

киноизкуство

3



кино изку ство

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

март 1964 г.

ГОДИНА

19

Главен редактор Христо Сантов

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

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

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

СЪДЪРЖАНИЕ

Тодор Живков — Литературата и изкуството — кръвно свързани с живота и борбите на народа	3
Н. Абрамов — Сюрреализмът и абстракционизмът в американското кино	16

КРИТИКА

Христо Берберов — „Незавършени игри“	22
--	----

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

Изпепелената илюзия — Григор Чернев, „Златен човек“ — Наталия Стамболиева, „Покана за разплата“, „Банкнота от един милион лири“ — Н. Константинова	27
--	----

ДИСКУСИЯ

Георги Йовков — За литературния и режисьорския сценарий	34
Захари Жандов — Професионализъм или самодейност	37
Димитър Диков — За по-добри конкретни условия на творчество	41
Христо Сантов — За стила и метода в нашата работа	46

ТВОРЧЕСКА ТРИБУНА

Младежките периодики — боева трибуна — Христо Мутафов	50
---	----

МАЙСТОРИ НА КИНОТО

Никола Попов — Василен Васев	54
--	----

ПРЕГЛЕД

Фестивалът в Тур — Жак Шемтов	58
Първи международен научнотехнически симпозиум интеркамера — Стоян Шарланджиев	62

КИНОТО ПО СВЕТА

Среща с японското кино — К. Батков	65
Кинофестивалът във Флоренция	69

ЛИТЕРАТУРА ПО ВЪПРОСИТЕ НА КИНОТО

ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР

Александър Александров — Първият почитател и популяризатор на киното в България	71
---	----

ХРОНИКА

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

Павел Вежинов — „Срещи с Непознатия“	79
--	----

На двете страници на корицата кадри от новия български художествен филм „Веригата“.

ТОДОР ЖИВКОВ

ЛИТЕРАТУРАТА И ИЗКУСТВОТО — КРЪВНО СВЪРЗАНИ С ЖИВОТА И БОРБИТЕ НА НАРОДА

*Приветствено слово на приема по случай 50-годишнината
от основаването на Съюза на българските писатели,
произнесено на 19 ноември 1963 г.*

Другарки и другари,

На сегашната наша среща в чест на 50-годишнината на Съюза на българските писатели с председателя на Комитета по културата и изкуството др. Петър Вутов започнахме спор. Помолих го да ми даде по-късно думата, за да мога съответно да се подготвя и да вляза, така да се каже, в тон. Но той ми каза: „Не може, Живков, защото и председателят на Съюза на българските писатели др. Камен Калчев ще говори, и други другари ще говорят, а ще има и литературна програма.“ Изглежда, както поне разбрах от информацията на др. Вутов, днешната среща ще бъде по-тежка и от снощното ваше тържествено събрание. *(Весело оживление. Ръкопляскания).*

Вторият въпрос на нашия спор с др. Вутов се отнася до това — дали да вдигна само тост, или да произнеса реч. Не знам защо др. Вутов, като ми дава думата, ме ограничава и ми внушава да вдигна наздравица. Не бих могъл да си представя как вие, писателите, бихте съществували, ако не пишете, и как ние, политическите и държавни дейци бихме съществували, ако не произнасяхме речи. Та нали с това си изкарваме хляба. *(Весело оживление. Ръкопляскания).*

Драги писателки и писатели,
Скъпи другарки и другари,
Уважаеми гости,

Изпълнявам едно приятно поръчение на Централния комитет на Българската комунистическа партия, на народното правителство и на моите другари — членове на Политбюро и секретари на Централния комитет на партията, които присъствуват на тази среща. Приветствувам ви най-сърдечно, топло бащински — имам предвид партията, приятелски — имам предвид нашето другарство и връзки, по случай славния 50-годишен юбилей на Съюза на българските писатели. *(Продължителни ръкопляскания).*

Бих желал да ви изкажа нашата благодарност, благодарността на партията, на правителството и на целия народ за огромното ваше дело, с което сами сте се натоварили като помощници на партията — делото на българската литература, изкуство и култура, за благородната ви и всеотдайна работа в една от най-трудните области — духовното израстване и комунистическото възпитание на новия човек (*Бурни продължителни ръкопляскания*).

Литературата, изкуството и културата са били, са и ще бъдат винаги близко и кръвно дело на партията. И в миналото, и сега тя е подкрепяла и ще подкрепя усилията на творците за правдиво, пълнокръвно и всеотдайно изображение на народната съдба, за създаване на обаятелния образ на човека-борец, на човека — строител на своето настояще и бъдеще. (*Ръкопляскания*).

Повече от месец — на срещи и по страниците на нашия печат — вашият юбилей е в центъра на вниманието на културната ни общественост. Това е справедливо. Като партия и като страна ние се гордеем, че преди 50 години българските писатели сложиха началото на своя организация, създадоха свой съюз. Малко са страниците, в които писателите имат такъв дълголетен съюз. (*Ръкопляскания*).

Образуването на Съюза на писателите преди 50 години не е случайно, а закономерно явление.

Известно е, че още през турското робство българският народ създаде своя революционно-демократична организация, начело на която застанаха такива исторически личности — основоположници на нашата литература, като Георги Сава Раковски, Христо Ботев, Любен Каравелов, Захари Стоянов и други. В тази бурна епоха младата българска литература беше могъщо оръжие в революционната борба, важен фактор за формиране на националното съзнание на народа. Най-добрият пример на сливане на поезията с революцията, с националноосвободителната борба на народа е поезията на Христо Ботев. Нейната революционна наситеност и високо художествена изразителност определя по-нататък и пътя на истински народната литература.

След освобождението от отоманско иго, с появата на марксистическа партия и на революционно работническо движение у нас, ролята на прогресивната литература, опряна на здравите традиции от преди освобождението, още повече порасна. При тези условия, под влияние на демократичните движения и организации, под влияние на организираната борба на народа така рано, естествено и обяснимо възникна и Съюзът на българските писатели.

Централният комитет на Българската комунистическа партия напълно споделя дадената на тържественото ви събрание оценка, че животът и работата на съюза през тези пет десетилетия са действително благородни, че неговата разнообразна дейност е дълбоко народна. Като червена нишка в развитието на съюза, в развитието на литературата и изкуството в България преминава реалистичната традиция. Вярно е, че имаше известни колебания, смущения, поддаване в някои периоди на влиянието на символизма и други „модерни“ за времето си течения в литературата и изкуството, че отделни представители допуснаха в творчеството си отклонения, които бяха в разрез

с народните интереси. Но това бяха изолирани явления. Главното е, че голямото мнозинство от нашите писатели бяха искрено предани на народа, кръвно свързани с него. Най-талантливите писатели стояха здраво на реалистични позиции, не се чуждеха от нашия народ, от неговите борби, от неговата съдба, съдбата, страданията и възжеланията на народа бяха и тяхна съдба, техни страдания и възжелания. (*Продължителни ръкопляскания*).

Не успяха опитите на буржоазните правителства, на военно-фашистката диктатура в България да отклонят Съюза на писателите от неговия народностен път, не успяха да го превърнат в слуга на фашизма и на двора. И трябва да подчертаем, че ако българската художествена интелигенция се развиваше така последователно и в по-голямата си част стоеше на прогресивни, реалистични позиции в литературата и изкуството, главна заслуга за това има не друг, а партията на българските комунисти. (*Ръкопляскания*). Чрез писателите-комунисти, чрез прогресивните, верните на народните възжелания писатели, чрез съюза на трудово-борческите писатели, чрез своите боеви, забранявани, спирани и жестоко преследвани от фашистката власт и отново възкръсващи литературни издания, с цялата своя мъжествена революционна борба Българската комунистическа партия формираше духовната атмосфера в страната, оказваше неотразимо влияние и ръководство за правилното развитие на българската литература, изкуство и култура. (*Ръкопляскания*).

В дните на вашия юбилей вие отправихте топли думи на благодарност към партията. Вие също така отдадохте заслужена почит и признателост на Димитър Благоев, на Георги Бакалов, на Тодор Павлов. И това е съвършено правилно. Защото трудно можем да си представим, другари, развитието на Съюза на българските писатели, на нашата литература и изкуство, на нашата култура изобщо без Димитър Благоев, без Георги Бакалов, без Тодор Павлов (*Продължителни ръкопляскания*).

Димитър Благоев, Георги Бакалов, Тодор Павлов са гиганти на културния фронт, гордост за прогресивната ни интелигенция, за нашата работническа класа, за българския народ, гордост за нашата комунистическа партия. Със своята вяност към марксизма-ленинизма, с изключително богатата си ерудиция и страстна партийност те неуморно и безстрашно воюваха с буржоазната идеология, за утвърждаване на великите идеи на комунизма, разчистваха пътя за развитието на социалистическата литература, изкуство и култура.

След Девети септември 1944 г., в обстановката на бурния строителен подем, Съюзът на българските писатели действително разгърна своите сили. В неговата работа настъпи прелом. Той стана надежден помощник на партията в борбата за изграждане на новото общество, за укрепване и развитие на социалистическия обществен строй, за успешното извършване на социалистическата културна революция.

Ние оценяваме по достойнство огромната дейност, която вие вършите. Доволни сме от развитието на работите във вашия съюз, от успехите на нашата литература и изкуство. Литературата и изкуството вървят по верен път, развиват се в правилна насока. По-

дълбоки и по-тесни стават техните връзка с живота, със социалистическата наша действителност. Задълбочава се техният интерес към народния живот, към най-различните негови страни. Расте и художественото майсторство на нашите творци. Повишава се възпитателната роля на литературата и изкуството. Появиха се немалко нови хубави творби — плод на вдъхновения труд на наши писатели, художници, композитори, техен патриотичен принос в строителството на новия живот.

Със своето творчество нашите писатели, нашите творци показваха, че те от сърце са верни на правдата на нашия, на социалистическия живот, предани са на партията и народа. Най-добрите произведения на литературата и изкуството станаха неделима част от духовния живот на новия човек — труженик на социализма. Нашите писатели, нашите дейци на изкуството с благородното си дело заслужиха признанието и любовта на партията и народа, а това е най-високата и най-ценната награда за всеки истински художник. (*Ръкопляскания*).

Не бива да се забравя, че едновременно с развитието на нашата икономика, с растежа на стопанските успехи ще се издига все повече жизненото равнище на народа, ще растат неговите духовни и културни нужди, неговите потребности от произведения на литературата и изкуството, ще се увеличава търсенето на хубави романи, повести, разкази и стихове, на хубави музикални произведения, на нови интересни и съдържателни театрални, оперни и балетни постановки и кинофилми. И в бъдеще, драги другарки и другари, Централният комитет на партията и правителството ще ви оказват всеотдайна помощ във вашата високоотговорна и народополезна работа за развитието и разцвета на българската литература, на българското изкуство и култура. (*Ръкопляскания*).

Ние никога няма да допуснем да се възкресят старите, чужди на марксизма-ленинизма методи, които съществуваша неотдавна на културния фронт и във всички сектори на нашата работа. Партията веднъж завинаги е осъдила и отрекла тези методи и прави всичко възможно те да бъдат преодолені докрай.

Едновременно с това обаче ние не можем да се съгласим с някои хора, които смятат, че Централният комитет на партията не трябва да се интересува, че трябва да стои настрана от работата на писателите, композиторите, художниците, от работата на дейците на изкуството и културата в нашата страна. Това в никакъв случай не можем да направим. С други думи казано, от нас се иска невъзможното, ако се иска това. И вие знаете, че подобно искане, подобно условие не бива да се поставя, тъй като ние, което е свършено естествено, няма да го приемем. Защо? Защото нашата партия, Българската комунистическа партия сега отговаря буквално за всичко в страната, за цялостното развитие във всички области на социалистическото ни общество. Тя отговаря и за развитието на културния фронт, за идеологическата работа, на която ние придаваме огромно значение и която цели възпитанието на новия човек — строител на социализма и комунизма. На нас не ни е безразлична съдбата на българската литература и изкуство. Ние добре познаваме тяхната сила и

влияние, ролята им за идейното и естетическото възпитание на народа, за да ни е безразлично в какво направление се развиват те. Не можем да стоим встрани и да гледаме равнодушно как някои творци изостават, затъват в дребнотемие, в поддържане на образци със съмнителна стойност, в описателство и напразно пропиляват своите дарования. Дейците на литературата и изкуството са национален, партийен капитал. Литературното дело, както учи Ленин, е част от общото партийно дело. Ето защо, както досега, така и за в бъдеще едно от главните условия за успешното развитие на литературата и изкуството е партийното ръководство, непрестанните грижи на комунистическата партия за хората на изкуството и културата.

Известно ви е, че след Априлския пленум на Централния комитет на партията у нас в широки мащаби се извършва процес на демократизация във всички сектори на живота. В това отношение вземаме допълнителни мерки за по-нататъшното развитие на социалистическата демокрация. Българската литература, изкуство и култура не могат да се развиват успешно, ако не се осъществява последователно демократизацията в нашата страна. И ние сме особено радостни, че огромната част от нашите творци правилно разбират усилията на Централния комитет на партията и правителството в тази насока. Другояче не може и да бъде. Между нас и вас, другари, има пълно единство, ние служим на едно дело, на една кауза — изграждането на щастието и благоденствието на нашия прекрасен, трудолюбив народ — строител на социализма и комунизма. (*Продължителни ръкопляскания*). Нашите писатели, нашите творчески работници още по-тясно се сплотиха около комунистическата партия, засили се и укрепва с всеки ден единството на художествената интелигенция с партията и народа. А това без съмнение ще допринесе за нови, още по-значителни творчески успехи на родната литература, изкуство и култура.

Централният комитет на партията издигна в средите на творческата интелигенция лозунга „Повече между народа, по-близо до живота!“

Какво имаме предвид, какво съдържание влагаме в тоя лозунг?

Ако вземем този лозунг откъснато, може да се сметне, че се отнася просто за отиване по-често между хората. Разбира се, трябва да се отива при хората, в провинцията, в завода, в ТКЗС, на строителния обект, да се сядат на тяхната трапеза — на село, в града, сред работниците, сред интелигенцията. Това е хубаво, но е недостатъчно.

Дейците на литературата и изкуството ще успеят да отговарят на призива на партията за дълбоко опознаване и високо художествено отразяване на живота само тогава, когато бъдат неотделима част от общото движение напред към комунизма, когато активно, с цялата си душа и сърце участвуват в социалистическото строителство, слеят се с помислите и делата на партията и народа, на нашето време. Тогава народните възжеления, трудностите, героизмът и успехите по нашия път ще бъдат почувствувани от тях като свои, те ще станат и тяхна съдба. Съдбата на народа, на родината, повелите и предназначенията на партията — ето кое трябва да бъде основно съдържание на литературата и изкуството. И тогава в худо-

жествените произведения ще се открие с цялата си красота, с новата си душевност и комунистическата си извисеност образът на нашия съвременник.

Когато издигаме лозунга „Повече между народа, по-близо до живота“, ние имаме предвид, че по своята същина той преди всичко означава в произведенията на литературата и изкуството да навлезе могъщият патос на огромната работа, която извършва сега нашият народ за изграждането на новото общество — работа, свързана с големи трудности, но по своя размах действително грандиозна и изпълнена с масовия героизъм на трудещите се. Народът ни осъществява едно историческо дело.

Ще ми позволите да посоча някои конкретни примери, да се спра на някои най-важни задачи, които сега решаваме и които са венец на досегашното наше строителство, основа за по-нататъшното развитие на производителните сили в България, за изграждането на материално-техническата база на социалистическото общество и създаване на условия за постепенно преминаване в бъдеще към строителството на комунистическото общество, основа за нов възход на социалистическата ни литература, изкуство и култура.

Да вземем „Марица-изток“ — базата за производство на нашата електроенергия, за осигуряване на нашия енергиен баланс. Без „Марица-изток“ няма да има достатъчно каменни въглища, няма да има електроенергия, няма да има машиностроене, няма да има развиващо се и преуспяващо селско стопанство. Вие знаете, че решение за изграждане на този обект се взе след Априлския пленум на ЦК на БКП. Тогава някои другари „доказваха“, че разработването на „Марица-изток“ било авантюра. На пръв поглед те като че ли имаха известно основание. Защо? Защото трябваше да направим огромни капитални вложения за производство на електроенергия върху основата на такива нискокалорични въглища, каквито не се използват никъде в света. Но имаме ли друг изход? Нямахме. Природата ни е обидила, като ни е дала най-лошокачествени въглища с калоричност 1 100—1 300 килокалории. А въпросът с електроенергията трябваше да бъде решен и ние бяхме принудени да използваме тези именно въглища.

Какво е сега положението? Тази година ние получихме общо в страната 22 милиона тона каменни въглища, а до 1970 г. е предвидено само от „Марица-изток“ да получим 25 милиона тона въглища. Каква е тяхната себестойност? Те са далеч по-евтини, отколкото пернишките въглища. Ние произвеждаме сега над 7 милиарда киловатчаса електроенергия. Предвидено е към 1970 г. само от „Марица-изток“ да получим 8—10 милиарда киловатчаса електроенергия. Каква е себестойността на тази електроенергия? Много по-ниска, отколкото на централите, които работят с висококачествени въглища, чиято електроенергия струва 1,6 стотинки киловатчаса. Електроенергията от „Марица-изток“ струва по 0,9 стотинки киловатчаса и по себестойност се приближава към електроенергията на водните електроцентрали, която е 0,6 стотинки.

Е, кои бяха прави всъщност за „Марица-изток“? Тия ли, които се колебаеха? Не. Както виждате, право беше партийното ръковод-

ство, което събра кураж и се зае въпреки трудностите да изгражда комплекса. Но лесно ли е да се строи такъв енергиен комплекс като „Марица-изток“? Не е лесно! Нужен е истински героизъм! Аз ходих там, когато се започваше работата, ходих и една година след това и видях при какви тежки условия живееха и се трудеха работниците. С голям ентузиазъм те отидоха да работят на гола поляна, при, бих казал, ужасни условия. Сега „Марица-изток“ е рентабилен обект, условията на работа са значително подобрили, но все още е тежко и хората проявяват героизъм, превъзможват големи трудности. Ние още сме длъжни към строителите на „Марица-изток“.

Това е едното чудо, което нашият народ върши с помощта на Съветския съюз.

Второто чудо е нашата черна металургия. Какви ли не приказки и слухове се разпространяват за Кремиковци. А Кремиковци е стълб на материално-техническата база не само на социализма, но и на комунизма. Преди да започнем строежа, ние се сблъскахме с колебания, с неверие и на наши хора, и на чужденци. Казваха ни: защо се захвашате с този обект при такава бедна руда, в която металът е само 30—31%? Въпреки това партийното и държавното ръководство реши да се започне работа на Кремиковци. Със съветска помощ ние строим сега този гигант и ще го завършим. Носят се слухове, че уж били бедни запасите от руда, че много скоро щели да се изчерпят. В световната практика се разработват находища със запаси за 30—35 години. А у нас досега са разкрити запаси за около 50 години. Изследванията продължават и няма никакво съмнение, че тези запаси ще се увеличат. През следващата година по плана ние ще задоволяваме нашите нужди от черни метали вече 44%, през 1965 г. — 53%, през 1966 г. — 73%, и през 1970 г. — 100%. (*Продължителни ръкопляскания*).

Ето, другари, какво значи за нас Кремиковци, Кремиковци — това е наш собствен метал. Някои казват: да, но той ще бъде скъп. Нищо подобно! Още при завършването на първия етап, когато ще получаваме 1 милион тона прокат, това ще бъде рентабилен завод, а когато се завърши целият комплекс Кремиковци, когато производителността на труда се увеличи 2,5 пъти, това ще бъде металургичен комбинат със световна рентабилност.

Металургичният комбинат в Кремиковци е гордост на нашата страна и народ, наша материална опора и база.

Но не само за Кремиковци можем да говорим с гордост и упование.

Да вземем цветната металургия. Нейните основи бяха положени още когато беше жив Георги Димитров, при това също с руди, бедни на метал. Сега експлоатираме руди с 2—2,5% съдържание на метал. И в това отношение природата ни е обидила. Но ние създадохме цветна металургия, решихме въпроса за цветните метали. Сега на основата на черната и цветната металургия развиваме нашето машиностроене. В 1960 г. произведохме машиностроителна продукция за 560 милиона лева. За 1964 г. е предвидено да се произведе машиностроителна продукция за 1 милиард и 56 милиона лева, а в 1970 г. — за повече от 2 милиарда и 800 милиона лева. С други думи,

през 1970 г. машиностроенето ще заеме в общия обем на промишлеността около 20%, а в нашия износ — 43%.

Да вземем и химията. Можеше ли да става дума за химическа промишленост у нас, ако не бяхме почнали строежа на Кремиковци, ако нямаше „Марица-изток“, ако не бяхме се заели сериозно с въпроса за нефта и с природния газ? Кремиковци създаде условия за развитието на редица химически производства. Със строителството на нефтохимическия завод край Бургас и с природния газ и нефта, които получаваме и чийто добив има условия да се разшири, ние създадохме предпоставки за развитието на нашата химическа промишленост. Вчера се получи съобщение, че вече и от втора сонда в Долни Дъбник блика нефт. (*Продължителни ръкопляскания*). Сега се обработва трета сонда, а след няколко седмици може би и четвърта сонда ще влезе в експлоатация. По всичко личи, че Северна България лежи върху нефт и природен газ. Целият въпрос е там, че тяхното изваждане е скъпа работа. Но почнат ли да се експлоатират — нефтът и природният газ представляват златна мина. Ние се обърнахме към Съветския съюз с молба да ни окаже допълнителна помощ, за да формираме производството на нефт и газ. Имаме сведения, че Съветският съюз ще удовлетвори нашата молба. (*Бурни ръкопляскания*).

Ние строим модерни предприятия, предстои строителството и на други през 1964 и 1965 г., за да решим в течение на три, не повече, години въпроса за пластмасите, за синтетичните влакна, а след това и за синтетичния каучук и минералните торове. Вече сме създали необходимата база за бързо развитие на нашата химическа промишленост.

Да споменавам ли нашето огромно за мащабите на страната хидромелиоративно строителство, за нашите крупни язовири и водноенергийни каскади, които изменят природата и икономиката на родината?

Всички тези крупни строежи са не само материални обекти, другари, не само гигантски стълбове на нашата икономика. „Марица-изток“, Кремиковци, Нефтохимическият завод, предприятията на цветната металургия и машиностроенето, нефтодобивът, големите хидромелиоративни обекти са и школа за нашия народ, за нашата младеж. Ние създадохме собствени кадри в областта на цветната и черната металургия, създадохме и наши специалисти, учени със световна известност в областта на енергетиката и хидромелиоративното строителство.

Не може човек да не се удивлява, като вижда какви големи задачи решава нашият народ през последните няколко години под ръководството на Българската комунистическа партия! Каква огромна енергия, труд, воля проявяват партията и народът! Решаването на такива грандиозни проблеми не е лека работа. То е съпроводено с трудности, ако щете, даже и с отделни грешки. Но това ли е главното и същественото? Главното и същественото е това, което създава нашият народ: той поставя здравия темел за по-нататъшното ни развитие по пътя на социализма и комунизма. Не случайно сега Централният комитет на партията възложи на специална комисия да разработи проектопрограма за по-нататъшно подобряване на жизненото равнище на нашия народ в близките години, на първо

място чрез намаляване на цените на потребителните стоки. (*Продължителни ръкопляскания*). Това е напълно възможно, защото с труда на народа са създадени огромни производствени фондове, които непрекъснато се увеличават.

Всеки народ е способен да извърши чудеса, щом бъде поставен при съответни условия, щом се създадат необходимите обществено-икономически и социални предпоставки, тъй като народите творят историята и движат напред човешкия прогрес. С „Марица-изток“, с Кремиковци, с цветната металургия, с химията нашият народ, братски подпомаган от Съветския съюз, в сътрудничеството с други социалистически страни върши в условията на социализма истински подвизи, истински чудеса. (*Ръкопляскания*).

Ето, другари, какво имаме предвид, когато издигаме лозунга за свързване на дейците на литературата и изкуството с народа, за опознаване на живота.

Наистина какво широко и плодотворно поле лежи пред всеки писател и поет, пред всеки творец за пълна изява на способности, дарования и талант, за дръзновена творческа мисъл, за вдъхновен труд и подвиг. Какви само възможности се разкриват пред литературата и изкуството, когато те действително се обърнат към живота и борбите на народа, към съвременността. Художник, който се опитва да избяга от съвременността, от нейните големи теми, неизбежно се откъсва от живота, откъсва се от голямото изкуство.

Оптимистичен, жизнен и бликащ от неизчерпаеми сили е нашият, социалистическият строй. Оптимистичен, жизнен, утвърждаващ е и трябва да бъде и характерът на нашата социалистическа литература, изкуство и култура. Ето защо така горещо апелираме към писателите и към другите творци да утвърждават положителното начало в живота, прогресивното в развитието на нашата страна, това, което създава условия за щастието и благоденствието на българския народ, това което представлява истинска школа за неговото възпитание и напредък. Ето защо ние сме преди всичко за тоя „жанр“, който утвърждава нашия живот. Когато съществуваше капитализъм, ние го критикувахме, жигосвахме го, сочехме неговите недъзи, разобличавахме порочните основи, експлоататорския характер на капиталистическия обществен строй. Сега нашата основа е друга, здрава, социалистическа основа. Тя, тази основа, трябва да се утвърждава, нужно е все повече да се сплотява народът и да се възпитава той в комунистически дух.

Разбира се, потребно е да се показва и бичува и всичко онова, което противодействува на движението на нашето общество напред, което пречи на строителството на социализма и комунизма. Партията поддържа и художествени произведения с най-остра критическа насоченост, стига те да са правдиви, стига тяхната критическа насоченост да е жизнеутвърждаваща и да спомага за укрепване на нашия строй. Ние сме за мъжествена, героическа и правдива литература и изкуство, на които е чужда всякаква фалшивост — и лакирането на действителността, и безизходният песимизъм, и вредното черногледство и отрицание.

Литературата и изкуството трябва да помагат на трудещите се

да виждат голямото, основното в нашия живот, да ги вдъхновяват и водят напред, да им помагат правилно да преценяват и да отсейват дребното и временното, което често пъти в очите на някои хора заслани голямото. Разбира се, такива хора, които заради дребното, временното не виждат главното, могат да се окажат и между писателите. Но затова има писателски съюз, затова има писателска партийна организация — да помагат на писателите правилно да се ориентират, ярко да показват и страстно да защищават и утвърждават истината за нашето прекрасно време. В това именно се заключава историческата роля, призванието на нашите писатели. Писателят е и трябва да бъде борец, революционер на мисълта. И когато принципите на комунизма са се превърнали в лично убеждение на твореца, станали са негово кръвно дело, то такъв творец трудно ще отбиеш от правия път, той не ще се стъписа пред трудностите, не ще отстъпи пред тях.

Следователно огромна е ролята на писателския съюз, на писателите и въобще на всички творци в нашата страна. Радостно е, че Съюзът на българските писатели, неговото ръководство, партийната организация на писателите здраво държат за реалистичното начало в развитието на литературата и изкуството, воюват против всякакви идейно-естетически отклонения от основните принципи на социалистическия реализъм и марксистко-ленинската естетика и преди всичко против отклоненията от принципите на народността и партийността. И това е в интерес не само на развитието на нашето общество, на нашата литература, изкуство и култура, но и на развитието на самите творци.

Знае се, че някои наши крупни писатели в миналото, които сега сочим за пример, допуснаха известни отклонения и увлечения в своето творчество. Но с тези ли отклонения и увлечения останаха те за поколенията след своята смърт? Не, не с отклоненията и увлеченията оставиха те диря в нашата културна история.

Иван Вазов не остана с отделните патриотарски, шовинистически стихове, а с „Под игото“, с „Епопея на забравените“, с цялото свое дълбоко народно реалистично творчество.

Пею Яворов не остана с увлеченията си по символизма. Яворов живее сред народа с „Арменци“, с „Градушка“, с „На нивата“, със своите драми, с това свое творчество, в което намира отглас и е възпята съдбата на народа и на прогресивната интелигенция от онова време.

Или да вземем писател като Пенчо Славейков. С какво живее и ще остане да живее той в съзнанието на поколението? С „Кървава песен“, с „Ралица“, с „Бойко“, със „Сто и двадесет души“, с „Луд гидия“, които влязоха в съкровищницата на нашата литература, с всички ония творби, които по дух са близки до народа, до традициите на прогресивната българска, руска и световна реалистична литература, а не със своите индивидуалистично-рационални „прозрения“.

Или Димчо Дебелянов. И той имаше увлечения, създаде някои произведения, в които намериха отражение мъртвите схеми на символизма. Но Димчо Дебелянов за нас е близък и ни възбужда със

своите топли, прекрасни човешки песни за майката, за обичта към майката, за обичта към любимата жена, за обичта към другаря.

Или Пеню Пенев. Имаше отделни негови песимистични произведения. Но сам Пеню Пенев в края на младия си живот ги осъди в своята поетическа изповед. И той остана и ще остане с възторжените си стихове за Димитровград, за цялото наше социалистическо строителство. Новото издание на неговите стихове се разграби буквално за няколко часа. Аз получавам писма от читатели с молба да им помогна да си набавят произведенията на Пеню Пенев. Тези именно негови стихове се четат от нашата младеж, обичани са от нея. С това остава в нашата литература и ще живее сред народа ни поетът Пеню Пенев. (*Продължителни ръкопляскания*).

Няма съмнение, че творецът остава да живее в съзнанието на поколенията с онова творчество, което е кръвно свързано с живота и борбите на народа. Увлеченията и отклоненията — това са напразно пропиленни сили, енергия, вдъхновение.

Опитът на най-прогресивната литература — съветската, опитът и на нашата собствена литература недвусмислено показва, че в наше време комунистическата идейност, изпитаният метод на социалистическия реализъм са единствената плодотворна основа за създаване на големи художествени произведения. А принципите на народността и партийността са живата душа на социалистическия реализъм. Методът на социалистическия реализъм е несъвместим с каквито и да било застинали догми и схеми. Това е художествен метод, който разкрива широки простори за смела изява на творческата индивидуалност, за многообразие на формите, жанровете и стиловете. Само върху основата на социалистическия реализъм днес могат да се създават дълбоко идейни и високо художествени произведения, които съчетават голямото обществено съдържание със свършенството на формата, богатството на изразните средства и художественото майсторство.

Някои обаче се опитват да прекрояват социалистическия реализъм по своя вкус, да изменят, така да се изразим, неговата диаграма. Ние временно изменихме диаграмата на хляба. Сложихме 10 на сто ечемик и 10 на сто царевица. Но ние знаем от собствен опит, че това не е същински хляб, знаем, че това може да бъде само временно. (*Весело оживление, ръкопляскания*). А някои смятат, че като поставят 50 на сто социалистически реализъм, а останалото примеси, с това правят новаторство, откриват нова линия в развитието на литературата и изкуството. Шо за новаторство е това? Такова „новаторство“ твърде скоро остарява и се забравя; то умира, преди още да излезе на бял свят.

Другарки и другари,

Ние сме малък народ, малка страна, но сме създали голямо литературно богатство, което е наша национална гордост и което получи международно признание. А колко много сили и таланти има, за да умножаваме това богатство, да даваме и ние своя скромнен принос в съкровищницага на световната литература и изкуство, в общата борба на народите за възтържествуване делото на мира и социализма.

Нашата партия и правителство високо ценят оная положителна роля, която Съюзът на българските писатели играе на международната арена, като един от челните отреди на художествената интелигенция в света. Ние се отнасяме напълно положително към контактите, които се създават и поддържат с други приятелски, прогресивни съюзи, среди и течения в целия свят и разбира се, на първо място със Съветския съюз.

Нашият народ е свързан на живот и смърт със Съветския съюз. Традиционна дружба го свързва с братския руски народ, а сега — със съветските народи. (*Продължителни ръкопляскания*).

Българската интелигенция още от времето на своето зараждане, от епохата на нашето Възраждане е кръвно свързана с руската култура, с руската интелигенция. Великите наши писатели, основоположниците на нашата литература израснаха и се оформиха идейно и творчески под непосредственото благотворно влияние на руската култура и до голяма степен именно на този факт се дължи дълбоко народният, реалистичният и прогресивен характер на нашата литература и изкуство. След Великата октомврийска социалистическа революция съветската литература, изкуство и култура дадоха могъщ тласък на развитието на революционно-пролетарската, на цялата наша прогресивна култура. Под тяхното огромно влияние нашата културна революция след 9 септември 1944 г. се развива с голям успех.

Днес нашият народ, интелигенцията, писателите, дейците на изкуството и културата са още по-крепко свързани със своите съветски братя. Нас ни обединяват една и съща идея, едни и същи цели, едно и също велико дело. Народна република България живее, строи, бори се и процъфтява, свързана навеки със Съветския съюз. Иначе и не може да бъде, другари. Друг път за нас няма и не може да има! (*Бурни, продължителни ръкопляскания*).

Много е радостно, че на това тържество по случай 50-годишнината на нашия писателски съюз присъствуват делегации от чужбина и преди всичко делегации от всички балкански страни. Двадесет години вече изминаха от втората световна война; ние, политиките и държавниците от балканските страни, не намерихме време и възможност да се срещнем, а вие, писателите, се срещнахте. Не само се срещнахте, но въпреки различията в политически убеждения и религиозни възгледи намерихте и общ език, защото ви сближава любовта към собствените ви народи, уважението към самобитните национални традиции и културно богатство на всяка страна, стремежът към мир и разбирателство, към прогрес и добруване на народите. Много хубаво, другари! (*Продължителни ръкопляскания*). Нека този дух на дружба, на взаимно уважение и взаимно разбирателство да крепне и се развива, нека се разширяват връзките между дейците на прогресивната литература, изкуство и култура, между писателите и културните дейци от балканските страни! (*Ръкопляскания*).

Дълбоко съм убеден, че с развитието на дружеските отношения и между писателите от балканските страни, и между професионалните съюзи, и между младежките и спортните движения, с все по-голямото разширяване на икономическите връзки и културния обмен между балканските народи ще се създадат условия да се срещнем и

ние, председателите на министерските съвети на балканските страни. (*Продължителни ръкопляскания*). Какво лошо има, ако се съберем в Анкара и пием турско кафе, ако се съберем в Букурещ и пием цуйка, ако се съберем в Белград и пием сливовица? (*Весело оживление*). Бихме могли да се срещнем и в София, и в Тирана, и в Атина. В България също има сливовица, в Албания има хубави вина, в Гърция — мастика. (*Весело оживление*). Какво по-хубаво от това — да се съберем и заедно да обсъдим въпросите за укрепване на мира на Балканите, за подобряване на добросъседските отношения и засилване на взаимните връзки между балканските народи? Това време ще дойде. То не може да не дойде. Такъв е обективният ход на общественото развитие и ние работим и ще работим в това направление. (*Ръкопляскания*).

Другарки и другари,

Изглежда, че др. Петър Вутов е имал основание да се тревожи и да ме ограничава, тъй като е почувствувал, че аз цяла реч ще произнеса. Той предварително ме запита дали имам готов, написан текст. Отговорих му, че за съжаление нямам нищо написано. (*Весело оживление*). Разбира се, не съм в числото на тия, за които се казва — да те пази господ от писана реч на Иван и неписана реч на Стоян. Не можем да не признаем, че др. Вутов правилно се е разтревожил. Крайно време е вече да завършвам.

Благодаря ви, другарки и другари, за вниманието, с което ме изслушахте!

Желая да ви приканя да напълним чаши и да вдигнем наша, българска на здравица:

за Съюза на българските писатели и неговото ръководство, за нови завоевания на нашата социалистическа литература, изкуство и култура (*продължителни ръкопляскания*);

за вас, другарки и другари писатели, за нови успехи във вашия благороден творчески труд, за вашето щастие и за щастието на вашите семейства (*продължителни ръкопляскания*);

за здравето на присъстващите тук пратеници на писателите от други страни, за ваше здраве, драги гости от чужбина, за нови ваши творчески успехи за благото на народите, за укрепване връзките, дружбата и взаимното разбирателство между дейците на литературата, изкуството и културата от различните страни (*продължителни ръкопляскания*);

за мир и дружба, за щастие и благополучие на народите (*продължителни ръкопляскания*).

за здравето на всички присъстващи на тая другарска среща (*продължителни ръкопляскания*).

Наздраве, другарки и другари, гости и приятели! (*Бурни, много продължителни ръкопляскания*).

Сюрреализмът и абстракционизмът в американското кино

Н. Абрамов

В средата на 20-те години в чужбина възникна станалото модерно понятие „експериментален филм“. Този колеблив, неполучаващ никога точно определение термин означава нетърговски, обикновено късометражни филми, създателите на които се стремят към откровено формалистични упражнения в областта на художествената форма. Всяка година се устройват фестивали на „експерименталния филм“, но в по-голямата си част техният показ бива прикачен към един от големите кинофестивали. Обикновено техните участници и светската публика се събират на нощни прожекции, на които в причудлива смесица се показват късометражни филми — абстракционни, сюрреалистични, просто документални или мултипликационни. На много от тях лежи печатът на онова, на което в литературата съответствува графоманството, а на други — явно спекулативната сметка за сензационност и скандалност. Между тези филми има и честни работи на режисьори, които създават своите произведения предимно в реалистичен аспект и експериментират в разните жанрове на документалния и късометражния филм. Към последните се отнасят талантливите работи на френската „Група на тридесетте“ и английската група „Свободно кино“. Впрочем експерименталният характер на работите на тези режисьори е оригинален, той води корените си от новаторските тенденции на Дзига Вертов, Йорис Ивенси и Джон Грирсон.

В Америка така наречените „експериментални филми“ получават особено разпространение след Втората световна война. Редовно ги гледат студентите и многобройните членове на киноklubовете и кинодружествата. От време на време започва да излиза някое периодично издание, посветено на „експерименталния филм“; в сериозните списания критиците постоянно пишат рецензии за сюрреалистични или абстракционни филми, големите радио- и телевизионни филми по широката мрежа от свои станции предават дискусии на тема „Експерименталният филм като съвременен вид изкуство“. На един от тези симпозиуми беше казано, че съвременното кино стои на равнището на живописата от XIX в., а експерименталното кино пък поставя за своя задача да създаде такъв тип киноизкуство, който би съответствувал на съвременното състояние на другите изкуства.

Интересът на публиката, особено из средата на интелигенцията и учащите се, към движението на „експерименталното кино“ е основан на естественото желание да се запознаят с новия вид киноизкуство, чийто творци говорят за себе си като за новатори, стремящи се да обновят художествената форма на кинопроизведението. Немалка роля тук играе и дълбокото разочарование на много хиляди американци от търговските празни стандартни филми, пускани от Холивуд. Желанието да видят във филма нещо повече от празно развлечения, неудовлетвореността от художественото ниво на американските филми само усилват интереса на много американци към това, което, както те наивно предполагат, се явява нова дума в развитието на киноизкуството. Не трябва да се забравя и това, че обстановката при тези прожекции в малки специализирани салончета, университетски клубове, прожекционни зали на кинодружествата носи характер на нещо предназначено за „посветените“, мъгливата фройдистка символика на кинообразите изглежда изпълнена с особен смисъл, достъпен само за малцина.

Би било невярно да се сведе увлечението на част от американската интелигенция по експерименталното кино само към последно време. Интересът към този вид филми възникна още към края на 20-те години, когато от Европа започнаха да проникват филми, чиито създатели работеха над обновяването и развитието на изразните средства в киноизкуството.

За американската младеж между художествения кръг „експериментални филми“ бяха произведенията на немските експресионисти, в частност „Кабинетът на доктор Калигари“ с неговата необикновена кинодраматургична форма и новия характер на декоративно оформление. Снимането от движение във филмите на Мурнау, монтажните похвати на Айзенщайн, Вертов и Пудовкин, импресионизмът във филмите на Делюк и Епщайн — всичко, което вървеше в Европа, им се струваше експериментално и новаторско, независимо от това, какво идейно съдържание са вложили авторите на тези филми в своите произведения. Формалистичните филми на европейския „киноавангард“, създавани от дадаистите, сюрреалистите и режисьорите на абстрактния или абсолютен филм, се разглеждаха от тях също като новаторски и революционни. Ако филмът е абстрактен, необикновен или съвършено неразбран, американските естети без колебание го причисляваха към „експерименталните“. А щом като тези филми пристигат от Европа, във всички случаи ги причисляваха към „художествените“ по силата на наивното убеждение на американските кинематографисти, че всичко, идващо от Европа, е по-художествено от американското.

Това безусловно, некритично приемане на всеки експеримент заради самия експеримент беше основа за популярността на „киноавангарда“ и в самата Европа. Участниците и поклонниците на това движение, възхищавайки се от новаторските филми на С. Айзенщайн, В. Пудовкин, А. Довженко и Д. Вертов, не разбираха, че новаторският характер на творчеството на великите съветски режисьори, тяхната експериментална работа в областта на обновяването на изразните средства на киноизкуството се диктуваха от стремежа да се намери съответстваща художествена форма за изразяване на революционните идеи. На тях не им беше ясно, че експериментаторството на съветските майстори се определяше преди всичко от идейните задачи, които те съзнателно поставяха пред себе си.

Европейският „киноавангард“, както впоследствие стана прието да се нарича движението на дадаистите, сюрреалистите и абстракционистите, беше продукт от развитието на формалистичното изкуство, свързано с общи корени с аналогичните явления в изобразителното изкуство. В 1957 г. един от пионерите на европейския киноабстракционизъм и киносюрреализъм Ханс Рихтер казваше, че „успоредно на такива явления в изкуството, като кубизма, дадаизма, експресионизма и особено сюрреализма, възникваха такива филми, като „Антракт“ на Рене Клер, „Привидение преди закуската“ на Ханс Рихтер, „Механически балет“ на Ф. Леже, „Емак Бакиа“ на Ман Рей. Въпреки че в последствие ги наричаха сюрреалисти, те повече принадлежаха към традициите на Дад. Сюрреализмът е задължен на дадаизма твърде много. В началото те бяха неразличими, едни и същи художници участваха в двете направления.“

Някои считат, че историческото значение на „киноавангарда“ от 20-те години в Европа е било преоценено от естетите и киноснобите, които мислят, че тези филми са способствували за развитието и обогатяването на изобразителните средства на киноизкуството. Достатъчно е да се припомни историческият път, изминат от световното киноизкуство след създаването на „авангардистките“ филми в различни страни, за да се убедим, че те в никаква степен не са оказали влияние върху езика на киното.

Създателите на тези филми в последствие нееднократно твърдяха, че работата над тях е била разчетена по-скоро на външния ефект, отколкото на оригиналното експериментиране в областта на художествената форма. За филмите на европейския „киноавангард“ са характерни чертите на мистификацията или шегите за посветените. Обикновено в тях се снимат близките познати и приятели на режисьора измежду художниците, поетите и композиторите. Достатъчно е да се припомним, че „герои“ във филма „Антракт“ (1924) на Рене Клер бяха художниците Ф. Пикабия, М. Дюшан. Ман Рей и композиторият Е. Сати; в „Привидение преди закуската“ (1928) на Ханс Рихтер „артисти“ бяха композиторите Дариус Мило и Паул Хиндемит, а също така и сам Рихтер. Тези филми напомняха шеговитите произведения за киноекрана, които понякога разиграват кинолюбителите за увеселение на своите приятели. Макар в тях и да съществува програмна страна, тя е само негативна, стремеж да се осмее търговската кинематография, да се пародира, да противопоставят себе си на нея. Никой от режисьорите на евро-

пейския „киноавангард“ не е провъзгласявал своите филми за кинематография на бъдещето. Те и не станаха такива. Първите киноабстракционисти Х. Рихтер и В. Мгелинк въобще разглеждаха киното само като техническо средство за разрешаване на задачите на живописата, които те си поставяха.

Към края на съществуването на нямото кино малкото представители на американската художествена интелигенция се събираха и преглеждаха тези филми; те пишеха за тях в малко разпространени списания и обсъждаха художествените им достойнства на своите кинофоруми. Те се опитваха да създадат своите „симфонии на големия град“, импресионистки етюди, кинопоеми и киноабстракции.

Първите режисьори на тези филми бяха млади американски художници, фотографи, поети, писатели, архитекти, бързо овладели техниката на любителските киноснимки и хвърлили се в новата и леснодостъпна област на кинотворчеството. Обединяваща ги една обща черта — отсъствието на каквато и да било идея или даже мисъл. Те разглеждаха своята работа като метод на художествено самоизразяване, противопоставен на холивудската търговска продукция. Това движение на първо време беше количествено незначително и „експерименталните филми“ се прожектираха на малцина зрители.

До Втората световна война в САЩ бяха създадени малко „експериментални филми“, които заслужават да се споменат. Сред тях трябва да посочим филмът „Манхатън“ (1921), поставен от Чарлз Шилер, художник-модернист, в съавторство с известния режисьор и оператор на документални филми Пол Стренд. Този филм в една част трябваше да изрази същността на Ню Йорк. Заглавието му беше заимствувано от стихотворение на Уитман, отделни редове от което се използват като надпис. Този филм се счита за предшественик на американската школа на документалното кино, разцветът на което се отнася към средата на 30-те години. Високите изобразителни качества на филма, възпроизвеждащ на екрана реалния свят, неприличащ на изкуствено пресъздадената действителност в холивудските филми, правеше силно впечатление.

Влиянието на филмите от европейския „киноавангард“ се почувствува само в 1928 г., когато се появи филмът на Роберт Флорей и Славко Воркапич „Животът и смъртта на № 9413, холивудски статист“ — сатирична фантазия за някой си мистър Джонс, който решава да стане кинозвезда. Големите сцени във филма снимаше Грег Толанд, по-късно един от най-големите американски кинооператори на реалистичната школа.

Непосредственото влияние на немския киноекспресионизъм се долавя във филма на Джеймс Сибли Уатсон и Мелвил Уебер „Падението на къщата Ешер“ (1928) по разказа на Едгар По. Тук ясно се вижда стремежът да се създаде атмосфера, която по-късно така често ще присъствува във „филмите на ужасите“ и филмите на сюрреалистите. Странни и зловещи декори се сменят един с друг, широко използване получават детайлите от рода на отделени от телата ръце с гумени ръкавици, обслужващи масата. В блудото, след като се снемат капакът, се откриват череп и две кости. Гостът, пристигащ в замъка Ешер, се превръща в... бомбе, и т. н. Изобразителната традиция на такива немски филми, като „Носферат“ и „Кабинетът на восъчните фигури“, се проявяваше в играта на светлини по стената, в изопачаването на реалния свят, показан през специални призми, в широко използване на многократната експозиция и натрупванията за създаване на специални ефекти. Действащите лица приличаха на призрачни сенки, мяркащи се в причудливия свят на замъка Ешер.

През този период в САЩ се появяват първите „етюди“ на американските киноабстракционисти. (Всъщност да се нарекат абстракционисти би било преждевременно). Това бяха първите опити, в които изображението на действителността още не е откъснато от реалността, въпреки че цел на филма е самозадоволяващата се игра на формите на предметите и техните движения на екрана.

Фотографът Ралф Стайнер поставя филм под надслов „Н₂O“ (1929), който представлява монтаж на отражението на светлината във вода. Той използва обективи 28 и 14, за да изопачи с най-голямо увеличение предметите до неузнаваемост; светлинните отблясъци върху водата образуват движещи се безпредметни композиции. По същество „Н₂O“ е първият абстрактен филм в САЩ.

Даже и в тази област „новаторството“ на Стайнер е крайно съмнително. В Европа още в 1919 г. немецът Ханс Рихтер и шведът Викинг Егелинг с помощта на рисунки създават своите първи безпредметни филми, които наричат „чисти“, „абсолютни“ или „абстрактни“. В началото на 20-те години в Германия Рихтер осъществява своите абстрактни филми „Ритми 21, 22, 23, 25“. Режисьорът-доку-

менталист Валтер Рутман, създател на нашумелия филм „Симфония на големия град“, поставя в тези години своите филми „Опуси 1, 2, 3“. Немският художник Оскар Фишингер в продължение на двадесет години създава филми, в които безпредметните живописни композиции се движат под ритъма на музиката. Неговите „Етюди“, „Композиция в синьо“, „Ученик на чародея“ по музика на Дюк, „Танц № 5“ от Брамс и „Рапсодия в стил блус“ по музика на Гершуин по времето, когато американските абстракционисти започваха своята работа, бяха вече преминал етап.

Други два безпредметни филми на Ралф Стайнер — „Прибой и водорасли“ (1930) и „Основи на механиката“ (1930), — макар и вземащи за предмет на изобразението реални неща, бяха основани върху естетско любуване на формите или на ритмични ефекти. „Прибой и водорасли“ изобразява играта на вълните, пясъка и водораслите. „Основи на механиката“ представлява набор от кадри на работещи машинни части, които имат сходство с движенията на човека. Тези филми бяха подражание на „Механически балет“ (1924) на Ф. Леже, работа на епигони, повтарящи по ученически европейските образци.

Американските киноабстракционисти изучаваха на монтажната маса структурата на дадаисткия филм на Ман Рей „Възвръщане към разума“ (1923), създаден от заснети на лента книжни спирали, топлийки, копчета и клечки; другият му филм — „Емак Бакия“ (1927), — в който абстрактните кадри от топлийки и зрънца сол се сменят с едри планове на движещи се ярко осветени предмети, неузнаваеми от много близкото приближаване на камерата. В безпорядъчна смяна се мяркат женски крака, които безкрайно се спускат от стъпалата на автомобил, геометрически фигури, квадрати и изгледи на причудливо деформирани улици. Най-голям интерес предизвиква финалният кадър на женското лице. Жената гледа с рисуващи на миглите очи, след това отваря очи и гледа този път вече нормално.

Основа на американското „експериментално кино“ стана сюрреалистичният филм с неговия съзнателен, програмен отказ от отразяването на обективната действителност. Особената реакционност на сюрреализма, за произведенията на който е характерно болезнено-фантастичното виждане на света, странната и сложна символика, се усилва от това, че сюрреалистите използват реални образи, като нарушават естествените връзки между тях и ги съединяват в плашещи и странни видения. И ако техниката на рисуване у някои художници-сюрреалисти е достатъчно висока и реалистична, киното с неговата способност да изобразява околния свят и предметите с документална достоверност се оказва за сюрреалистите най-примамливото изразно средство за предаване на иреалния свят с помощта на странни съчетания на реалните образи. Вървейки след сюрреалистите, които утвърждават първенството на безсъзнателното, ирационалното над обективната действителност, отричайки за художника правото на образно отражение на реалния свят, киносюрреалистите Джеймс Уатсон и Мелвил Уебер през 1933—1934 г. създадоха своя нашумял филм „Лот и Содом“, в който продължава направлението на техния пръв филм „Падението на къщата Ешер“.

Библейският сюжет за Содом, градът, потънал в порок и разрушен от бога с всички негови жители с изключение на праведника Лот, е послужил като повод за създаване на сюрреалистичен филм. Символиката на подсъзнателното, еретичното с акцент предимно на хомосексуалното се създава от режисьорите не въз основа на сюжета от библейската легенда, а в ритмично организираната смяна на мъгливи символи. Изобразителната страна на филма „Лот и Содом“ наподобява стила на „Падението на къщата Ешер“ с това, че и тук извънредно са използвани оптическите трикове — специални лещи, многократна експозиция, всевъзможни натрупвания, изобличавания, сложната игра на светлината и сенките, изкусния и променящ се монтажен ритъм, съчетан с музиката на Луис Зигел. Атмосферата на упадъчната декадентска поезия се пресъздава по думите на американския кинокритик Луис Джекобс, „с проблясващи кадри на димящи равнини, вълнуващи се дипли на пердета, люшкащ се пламък на свещи, лъскащи цветни листенца, сладострастни лица, чувствени тела, безумни оргии.“

Характерно е, че именно в първата половина на 20-те години под влияние на икономическата криза, която засегна всички слоеве на американското общество, се появиха редица силни реалистични филми на режисьори, които чувстваха вътрешна необходимост да говорят на своя народ за социалната несправедливост на капиталистическия строй — обединяването, безработицата и т. н. Лесно е да се

разбере, че филмите на американските киносюрреалисти, приели за своя програма съзнателния отказ от изобразяването на реалната действителност, за известно време отиват на втори план, отстъпвайки място на жанра на социалния документален филм.

Този сравнително кратък период на разцвет на документалното кино беше ознаменуван с такива постижения, като известните реалистични филми на Пейр Лоренц „Плугът, който изора равнината“ и „Река“, а също така филмите на Пол Стренд и Роберт Флаерти; анализът на киното стои извън пределите на тази статия. В областта на така наречения „експериментален филм“ продължават да работят само двама абстракционисти — художничката Мери Елен Бют и кинооператорът Тед Немет. Филмите им, обединени под общо заглавие „Зрителни симфонии“, филмите „Танцът на Анитра“ (1936), „Вечерна звезда“ (1937), „Параболола“ (1938), „Токата и fuga“ (1940), са построени като математически формули и изобразяват движещи се линии и форми. Музиката е трябвало да способствува за ритмичната организация на зрителната страна; звук и изобразяване се сменят в хроническа последователност или се развиват самостоятелно, образувайки зрително-звуков контрапункт. Филмите на Бют и Немет се различават от филмите на Оскар Фишингер, правени десет години преди тях, по това, че покриват рисунката, която лежи в основата на неговите филми, те използват и предмети: топки за тенис на маса, ножове за разрязване, целофан, копчета, топлийки и т. н.

Втората световна война сложи край на всякакъв вид „експериментални“ търсения в областта на киното, но след нейното завършване интересът към тези филми отново се пробуди, при това в много по-голяма степен, отколкото в довоенните години. За това способстваха две причини. Първата — станалата популярна практика на нийоркския Музей на съвременното изкуство да се запълват цели програми с теснолентови филми из историята на световното киноизкуство. Филмите се предоставяха по извънредно ниски цени на киноklubовете и кинодружествата, възникващи в големите и малките градове, в университетите и учебните заведения. Тези програми откриваха на десетки хиляди американци истината, че киното съвсем не е създадено само за развлечение, както твърдеше това холивудската реклама, но също така може да бъде и изкуство. Програмите, илюстриращи историята на киноизкуството, предизвикаха интереса на масовата аудитория също и към „експерименталните филми“.

Втората причина беше, че през годините на войната зрителите привикнаха към теснолентовото кино, когато на войниците и офицерите прожектираха сутрин учебни филми, запознаващи ги с бойното оръжие и военната техника, а вечер със същите прожекционни апарати им представяха художествени и документални филми, заснети на 16 мм-лента. Съвършено закономерно е, че кинопрограмите на Музея на съвременното изкуство срещнаха признанието на зрителите, които за първи път се запознаваха с класиката на световното кино. Но в „класиката“ се включваха и произведения на европейския „киноавангард“. Възпитани от стандартната холивудска продукция, зрителите се сблъскаха с нов за тях свят от произведения на кинематографията. Без да са в състояние да се ориентират в истинската природа на формалистичните кинопохвати, те охотно посещаваха сеансите, където също така им представяха абстрактни и сюрреалистични филми на американски режисьори.

Най-многочислени по броя на членовете на киноklubовете и кинодружествата, а също и центрове, където се поставят „експериментални филми“, възникнаха и в два противоположни краища на американския континент — в Сан Франциско и в Ню Йорк. Под покровителството на Музея на съвременното изкуство в Сан Франциско Френк Стофейкър и Ричард Фостър започнаха в широки мащаби пропаганда на „авангардистките“ филми. В Южна Калифорния с подобна дейност се занимаваше Пол Валард. В Лос Анжелос и в други градове се устройваха систематично представления в Асоциацията на творческото киноизкуство и в Народния образователен център. В резултат на повишения интерес на публиката към тези филми беше издаден сборник статии по въпроса за „експерименталното кино“ под общото заглавие „Изкуство в киното“. Така започна да се нарича и сборникът „експериментални филми“, който редовно се съставяше за прожектиране в аудиториите на киноklubовете.

На Източното крайбрежие беше основано кинодружество под название „Синема 16“, ръководено от Амес Вожел. Във филмотечните фондове на „Синема 16“ има десетки програми от документални и „експериментални“ филми, които посто-

явно се прожектират в кинозалите с вместимост от 500 до 1600 зрители. По образец на „Синема 16“ в САЩ сега действуват повече от 450 киноklubа и кинодружества, свързани с училищата, университетите, музеите и подобни на тях културни организации. Създателите на „експериментални филми“ нерядко излизат от тези киноklubове. Те са извънредно плодотворни. Ако Френк Стофейкър пусна в 1946 г. своята първа серия филми „Изкуство в киното“, в която влязоха главно филми от фонда на Музея на съвременното изкуство в Ню Йорк и четири филма на режисьорката Майя Дерен, две години по-късно „киноавангардът“ в Западното крайбрежие пусна десет програми, съставени изключително от работи на своите членове. В това, че именно в Съединените щати филмите на „киноавангарда“ получиха по-голямо разпространение, отколкото в която и да било друга страна, съществува определена закономерност. Атмосферата на атомна психоза, убедеността в гибелта на съвременната цивилизация в резултат на трета световна война, неизбежността на която се внушава на читателите от американската преса и на зрителите от кино и телевизионните програми, предизвиква у много американци желание за бягство от действителността, от страха пред утрешния ден. Стремжът да се избяга от действителността се изразява в повишения интерес към психоанализа, в отричането на реално съществуващия свят. Този психологически фактор определи също и появяването в американската литература и изкуство на теми от така наречените „битници“ с тяхната философия на скитничеството и мигновенното удовлетворяване на желанията, защото утре ще има „потоп“. Този фактор частично определя и интереса към „експерименталното кино“.

На единия полюс се намират съвременните киноабстракционисти, т. е. епигоните на Х. Рихтер, В. Егелинг, Ф. Леже и най-вече на О. Фишингер, които се насочват към създаването на безпредметни кинокомпозиции. Тяхното „експериментаторство“ се състои единствено в търсенето на нови технически средства и материали за мултипликационното оживяване на абстрактните композиции и форми.

Сам О. Фишингер, преселил се одавна в САЩ, рисува на ръка десетки хиляди кадърчета за своите филми. Френсис Ли, художник и фотограф, работи с изрязани от хартия безпредметни форми. Той ги движи върху фон от плоскости, украсени с различни цветя. Дуглас Крокуел използва абстрактни форми от дебел пласт боя или мек восък, които се изменят от кадър на кадър. Във филмите на Джеймс Девис разноцветните, ритмичните композиции възникват от лъчи или от пламвания на светлина, отразена от различни плоскости. Във филмите „По онази страна на огледалото“ (1955) и „Аналогия“ (1955) той разработва отражения на предмети върху неравни златни и сребърни повърхности. Джордан Болсон създава джазови ритми с помощта на отражения на предмети, мяркащи се така бързо, че е невъзможно да се разпознаят.

Като подражава на „Механическият балет“ от Фернан Леже, поставен през средата на 20-те години, Дорси Александер създаде филма „Евтиният универсален магазин“ (1949), в който по метода на мултипликационното покадрово снимане заставя да се движат разноцветни кълба конци, топки-играчки и четки за зъби, синхронизирайки това движение с музиката на Офенбах. Леонард Триджилес и Ралф Люс използваха глинени форми в своята абстрактна екранизация „Проеми“ (1950) на Луис Керол. Един от ръководителите на американския „киноавангард“, (Френк Стойфейкър) постави филма „Зиг-заг“ (1950) от кадри със светещи неоновии реклами, монтирани в ритъма на концерт на Стравински.

Тези режисьори в една или в друга степен подражават на канадския режисьор-мултипликатор Норман Мак Ларен, който се прослави с филма „Махнете скучните грижи“ (1950), където тънки светли линии се движат по черния фон под музиката на джаза. В други кадри по екрана се мяркат петна — те чезнат, когато замира оркестърът, и избухват с всеки нов звук. Трябва да се отбележи, че талантливият режисьор Норман Мак Ларен скъса с абстракционизма, като създаде редица интересни реалистични рисувани филми.

(Следва)

»Незавършени игри«

ХРИСТО БЕРБЕРОВ

Ние навлизаме вече в двадесетата годишнина на нашата социалистическа революция. И често пъти забравяме каква цена е заплатил българският народ за всичко, което ни обкръжава днес. Колко са имената на изгнилите по затвори и концлагери, инквизираните до смърт в полицията, убитите в Балкана...

Между тях имаше и деца — и това е може би най-яркото свидетелство за трагизма и възвишеността на подвига. Защото детето, недостигнало разцвета и мъжеството си, е може би най-голямата жертва, която един народ може да принесе на своята свобода. Войната на класите не познава предел, нито пощада. Тя разтърсва цялата нация, нахлува в ежедневието на работника, в умуванията на интелигента, в херметичния уют на еснафа. Тя нахлува и в детските игри, за да стовари върху крехките, неукрепнали още души своя товар от омраза, дълг и самопожертвуване...

Помним ли винаги ние? Знаят ли ония, които още не са навършили двадесет години? Какъвто и да бъде отговорът на тоя въпрос, всеки творец на изкуството има правото и дълга да напомни още веднъж. И може би нашето кино трябва да ознаменува двадесетилетието на свободата с именно такива произведения.

По тоя път са тръгнали създателите на новия български филм „Незавършени игри“. И това ни задължава да погледнем с особена сериозност и възискателност на постигнатото от тях.

Защото голямата тема носи на твореца не само благодарен материал, но и сериозна отговорност.

А. П. Чехов пише, че разказът излиза добър, ако авторът, след като го напише, изхвърли началото и края. Сценаристите на филма „Незавършени игри“ Н. Голанов и Г. Янев са спазили това изискване само по отношение на началото. Те ни спестяват първите обяснения за борбата, за партизаните, фашистите и пр. и ние им дължим благодарност за това. Техният герой Митко Трифонов влиза във филма с определени вече симпатии и пристрастия. И това е напълно естествено за средата му. Краят на филма е оправдан от задачата, за която в най-общ вид говорих по-горе.

Нека видим какво има между началото и края, кое съставя всъщност тъканта на филма.



Сцена от филма „Незавършени игри“

Тук има една верига от епизоди, в които виждаме героя ту като дете, увлечено в игрите си, ту като активен помощник на партизаните. Точно така определяше понятието „сюжет“ в една от старите си книги Л. И. Тимофеев — като верига от събития, разгърнати в художествената творба. От тая гледна точка Л. Тимофеев отричаше наличието на сюжет например в лиричната поезия.

Но защо цитирам сега тоя възглед, от който вече се е отказал дори самият му автор? Защото филмът „Незавършени игри“ е една илюстрация за несъстоятелността му. Главният и решаващ недостатък на сценария се проявява в отсъствието на сюжет в тоя вид, в който говори за него А. М. Горки — като история на израстването и формирането на характера. Ние виждаме на екрана събития, всяко от които би могло да остави трайни следи в душата и на по-малко чувствителен човек от Митко. Но във всеки следващ епизод намираме все същия Митко, когото вече познаваме отпреди. Събитията сякаш минават покрай характера, разтърсват го, но не се наслояват в него... Ние се досещаме какво би било едно дете, преживяло всички неслоди и ужаси на борбата. Но не виждаме на екрана такова дете. И нашите догадки остават вън от филма.

От първите игри на Митко с гълъба до края авторите на филма го карат да премине през криенето на нелегални, лепенето на позиви, през фашистката полиция и през кървави сражения, да се сблъска с егоизма, малодушието, предателството, смъртта... И пред самия финал Митко, преживял загубата на най-скъпия си приятел и убил един невинен човек, пак е готов да се захласва по приказките за дядо Ной или за Африка, да си играе, ако не с гълъба, то със слънцето, с ледените шушулки, с дървените куклички... И само собствената му смърт е в състояние да прекъсне игрите му. Да, смъртта прекъсна игрите на много деца през войната. Но тоя факт показва, че прякото или косвеното показване на смъртта на едно

каквото и да е дете е достатъчно за изразяване на мисълта. Фактически идеята на филма се оказва несъразмерно по-малка от реалното жизнено съдържание. И тук е може би най-голямата беда. Защото отделните епизоди могат да бъдат свързани в единен, здраво организиран сюжет само тогава, когато всеки от тях се превърне в стъпало от развитието на една основна идея. Двама от рецензентите на „Незавършени игри“ — Ат. Свиленов и Из. Знеполски — твърдят в своите отзиви, че филмът е построен като преднамерена илюстрация на една идея. За съжаление и двамата са забравили да посочат коя е тая идея. А аз при всичкото ми добро желание не мога да намеря една идея, която да минава през целия филм...

Единият от сценаристите на филма е безспорен познавач на събитията, залегнали в основата на сценария. Другият е познат като опитен сценарист от документалното кино. Но действителността освен външни прояви има и вътрешно съдържание. Съвременният филм трябва „да показва не движението на човека, а движението вътре в човека“¹. В това отношение измислените от големия художник събития могат да се окажат по-силни и в крайна сметка по-достовърни от хроникалния запис на случилото се в действителност. И ако искаме да изразим в един филм това — само това! — че физическата смърт прекъсва игрите на детето, именно документът може да се окаже най-силното средство за въздействие върху зрителя. Но за такова нещо авторите нямат нужда от целия богат и сложен арсенал средства на игралното кино. И като следствие от липсата на единна идея, която да се осветява от нова страна при всеки сюжетен завои на филмовия разказ, сценаристите показват в крайна сметка неумение да си служат с тези средства. Техният диалог е богат на декларации — и беден, обидно беден на подтекст. Защото подтекстът се ражда от присъствието на идеята. В своите отзиви критиката справедливо подчерта слабата индивидуализация на основните образи във филма. Но това е пак само следствие от липсата на единен, осмислен сюжет. Композицията на филмовата творба също определя продължителността на един или друг епизод в зависимост от неговата значимост за развитието на сюжета. Няма ли сюжет — няма стройна композиция на филма. Защото няма критерий за нея.

От всичко казано дотук е ясно, че коренът на неуспеха лежи още в самия сценарий. Трябва обаче да се прибави, че режисьорът Симеон Шивачев не е съумял дори частично да преодолее слабостите на сценария. Най-общото впечатление от неговата режисура е незадълбочеността, с която са заснети и свързани отделните епизоди на филма. При правилно поставяне на акцентите и прецизна работа с актьорите той би могъл да направи един осмислен разказ на средно художествено равнище дори и при тоя сценарий. За съжаление това не е станало. Нещо повече — в редица случаи режисурата задълбочава допуснатите в сценария несъобразности. Ще приведа един пример — спасяването на Чавдар, когато той отива

¹ Ернест Ирос — цит. по сб. „Виды искусства и современность“, Москва 1962, стр. 97.



„Незавършени игри“

на среща с провокаторката. Преди всичко фактът, че момичето се оказва провокаторка (а заедно с това и цялата сцена в полицията) е напълно излишен от гледна точка на развитието на образите. Митко дори не научава каква е тя, т. е. нейното предателство въобще не е факт от биографията на основния герой. За Митко стражарите в храсталака са достатъчно указание, за да заключи, че Чавдар е попаднал в засада. Но авторите на сценария са предположили у зрителите по-малко съобразителност, отколкото у детето, и с това само са убили ефекта на неочакваност. Тая очевидна грешка е задълбочена от режисьора при заснемането. Камерата следи много по-отблизо преживяванията на провокаторката, отколкото реакциите на Митко. А това значи, че режисьорът отделя по-малко внимание на основния си герой (през чиято психика би трябвало да пречупи действието), за да се съсредоточи върху онова, което е баласт в сценария. Неумелото заснемане и незадоволителната работа с Иван Енчев (Митко) и другите актьори-деца е погубило и някои вярно намерени и осмислени от авторите епизоди. Такъв епизод е срещата с „кафявите“ на моста, когато Митко изменя на целия си войнствен манталитет, за да спаси поверените му позиви. И още един пример: когато майката отказва да скрие Чавдар в къщата си, бащата смива на Митко да се заеме тихичко с тая работа. Тоя нюанс обаче е заснет от режисьора в общ план на двете фигури, та може да бъде забелязан само от оня зрител, който го е прочел предварително в сценария. Всички други зрители остават с впечатлението, че Митко помага на Чавдар по своя собствена инициатива, което по-сетне става причина за недоумения.

Почувствувал ненаситеността на диалога, режисьорът се е



„Незавършени игри“

опитал да „оживи“ филмовия разказ със символични образи, познати и банализирани още в ерата на нямото кино: гълъб, цветя, облаци, ботуши, бурливи води и пр. По-интересен, но неосмислен докрай е само образът на дървените куклички. Ролята на музиката е сведена до дублираща всички тия символи илюстрация, която на места дразни със своята натрапчивост.

Бих искал да завърша с няколко бележки относно обръщението към пионерите в началото на филма. В една творба, посветена на децата и адресирана преди всичко към тях, едва ли е уместен тоя полумистичен, „задгробен“ финал, както и жестокостта на авторите да накарат именно Митко да убие новобранеца с очилата. Последният символ — Митко с кокичето в ръка се усмихва пред лицето на смъртта — може да бъде верен за Никос Белоянис, но не е свойствен психологически нито за детето-партизанин, нито за децата-зрители.

Нека авторите ми простят, че се спрях главно върху недостатъците на тяхната творба. Безспорна заслуга е, че с филма „Незавършени игри“ се изпася на екрана едно голямо, значително събитие из нашето революционно минало.

Но филмът далеч не осъществява богатите възможности, заложени в самия жизнен материал.

ИЗПЕПЕЛЕНАТА ИЛЮЗИЯ

Обикновено когато става дума за екранизация на известни литературни творби, неизбежното сравнение винаги е в полза на първоизточника. Случаят с „Мостът“ не е такъв. Филмът на Бернхард Вики е обогатил с нови наблюдения и детайли романа на Манфред Грегор. Преведен на езика на киното, „Мостът“ звучи като самостоятелно произведение.

Това впечатление идва не само от промените, които Вики е направил в композиционната структура на творбата. Той е предпочел обикновената хронология на фактите пред ефектните сюжетни отстъпления и ретроспекции, майсторски използвани от Грегор в романа. С това като че ли режисьорът е искал да приближи още повече фактите и събитията до зрителя, да ги оста-

ви да говорят сами за себе си. И то създава впечатление на привидна безстрастност, на привиден обективизъм. Всъщност безстрастност и обективизъм няма. И най-красноречивото доказателство за това е, че филмът успява да ни развълнува и да ни накара дълбоко да се замислим.

„Валтер Форст си подсвиркваше песента:

„Защото днес ни принадлежи Германия, а утре — целият свят!“

В това свиркане имаше нещо коварно, нещо дяволско. Шолтен си помисли: „Това свиркане трябва да престане, иначе ще полудея!“

Тези няколко реда са взети от романа на Грегор. Заедно с американските танкове приближава краят. Пред лицето на реалността надменната нацистка песничка звучи нелепо и страшно. Като горчива ирония към всичко, което е било и в което са вярвали.

Възрастните го разбират по-рано. „Великите идеали“ засега могат да отидат под миндера. По-добре е да се погрижиш за собствената си кожа. Иначе ще бъде късно. Есесовският групенлай-



«Мостът»

тер трескаво стяга багажа си. По моста профучават претърпени кампиони — и в лицата, в думите, в държанието на войниците има само едно: „По-далеч оттук! И по-скоро!“ Старецът идва да предупреди момчетата на моста: „Отивайте си по домовете! Съпротивата е безсмислена...“ Като че ли изведнъж е настъпило някакво отрезвяване. „Велика Германия“, „Дойчланд юбер алес“ — всичко е отишло по дяволите. Авторите на филма, а заедно с тях и учителят Щерн, капитан Фрьолих, подофицерът Хайлман, майката на Зиги, се замислят. Наистина твърде късно, но все пак...

Погледнат от тая страна, филмът представлява размисъл. Настъпило е времето, когато старите идейни, морални и човешки ценности трябва да се преосмислят, да се преоценят. Всъщност непреодолимият ход на историята отдавна е предизвикал тяхната инфлация. Сега те трябва да се поставят на везните на разума и сърцето. Тогава отрезвелите очи на възрастните ще разберат, че онова, което е изглеждало като скъпоценни камъни, всъщност е най-обикновена стъклария, безжалостно стъпкана от калните ботуши на войната.

Голямата илюзия е изпепелена.

Съмненията се прокрадват и в душите на шестнадесетгодишните. Но те са прекалено млади, прекалено надхванати с предразсъдъците и презумциите на едно погрешно възпитание, за да могат да разберат истински смисъла на събитията и още по-малко да им се противопоставят. Тяхната желязна непродвратимост ги помита.

Тези седем момчета, които за един ден трябва да сменят късите си панталонки с грубия войнишки мундир и игрите на индианци — с истинската среща със смъртта, тези седем момчета — ни казват Грегор и Вики — са най-обикновени, способни и даже добри. Като своите връстници от цял свят те вършат детински лудории. Те могат да строят лодка (с мечтата за далечни пътешествия) и да спортуват. Първите трепети на плътта ще ги накарат да се почувствуват мъже... Тези обикновени, способни и даже добри момчета...

Но Зиги ще чете до полунощ за подвизите на немския рицар Кирциус и ще иска да бъде „смел като него“. Но Шолтен ще се увлича по Шопенхауер и Ницше. Но Юрген ще поеме бащиния си пистолет от ръцете на майка си и неговата екзалтация ще бъде едновре-

менно искрена и фалшива. Но Валтер ще расте в къщата на един грунленлайтер и няма да знае друга песен освен:

„Защото днес ни принадлежи Германия, а утре — целият свят!“

Но, но, но... Цяла една система тежи над крехките им съвести. Момчетата ще израснат физически здрави, духовно осакатени. Затова тяхната жертва няма да събуди у зрителя възхищение или представи за героизъм и подвиг, а само съчувствие и жал, че всичко е пропиляно на вятъра, че всичко е било безсмислено и свършено ненужно.

Така Грегор и Вики поставят проблема за историческата отговорност на нацизма пред германския народ и неговото младо поколение. Домашното и училищното възпитание, отровата на расистката философия, литературата за „смелите немски мъже“, самодоволните крясъци на генералите, изопаченото тълкуване на историята са подхранвали почвата, върху която вместо цветя са израснали бурени. Развитието на събитията не може да не доведе тези „идеали“ до задънената улица на пълната им абсурдност. Бурените трябва да се изтръгнат и върху успокоената земя да разпукат своите пъпки цветята на надеждата.

Някои сцени във филма на Бернхард Вики надхвърлят рамките на своето конкретно значение. Постановчикът е търсил подтекст, символично звучене — и в диалога, и в изобразителното решение на кадъра. Достатъчно е да си спомним само нощните сцени на моста. Тъмна непрогледна мъгла е обгърнала всичко. Момчетата не виждат нищо пред себе си. Не знаят какво да правят...

Из тъмнината като видение, като закъсняло прозрение изплува старецът...

Поетичен образ е потърсен и в движението на реката, която тече непрестанно и неотменно въпреки всичко. А във финалната сцена (единственият оживял войник ридеа на моста) художественото внушение достига своята върхна точка. Изобщо мисля, че партитурата на филма е написана в едно почти непрекъснато „крещендо“. Напрежението расте. Ритъмът се ускорява. Навярно затова Вики е избрал хронологията като композиционен похват. Навярно затова се е отказал от чисто формални трикове и експерименти, които биха ненужно разкрасили суровата и жестока като меч истина.

Трябва само да се съжالياва, че героите на филма не са достатъчно индивидуализирани. Зрителят с мъка различава кой е Шолтен, кой Муц, кой Хербер или Хагер. В неговото съзнание в края на краищата те всички се сливат в едно.

Не вярвам този ефект да е търсен нарочно (понякога и това може да се случи), защото, от друга страна, е демонстриран подчертан стремеж да се покажат битови подробности и малки случки от тяхното ежедневие. Т. е. да се намери характерното за всекиго. В този стремеж, а може би и в желанието да бъдат по-близо до първоизточника авторите явно са прехвърлили мярката. Филмът, особено в първата си половина, е малко претрупан. Подхващат се второстепенни сюжетни линии, които, без да бъдат изяснени, се изоставят (например отношенията между Валтер и учителката по гимнастика). В последна сметка това създава впечатление за фрагментарност, за разпокъсаност и естествено е в ущърб на цялостното художествено въздействие.

Рекламите трябва, че „Мостът“ е най-значителният немски филм през последните двадесет години. Не се наемам да твърдя подобно нещо, защото ми се струва пресилено. Но даже и без да бъде шедевър, „Мостът“ е филм, който се помни, който буди размисъл.

Григор Чернев

„ЗЛАТЕН ЧОВЕК“

Романът на Мор Йокан е екранизиран. Понякога е по-хубаво да ни се разкаже за нещо, отколкото да го видим с очите си. Мисля, че за да може един роман да бъде екранизиран, създателите на филма трябва да бъдат на нивото на автора или дори над неговото, защото думата предизвиква много по-богати асоциации, отколкото неумело натрапената ни от режисьора картина. Хуманизмът на романтика Мор Йокан, който завладява читателя, е загубил много от своята сила на екрана. Сценаристът Гертлер не разработва творчески романа, задоволява се с добросъвестно проследяване на разказа, като го превежда на елементарен кинематографичен език; тук-там съкращава това, което по негова преценка би удъл-

жило метража на филма. Отказва се от епизода на романа и съчинява сцената за неуловимостта на щастието с едно наивно хрумване, което не решава темата. Той не е използвал пределта на есегата за създаване поетичност на филма.

Независимо от това „Златен човек“ се гледа от много зрители с желание. Стари филмови похвати са умело приложени, за да се направи едно „касово“ произведение. Не става дума да бъде затрогнат зрителят с него, а напозова да се извикат в него реакции с изпробван ефект в други филми. В това направление колективът на Гертлер е сполучил, като се е ориентирал към романа, който дава храна на тези „изисквания“: в него има моминска наивност, чиста любов, неподкупна честност, заобиколени от лицемерие и коварство, от подлост и безразличие, противопоставяне на авантюризм и демоничност, скъпоструйност и престъпление.

Но вечните проблеми за любовта и щастието, за доброто и злото, за справедливостта във филма са само скицирани, без темите да бъдат проведени до край.

Постъпките на героите са поднесени с готови решения без необходимата мотивировка за изживяната вътрешна драма. Михай Тимар изпада често в положението на водевилен герой.

Не са използвани най-хубавите реплики от романа като възлови моменти за доразкриването на характерите.

Има развитие на характери, има ясно определени взаимоотношения, отмерения действия, но те не грабват сърцето, не увличат съзнанието, защото примитивно са подготвени и поднесени. Когато Тимея, преди да си легне, слага под възглавницата си счупената сабя, виждаме наивната инсинуация на режисьора: с героинята ще се случи нещо необикновено.

Наивитетът на епохата, който е пренесен от романа във филма, не допринася с нищо, за да оживее един минал век.

Стилът на епохата е спасен, но нито декорът, нито осветлението подпомагат драматургически действието. Търсено е едно общо, леко, ефектно разкрасяване, което принизява художествената стойност на филма Излишното „лакиране“ на снимачните обекти е чуждо на реалната действителност и пречи за вглъбването и сериозното възприемане на драмата у героите.

Някои от актьорите са сполучливо

подбрани. Тимея на И. Бейрош със своята класическа хубост и с лице, което рядко издава тайните на сърцето, е една истинска „статуя от алабастър“. Актрисата обаче очевидно не е разполагала с достатъчно качествен драматургически материал за пълноценно извяване на духовната чистота на своята героиня.

Главният герой, който движи целия сюжет, не е постижение. От един изпълнител на Михай Тимар се иска много, още повече, че този образ силно напомня обаятелния Граф Монте Кристо, без да го достига. Компенсацията в такъв случай трябва да дойде от една талантлива и прецизна актьорска игра, която всъщност актьорът Чорба не постига. Атали на М. Кренчей е уловила психологическата сложност и нерва на жената-демон, но на едно-две места излиза от изпълнителския стил на образа (сцената с припадането и финала на филма). Ноеми (Илдико Пейчи) не убеждава както външно, така и с играта си. Актьорът Золтан Татинович понякога използва в поведението си театрални жестове и мимики.

Все пак във филма, ако не артистично, проникновено, поне ясно са показани страстта към парите, стремежът към издигането чрез тях в живота и съдновременно тяхното пълно отрицание на безимения остров.

Със своя романтичен протест против капитала филмът следва основните тенденции на романа и философските възгледи на Ж. Ж. Русо. Той представлява преклонение пред величието на природата, която извика благодостото у човека, за да заслепи чрез него блясъка на златото.

Наталия Стамболиева

„ПОКАНА ЗА РАЗПЛАТА“

Съчетанието в един филм на няколко станали вече известни у нас имена; това на Жика Митрович — синоним на остроюжетни, динамични, приключенски филми, на Ал. Гаврич, комуто режисорът по правилно поверява централната мъжка роля, и на подкупващия с простотата и искреността на

своето голямо изкуство Петър Пърличко, кара публиката да се тъпчи пред касите и нито една прожекция да не минава без гласните манифестации на симпатиите на зрителя към главния герой и неговото обкръжение. Това безспорно е успех.

Но когато разглеждаме произведението на един вече утвърден творец в киноизкуството, при това спечелил голяма популярност и заслужил симпатиите на широката публика с филм като „Мис Стоун“, не можем да вземем като единствено определящ белег на неговия творчески успех или несполука само касовия сбор. Изискванията към един истински талант не могат да бъдат изчерпани от комерчески съображения. Всъщност „Покана за разплата“ не е крачка напред, не внася нищо положително и значително в творческата биография на своя създател. Въпреки доброто намерение, което авторът е имал — чрез „Покана за разплата“ да затвърди впечатлението от образа на Рамиз Леша, той е далеч под нивото на първия филм — „Капитан Леша“. „Покана за разплата“ е само някакво количествено натрупване на нови факти и събития, които не внасят никаква качествена промяна в смисловото и идейното обогатяване на образа на Леша. Пред нас е все същият герой, легендарно смел и ловък в борбата с враговете на народа и подаващ се твърде лесно на очарованието на женската красота — такъв, какъвто пределно ясно и докрай ни бе разкрит в първия филм. И става ясно, че от всички намерения, които е имал Жика Митрович при снимането на „Покана за разплата“, определящото било да се направи филм, адресиран към непретенциозния вкус, да се спекулира с липсата на произведения от приключенския жанр, да се използват позициите на вестерна. И наистина темата за борбата на югославянската народна армия с враговете на новия строй е решена в стила на американския вестерн. Преследвания, гонения, престрелки, винаги навреме идващата помощ и пак непрекъснатата пукотевица. Сцени, действащи единствено с външния си ефект. Но колко далече от изкуството е разиграната драма. Тя е построена по всеизвестния шаблон, при който живите образи са заменени с конвенционалните смели герои, коварни злодеи и наивни, невинни жертви. Постигнатата динамика е външна, самоцелна.

Но бедата не е толкова в това, че Митрович подражава на американския вестерн. Много по-тревожно е, че ху-



«Покана за разплата»

дожникът започва да се повтаря, да се върти в затворен, омагьосан кръг, като с новия си филм предъква вече изказани идеи, разкрива стари мотиви, рисува познати образи и ситуации, каквито сме виждали в предишните му творби. „Покана за разплата“ ни кара да мислим, че творческата фантазия на Митрович е поотслабнала и като че ли източниците на вдъхновението му са започнали да пресъхват. Поради това най-високите подвизи на легендарния капитан Рамиз Леша са всъщност доста бледи и оскъдни вариации върху позната вече тема. Липсват нови, свежи мотиви, оригинални композиционни решения, сцени и детайли, които да създават настроение и да оправдаят създаването на една нова кинотворба.

Въпреки намерението да застъпи драматичното и психологичното начало (чрез образите на Кадрия — Д. Оцолчич и на Азира — Е. Жигон) у Митрович решаващо се е оказало схващането, че в приключенския филм може да се мине и без много мъдрувания и психологизъм, без изследвания на вътрешния душевен мир на героите. Достатъчно е филмът да бъде занимателен и динамичен. Но дори това този път се е удало на Митрович по-слабо, отколкото в другите му филми. Тук ритмът е затормозен, конфликтите не са поста-

вени много умело, мястото и функциите на героите не са достатъчно логично акцентирани. Той гради филмовия си разказ върху стария, познат начин на ретроспекции, който разкъсва действието и затруднява следенето на филма. Но затова пък режисьорът не се е задоволил да направи образното, колкото е възможно по-ангажиращо внимание, като предлага безброй сцени на жестоки боеве, много бягания и преследвания, святкане на остриета на ножове и звън и искри от конски копита, юмручни боеве на сухо и във вода. Но може ли да се сведе романтиката на един герой и величието на неговия подвиг само до вихрени надпрепускания, до виртуозно точни и причудливи изстрели и съкрушителни удари в челюстта? Самоцелно ефектните сцени на боевете и пиротехническите взривове не могат да запълнят липсата на живи и пълнокръвни човешки образи. Творбата е построена върху каноните на стараята естетика на илюстративното киноизкуство, стремящо се в произведението от подобен род действително да се разгръща не в дълбочина, а в ширина, като заменя художествените открития само с външно отразяване на събитията.

Талантливият актьорски ансамбъл, с който Митрович постоянно работи, прави

всичко, което е във възможностите му, да задържи творбата на едно приемливо ниво. Любимците на публиката, Капитан Леши — Ал. Гаврич, Шок — П. Гърличко и Кадрия — З. Оцоколич, полагат максимални усилия с искреността си интерпретация да компенсират липсата в сценария и в режисурата на някои съществени страни и черти в образите, които те разкриват. Но това не винаги им се отдава. По всичко личи, че Гаврич обича ефектната роля на Гамиз Леши. Но той не може да разгърне всичките си възможности, не може да ни покаже друго освен сръчност, естественост и мъжественост, защото режисьорът не поставя пред него по-големи изисквания, по-сериозни творчески задачи.

„Покана за разплата“ още веднъж доказва, че вестернът не е жанр, в който един художник може напълно и многопланово да се разгърне, да покаже и докаже какво може.

Тенденцията да се замени истинското изкуство със зрелищност е негативен компромис на художника и отстъпление пред търговското в киноизкуството, което е и трябва да си остане преди всичко естетика и идеология.

„БАНКНОТА ОТ ЕДИН МИЛИОН ЛИРИ“

На пръв поглед това не е нищо повече от една комедия на ситуации и недоразумения, отразяващи неочакваната промяна, която настъпва в живота на един обикновен американец, попаднал в Лондон без пени в джоба, и обложът на двама ексцентрични братя-милионери, които го правят притежател на банкнота от един милион лири. Но творбата всъщност е нещо повече от една развлекателна и забавна история. И ние преставаме да се усмихваме, когато пред нас един по един падат всички фалшиви атрибути, придаващи блясък на едно общество, и се демаскира уродливият лик на паричния фетишизъм в капиталистическия свят.

Като използват за основа едноименния разказ на големия американски хуморист-сатирик Марк Твен, създателите на филма разкриват как парите изведнъж преобразяват отношенията меж-

ду хората. Парите! Понякога дори не е нужно да се заплаща с тях. Достатъчно е да се получи внушението, че човек ги притежава в голямо количество, и той става интересен, желан, канен във висшето общество. Превеждайки мислите на Твен на езика на едно ново изкуство, авторите на филма са се справили успешно с много трудната задача, от една страна, да останат верни на стила и духа на автора и от друга, да разгърнат сюжета на разказа така, че екранизацията да се окаже на висотата на първоизточника. Заслугата за това принадлежи на първо място на сценариста Джил Крейги. Той обогатява и разработва кинематографично само някои леко загатнати или маркирани в разказа епизоди (борсата и цялата лирична линия) и ги насища с истински марктовенски, дълбок, разобличителен хумор. С остроумния, кинематографичен диалог той блестящо характеризира героите. Крейги дори се осмелява да въведе нов персонаж — атлета Рок, който обогатява галерията от образи, нюансира, допълва и разкрива още един план от основната идея, заложена у главния герой. (Не можем да се въздържим да не отбележим веднага прекрасното изпълнение на Реджиналд Бекуин, който доказва, че големият талант може да се изяви дори в една напълно безсловестна роля.) Следвайки разказа, Крейги акцентира втората му половина, в която се разкрива и обратната страна на медала. С тънък хумор, наситен със саркастични нотки, той ни показва какво става, когато заслепяващият блясък на милиона изчезне. В резултат на шегата, която разорения дук Фронал (А. Е. Метюс) скроява на американеца, като скрива банкнотата, Хенри Адамс едва ли не бива линчуван от тези, които миг преди това са се прекланяли духом и телом пред него, омагьосани от звъна на златото. И това ни кара вече не само да се усмихваме, но и да се замислим кое всъщност придава стойност на човека в капиталистическото общество.

Имайки здрава литературна основа, Роналд Ним ни предлага сръчна професионална режисура. Почувствувал голямата истина за хората, лъхаша от творбата на Твен, той е потърсил техния екранен еквивалент. Нещо повече. Ним постоянно допълва предлаганото му от сценария, доработва го и подчертава неговия дълбок смисъл. Творбата е подчинена на вътрешната логика на една идея за света на капитала. Като разгръща целия филмов разказ на

един привидно неутрален и забавен фон, Ним придава особено значение на точно намерените детайли, в които именно е вложен сатиричният заряд. Изобличението е открито и точно адресирано. В реализацията на Ним има много чувство за стил и атмосфера, а действието се развива така, че заедно с нарастването на комизма расте и социалният смисъл на повествованието. И тогава, когато смехът, очистващ и негодуващ, достигне своята кулминация, на нас вече не ни е смешно. За жалост не целият филм е издържан в този добър тон. Чувството за мярка е изменило на Ним в епизодите със самоцелните гонения на носената от вятъра банкнота и при изхвърлянето на Адамс от борсата.

Актьорската работа безспорно е най-силната страна на филма. От целия превъзходен ансамбъл от комици, които се съчетават прекрасно, за да пресъздадат с ярко чувство за хумор епохата на Англия от края на миналия век, особено се откроява образът на Хенри Адаме в изпълнението на Григори Пек, който тук за пръв път се явява на екрана в комедийна роля. „Банкнота от един милион лири“ това всъщност е Хенри Адамс, т. е. Григори Пек. В една комедийна роля повече, отколкото където и да е другаде, е необходимо изострено чувство за мярка, което да води изпълнителя по водоела между комедийната хипербола и непринуденото, органически вярно и естествено поведение на живия човек. Точно това блестящо се е отдало на Григори Пек.

Непринудената игра на младата, красива, с пленяващо чувство за хумор Джейн Грифитс в образа на включеното момиче от висшето общество, незаразено още от користолюбие и пошлостта на своята среда, я прави достойна партньорка на Григори Пек.

„Банкнота от един милион лири“ е филм, който задоволява зрителя и идейно, и художествено. Воден от проиниковените на Марк Твен, използвайки остро и наблюдателно око, великолепия му хумор, даровитият



„Банкнота от един милион лири“

колектив е проявил заслужаваща уважение гражданска смелост в разкриването на истината за капиталистическото общество. Истина, валидна и днес, може би дори повече, отколкото за времето на Твен. Авторите на филма са истински майстори в своята област не само за това, че в дефицитния жанр на кинокомедията създават една творба с много жизненост и настроение, но и защото с талантливото си изкуство служат на истината и човечността.

Н. Константинова

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

За литературния и режисьорския сценарий

Георги Йовков

директор на Студията за игрални филми

Режисьорският сценарий е творчество — част от творческата работа на режисьора за реализацията на един филм. Няма никакво основание обаче той да се противопоставя на литературния сценарий, още по-малко последният да се обявява за излишен.

Киноизкуството е колективно изкуство. Нека продължава спорът кой играе по-важна роля в създаването на филма — авторът на сценария, или режисьорът. Безспорно е, че литературният сценарий, произведението на писателя-кинодраматург определя темата, характеристиките и организиращия конфликт и че без наличието на литературен сценарий не може да се пристъпи към създаването на филм. Ако някой, за да опровергае, посочи, че е създаден някъде от някого филм, без предварително да е бил налице литературен сценарий, такова изключение само би потвърдило правилото, утвърдено и доказано от творческата и производствената практика във всички страни.

Литературният сценарий е един от относително самостоятелните етапи в създаването на филма — сфера на действие на писателя-кинодраматург. Спорът, дали сценарият е самостоятелно литературно произведение или не, не изменя това положение. Който вижда смисъл в такъв спор, нека спори.

Въз основа на готови литературни сценарии у нас се съставят тематично-производствените планове, прави се предварителна приблизителна преценка за постановъчната сложност на бъдещия филм и се определя един ориентировъчен лимит за неговата стойност. Нищо повече.

Режисьорският сценарий е нов етап в създаването на филма, начало на творческата дейност на режисьора, предхождаща промишленото производство. В нашата практика излезе от употреба пожеланието литературният сценарий „да се доработи“ в режисьорския сце-

нарий, макар че добрите сценаристи не престават да се интересуват от литературния материал до завършването на филма. Разбира се, това зависи от добросъвестността, подготовката и възможностите на всеки сценарист. Когато има изисквания към литературния сценарий, нашата препоръка като правило е „да се нанесат поправките в литературния сценарий, преди да се пристъпи към писане на режисьорската книга“.

Режисьорският сценарий е план на бъдещия филм. В него окончателно се решава композицията на филма, определя се броят и дължината на кадрите, от които той ще бъде изграден, неговият ритъм, визуален и емоционален релеф. В режисьорския сценарий точно са означени ракурсите, движението на камерата, обективите, с които ще се снима, необходимата техника, броят на статистите и пр. Той дава точна представа за бъдещия филм — стига да може да бъде прочетен.

Според другаря Христо Сантов ние отдаваме незаслужено внимание на литературния сценарий, този според него „преходен вариант на бъдещия филм“, „хибрид между режисьорската книга и киноповестта“, тъй като при намесата на режисьора се правят промени в него — „уточняване на диалога, трансформиране на някои образи, малки или големи изменения в композицията“. Всичко това — казва Сантов — „нерядко изменя или кара да звучи по новому смисловият акцент на отделните епизоди, образи, та дори на цялото произведение“. И като извод от всичко това, той настоява за реабилитация на режисьорския сценарий.

Киноспецификата на литературния сценарий не е мит. Иначе би трябвало да недоумяваме защо няма изобилие от сценарии. Литературният сценарий трябва да се пише с дълбоко познаване на тази специфика и възможно най-много да се доближава до режисьорския сценарий, както това е в много кинематографии. Ние се задоволяваме с хибрида между режисьорската книга и киноповестта, защото той в задоволителна степен е съобразен със спецификата на киното. Тази форма е приета и в съветската кинематография. Добре дошли са и киноповестите. Трябва да се използват и други форми на сътрудничество между писатели — едни специализирали се в разработката на сюжета, други — в писане на диалог, а от трети да се възприема само първоначалната идея. Такава практика съществува във всички кинематографии. Но от всичко това не следва, че трябва да се противопоставя литературният на режисьорския сценарий.

Заслужава да бъде обсъждан въпросът за характера на промените, които внася режисьорът — доколко те обогатяват и подобряват предложения от сценариста драматургически материал, доколко те са доказателство за таланта, професионалната култура и вкуса на режисьора. Този въпрос винаги ще има място, защото обстоятелството, че киното е колективно изкуство, не снима въпроса за таланта на отделния творец, за личните творчески възможности.

На режисьорския сценарий винаги е отделяно най-сериозно внимание. Като втори, най-важен етап в създаването на филма той е бил или поне сме желали да бъде, грижливо обсъждан, както и литературният сценарий. Литературният сценарий ни интересува освен с

кинематографическите си качества и с проблематиката си, с нейната гражданска значимост и патос, които определят тематичния облик на филмовата продукция. Затова в неговото обсъждане участвуват по-широк кръг кинематографисти и представители на културната общественост. Участието в обсъждането на режисьорския сценарий изисква специална професионална подготовка. Преди да бъдат създадени колективите, режисьорските сценарии се обсъждаха от художествения съвет, от който по своя воля отпадаха тия, които се чувствуваха неподготвени за участие в такъв разговор. След създаването на колективите обсъждането на режисьорския сценарий ставаше в художествения съвет на творческите колективи, т. е. в най-интересуван професионален кръг. Ако в един или в друг конкретен случай или в някои колективи не е отделяно необходимото внимание — това е друг разговор. В отношението към режисьорския сценарий подценяване не е имало.

Досега на никой опитен сценарист не е отказвано да напише режисьорски сценарий, но такова желание не е изявявано. Не говоря, че трудно би се намерил режисьор, готов да поставя филм по режисьорски сценарий, написан от друг автор. Литературният сценарий е писателска дейност, независимо, че може и режисьор да се заеме с тази работа — в такъв случай той се изявява като писател. Разработването пък на режисьорския сценарий е работа на режисьора. Ако сценаристът се заеме с тази работа, той вече влиза във функциите на режисьор. Както е допустимо съавторство на етапа на литературния сценарий между двама и повече писатели, между писател и режисьор, така може да се допусне в конкретен случай съавторство с участието и на сценарист в разработването на режисьорския сценарий. Но това ще бъде съавторство в режисурата, независимо, че един от авторите е писател, т. е. ще бъде негов дебют като съпостановчик.

Няма основание да се изключва възможността опитен сценарист-кинематографист да напише режисьорски сценарий. Но писането на режисьорския сценарий да стане задължение на сценаристите само защото някои режисьори не могат да вършат това добре, не е решение на въпроса. Защото и не всички сценаристи ще ги пишат добре.

Правилното решение е литературните сценарии да се пишат от тия, които могат да пишат хубави сценарии, и да пишат режисьорски сценарии и да правят филми можещите режисьори. Наред с всичко друго едно прехвърляне на задълженията от режисьорите на сценаристите още повече би ограничило кръга на сценаристите, добрите между които и сега не са в изобилие.

Правенето на режисьорския сценарий като част от работата на режисьора се възнаграждава с хонорара за постановката на целия филм. Дали е достатъчно това възнаграждение е въпрос на хонорарни таблици.

Христо Сантов възразява писането на режисьорския сценарий да става в предподготвителния период. А тъкмо това позволява на неговия автор „да бъде предоставена пълна свобода истински да твори и още на хартия да разкрие своите творчески възможности“. Разработването на режисьорския сценарий не става в кабинет само от автора, както писането на литературния сценарий. Тук вече участ-

вуват повече хора — режисьор, оператор, художник, архитект, асистент, понякога звукооператор и едно административно лице — директор на продукция или организатор на снимки. В повечето случаи разработването на режисьорския сценарий става с близкото участие на автора на литературния сценарий. Не може да се прави разкадровка, преди да се избере място на бъдещите снимки. А това означава, че разработването на режисьорската книга е свързано със съответни разходи — за транспорт, командировки и др.

Предподготвителният период не е твърдо лимитиран — той е предвиден, за да се предостави достатъчно време за спокойно обмисляне и творческо планиране на бъдещия филм. Едва когато е готов режисьорският сценарий, започва подготвителният период — началото на промишленото осъществяване на филма: строеж на декори, набавяне на реквизит, ушиване на костюми и пр., период, който поглъща вече значителни средства и който трябва да протече организирано в определен срок. Производството на един филм започва само когато са налице три неща: режисьорски сценарий, календарно-постановъчен план, съобразен с постановъчната сложност на филма и работен въз основа на тях точен бюджет на филма.

Правенето на режисьорски сценарий е творчество — най-важният момент в реализацията на един филм. Той трябва да се разработва грижливо, с професионална вещина и най-важното — с талант.

Хубавите филми ще се създават от доказали своите възможности творци, преди всичко от талантливи сценаристи и режисьори.

Професионализъм или самодейност

Захари Жандов

Големият въпрос, който поставя със статията си Христо Сантов, според мен е именно този: професионална кинематография, база за творчески успехи, основа и гаранция за постиженията на българския социалистически филм, или система на самодейност, която поставя дори изградени кинотворци пред случайност и компромиси. Уверен съм, че всички сме за първото. Уверен съм също така, че всички знаем много добре особеностите на киноизкуството, което така или иначе е и индустрия, дължно е да се подчини на една необходима рационалност, на една точност и яснота, от която след това произтичат сложните взаимоотношения между студия и производствени

групи — взаимоотношения, административни, финансови, технически, творчески. Яснотата и точността на тези взаимоотношения създават сигурността, че студията, представителка на държавните интереси, ще получи хубав, професионално направен филм и че творческите работници, отговорни за създаването на този филм, ще работят спокойно, осигурени с всичко, което им е необходимо, за да разгънат възможностите си.

Така ли е сега у нас? Не!

За 15 години, говоря само за игралния филм, се създаде голяма производствена база; имаме вече голям брой специализирани творчески кадри, мнозина, почти 80%, са завършили висши учебни заведения по кинематография; имаме и киноикономисти, болшинството от административните и техническите кадри са или специализирани, или дългогодишни служители, помощните кадри също.

Можем ли при сегашните условия да поставим цялата дейност на Студия за игрални филми на професионална основа? Можем! Защо не го правим? Подценяването на режисьорския сценарий ли е единствената пречка? Според мен в много отношения, да. Най-малкото за случая това е, че в този решителен етап на филмопроизводството, етапа на определяне взаимоотношенията — неточността, неяснотата, случайността, симпатията или антипатията, сблъскването на интересите на администрацията и творческите работници създават самодейна, неточна, лъжлива база за следващия филм.

Всички можем да спорим по предложението на Сантов — дали пушането на филма в производство трябва да стане на базата само на режисьорски сценарий. Едно обаче е безспорно — последният етап, за да се пусне в работа филмът, е режисьорският сценарий. Ще почна оттук, за да докажа тезата за самодейната, неточната, лъжливата база за следващия филм.

1. Има заповед режисьорският сценарий да се извади от подготвителния период, т. е. подготвителният период да се извърши върху режисьорски сценарий, той да бъде готов предварително. За колко от снетите досега филми това е осъществено, за колко от последните ни филми това важи? Сигурно от голямото ни производство за петнадесет години пръстите на едната ни ръка ще стигнат. Това значи, че неточността се е ширила през цялото време на подготвителния период и дори при идеален режисьорски сценарий се е отразила в календарния план и бюджет за хубаво или за лошо.

2. Несериозното отношение към режисьорския сценарий е много характерно в начина на приемането му. Каквито и инстанции в различните периоди на нашата кинематография да са го приемали, главно внимание винаги се е отделяло за литературния сценарий. Разисквания по режисьорския сценарий наистина е имало, но винаги главно върху литературната основа и дали са нанесени поправките, които са препоръчани при разглеждането на литературния сценарий. Професионални забележки по-рядко са правени. Колко филми са спрени обаче поради зле написан режисьорски сценарий, кога е била констатирана творческа или професионална немощ на режисьора, изразил на книга филма и следователно дал пълна гаранция за неуспеха си предварително. Такова щателно преглеждане не се е правило

дори за дебютанти. Формалното отношение към този уж най-важен етап поне за производството на филма прави абсолютно нереална цялата по-нататъшна дейтелност. Резултатът е импровизация — творческа, административна, техническа и каквато щете.

3. Има един много интересен въпрос. По какви нормативи на базата на режисьорския сценарий нашите икономисти изчисляват бюджет, календарен план? Нали режисьорският сценарий би трябвало да даде пълна картина на постановъчната сложност на всеки филм. Тука вече почва пълната мътилка — пълното скарване с професионализма. Тук случайността, симпатията, личните интереси, било те на ръководството, на специалисти от администрацията или от снимачните групи, решават всичко. Основата — режисьорският сценарий — остава настрана. И ето че стават чудни неща. Почти всички, които имаме претенция за някакви специалисти, които знаем, че филм се снима от 15 снимачни дни до една година и половина, че един филм може да струва 10—20 пъти по-скъпо от друг, гледайки нашите бюджети и календарни планове, забелязваме нещо невероятно — уж правим различни по своята постановъчна сложност филми, а бюджетите и календарните им планове си приличат като зайци, някакви нищожни проценти ги различават. Изключенията са само за два-три далечно исторически филми. Или наистина правим много еднакви филми с малки средни бюджети, или нещо не е в ред. Съществуват достатъчно доказателства за това. Винаги филмите с по-сложна постановка с малки изключения са обременени — не им достига нито бюджетът, нито снимачният срок. По тях във всяко производствено събрание бият и ръководство, и финансови, и производствени специалисти от администрацията. По-лесно постановъчните филми или филмите, за които директорите на продукции са му намерили цаката, когато са представяли бюджетите си, са обект на похвали. Всичко това е добро, ако е резултат на икономии, на добре организиран труд, без художествени компромиси. Но... Но-то идва с размера на икономии, с размера на съкратените дни от календарния план. Моля ви, 120 000 лева икономия ме кара да мисля за нереален бюджет, за огромно надуване. А цифри 60 000—70 000 също говорят за нещо нередно. За такива неща никой не търси отговорност нито от лицата, изготвили такива бюджети, нито от ръководство, което ги е одобрило. Щом има икономии, тази лъжа е добра лъжа. Ето докъде води незачитането на режисьорския сценарий и несъобразяването с неговата специфика. Един филм струва толкова, колкото струва, и само тогава тези, които го реализират, ще могат да разгнат своите творчески възможности, когато той е точно изчислен.

Спрях се на тези неща, свързани с „етапа“ режисьорски сценарий, без да влизам в подробности, без да изнасям безбройните последиствия, компромиси, нарушаване на реда на производствената ни дейност. При кинопроизводствения процес всички дейности в общата конструкция на производственото предприятие са зависими една от друга, те си влияят една на друга до получаване на крайния продукт — готовия филм. Когато сме се отнесли непрофесионално към основата — написания на хартия филм, режисьорския сценарий — можем да си представим как лошо ще се съчетава работата на всич-

ки зъбчати колелца, на всички части от тази сложна машина, която ще произведе крайния продукт.

Режисьорският сценарий е основна творческа работа на режисьора (понякога заедно със своите сътрудници), която в голям процент решава филма. Тя отразява идейно-творческата концепция, композицията, ритъма, акцентите на авторовата мисъл, образите, изобщо цялата емоционална сила на замисъла. Освен това той е техническата книга, по която се води целият колектив през подготвителния, снимачния, монтаж-тонировъчния период. Той е базата за взаимоотношения с всички отдели, цехове и звена на студията. Това е точният киносценарий, сложната партитура, по която ще свирим. Затова тя трябва да бъде професионална, отчетливо отделяща партията, отбелязала темпото, такта, гамата. В същото време това е идейният проект на зданието, от който сътрудниците ще сътворят отделните проекти на детайлите, ще изчислят необходимите материали. След това всичко ще се сглоби по първоначалния проект. Сложна партитура — трудно изпълнение. Именно затова аз съм съгласен със Сантов, когато той слага акцента на този етап при пушането на сценария в производство, когато иска нашето производство да легне на професионални основи.

Много пъти съм се мъчил да намеря определение на това, което става между литературния сценарий и режисьорския. Дали това е превоз? Тази дума обикновено употребяваме всички. Може би филмов еквивалент на литературния сценарий или филмово пресъздаване би било по-точно. Така или иначе засега приемането на литературния сценарий е главният етап за пускане на един филм в производство и ми се иска, колкото това е възможно, по-малко да „превеждаме“ или „пресъздаваме“, колкото може повече сценарият да отговаря на спецификата на филма — да имаме повече сигурност за бъдещия филм. Ние знаем, че практиката на много от големите производители на филми — писането на две страни: едната изображение, какво виждаме, другата звук, какво чуваме — плаши толкова много наши ръководители и специалисти. Такъв случай имаме със сценария „Звезди“ на Анжел Вагенщайн; имаме и автори, които, без да пишат на две страни, в много от своите сценарии са достигнали до тази специфика, до тази конкретност на изображение и звук. Според мен писането на две страни задължава автора, някакси го принуждава да си служи, ще не ще, със специфичните филмови средства. Тук и поезията трябва да намери своите еквиваленти — образ и звук; тук всички добри литературни намерения трябва да намерят своя киноизраз.

Аз мисля, че това ще бъде един вид клавиър, даващ напълно представа на специалистите за бъдещото произведение, а в режисьорския сценарий ще се извърши оркестрацията на произведението. Именно клавиър, за да не се „превежда“ или „пресъздава“, а само оркестрира; за да боравим със спецификата на един вид изкуство и да бъдем сигурни какво е добро и лошо, без абстрактни оценки на това, което ще се получи.

Това е едно мнение, желание да станем професионалисти и оттам да отидем към завоюване на по-големи успехи. Веднага обаче

искам да кажа, че това трябва да бъде стремеж и че еластичните форми на привличане автори трябва винаги да търсим. Заплащането на идеи, либрета, киноповест, литературен сценарий трябва да намери място в новите таблици. Но също така някак по-определено трябва да насърчим тези, които могат, да ни приближат до спецификата на киното, а и на режисьорския сценарий трябва да се даде заслуженото. Бих казал още, че постепенно членовете на художествените съвети трябва да се научат да четат кино, а не литература — да виждат бъдещия филм, а не да се оставят само на емоциите, дошли от написаното.

Въпросът за режисьорския сценарий, повдигнат от др. Христо Сантов, предизвиква гореща полемика. Противоречията, характерни за нашата кинематография, проличаха в пълната си сила. Дано един такъв важен въпрос за нашето развитие вследствие пълното неединодушие и разноезичие не остане на мястото, където е бил преди 15 години.

За по-добри конкретни условия на творчество

Димитър Диков

Научен сътрудник в НИКРА

Разговорът за режисьорския сценарий неизбежно опира и до въпросите за „технологията“, организацията, планирането, заплащането, финансирането на отделни звена и на целия процес по създаването на филма. Защото практическото решаване на повдигнатите творчески въпроси зависи до голяма степен от тези неща, които всъщност определят конкретните условия на творчество в нашата кинопрактика.

Нужно е преди всичко да сложим една основна разграничителна линия в целия комплексен процес по създаването на филма, като отделим момента, когато процесите имат чисто художествено-творчески характер, от момента, когато те се преплитат и с материално-производствени процеси. Тази основна разграничителна линия обективно съществува, независимо от бъркотията в разни нормативни актове и организационни положения. Трябва само ясно да я видим

и използваме. А това означава преди всичко да установим два основни етапа в целия сложен процес: период на изготвяне идейно-художествените проекти за филма и период на реализиране тези проекти във филм с помощта на материалното производство.

Във втория период именно обективно се налагат изисквания, присъщи на производството: за икономия на време (по-кратки срокове — тук участвуват много хора); за икономия на средства (ангажирана е огромна и скъпа материална база), нормативност и плановост (без това е невъзможно съвременното производство, невъзможна е икономията на време и средства) и др. Това всъщност е т. н. „производствен период“.

Но сега разговорът по същество се води за процесите в първия основен период, когато според нашата практика се създават следните проекти за филма: литературен сценарий, режисьорски сценарий, ескизи на художника, проекти на оператора и звукооператора (които не винаги се правят), определяне на актьори и места за снимки. Очевидно в този период няма материално-производствени процеси (с нищожко изключение за пробните снимки на актьора) и обективно не съществуват преки изисквания за икономия на време, за нормативност и пр.

Безспорно главното изискване в този период е: творческите процеси да се развиват пълноценно, по естествените закони на своята природа, за да се постигне в проектите, а оттам и във филма най-талантливо отражение на обективната действителност.

Тук обаче има някои косвени материално-производствени изисквания, основното от които е: проектите да бъдат точно и твърдо установени, та в процеса на производството да не стават големи промени. И това е изискване не толкова към литературния, колкото към режисьорския сценарий и другите проекти, които са, ако може така да се каже, окончателните „чертежи“ за производството на филма. Поради недостатъчно съобразяване с това изискване ние сме имали немалко преснимане, доснимане, премонтиране, преозвучаване, бракуване на почти заснети филми и пр., което освен дезорганизацията, нервите и мъките е струвало и огромни суми. Ето например какво приблизително струва само неточното определяне на полезния метраж в режисьорския сценарий за някои филми (вж таблицата на стр. 43).

В тази поредица могат да влязат почти всички наши филми. И разбира се, не само тя показва, че изискването за точно и твърдо установени проекти е обективно и категорично. За неговото нарушаване се плаща скъпо, а страда и художествената тъкан на филма. Това е, струва ми се, най-тежкото изискване и най-строгото „технологическо“ ограничение за кинотворците в сравнение с тези от другите изкуства. Но колкото по-добре му отговарят те при изготвяне на проектите, толкова по-малко чувствуват ограничението в процеса на производството. И безспорно едно от условията за това е: времето за проектите да не се нормира, да не се ограничава.

Не по-малко значение има и формата на тези проекти. Напълно основателни са бележките на др. Хр. Сантов относно формата, установена в нашата практика за литературния сценарий. Факт е също, че тя се оказва пречка за мнозина талантливи писатели да работят

Наименование на филма	Дължина на ф-ма по реж. сцен. в п. м	Фактическа дължина на екрана п. м	Разлика в п. м	Факт. разходи за ф-ма в нови лв.	Средна стойн. на 1 п. м кръгло	Приблиз. разходи за невлязъл във ф-ма заснет материал
„Точка първа“	2898	2196	702	443000	150	105 000
„Призори“	2770	2003	767	199000	70	54 000
„Вятърната мелница.“	2800	2199	601	226000	80	48 000
„Бъди щастлива Ани“	2822	2302	520	271000	90	47 000
„Години за любов“	2676	2183	493	203000	80	40 000
„Големанов“	2710	2269	441	212000	80	35 000
„Концерт“	2700	2362	338	273000	100	34 000

в киното. Защо е канонизирана и най-важното защо е общозадължителна тази форма? Сложен въпрос, изискващ специално изследване. Ако установената форма е вече признак за нов литературен жанр, тя следва да се запази и развива; дори да се воюва за чистотата на жанра. Но това съвсем не значи, че обективно е нужно тази форма да бъде общозадължителна като първоначален проект за филм. Естествено ако на някой талантилив автор е по-пригодно да пише повест през „погледа на кинообектива“, но без претенции за сценарий, а на друг е по-пригодно да превърне тази повест в достатъчно кинематографично произведение, защо да не се използва и тази форма. Навярно някои режисьори ще предпочитат сегашната форма на литературен сценарий, а други — по-завършената кинематографична форма, която предлага Сантов, но която неточно нарича „режисьорски сценарий“.

Но това далеч не прави излишна режисьорската разработка, истинския режисьорски сценарий и другите проекти, нито решава въпроса за тяхната форма. Тук също са възможни различни „технологии“ и форми. Например: някои режисьори сами пишат своя режисьорски сценарий, други — в сътрудничество с художника, оператора и звукооператора; някои — преди, други — след избора на актьорите; някои привличат своите сътрудници наведнъж, други — последователно и не всички; някои правят подробно описание на всички технически средства и прийоми, други отбелязват само основните; някои правят експликация, други — не и т. н. Това е също ес-

тествено, както са естествени и индивидуалните елементи във всеки творчески процес. И то с нищо няма да накърни производствените изисквания, ако в последна сметка имаме един цялостен синтетичен проект (комплекс от режисьорски сценарий, ескизи, операторски и звукооператорски проекти, избрани актьори), достатъчно детайлно разработен, точен, твърдо установен проект за бъдещия филм. Той именно трябва да е общо задължителен — по форма и изисквания.

А в нашата практика тъкмо това липсва или ако приемем, че сегашният режисьорски сценарий изпълнява тази задача, тъкмо тук се крие цял комплекс от слабости и причини за незадоволителните художествени и икономически резултати. Приведените данни показват между другото, че у нас филмът се различава не само от литературния сценарий, за което говори Сантов, но и от сегашния режисьорски сценарий. Последният е също така далеч неточен и силно се изменя в производството — с всички отрицателни последици.

Безспорно е обаче, че най-добре ще се отговори и на творческите, и на производствените изисквания, ако синтетичният (и последен) проект задължително се приема от художествения съвет, ако на него именно се дава зелена улица към производството, ако производственият план на студията се съставя въз основа на готови синтетични проекти за филми.

По такъв начин някои от необходимите конкретни условия за получаване на пълноценни художествени проекти (в идейно-художествено и производствено отношение) могат да се определят накратко така:

- ненормирано и неограничено време за чисто творческите процеси в първия основен период,

- определени, но не общозадължителни форми на различните индивидуални проекти, също така — определени, но не общозадължителни етапи на тяхното изготвяне.

- общозадължителна форма на синтетичния проект за филма — общозадължителен момент в сложния процес, повишени изисквания към него,

- производственият план на студията — въз основа на синтетични проекти,

- заплащане, което да стимулира най-качественото изготвяне на определени проекти и възможно най-бързото им представяне според индивидуалните особености на творците.

- финансиране, което да позволява такова протичане на процесите.

Какво ни пречи да имаме тези условия?

На първо място — ежегодният недостиг на качествени литературни сценарии, поради което производственият план на студията се съставя въз основа на очаквани към определена дата сценарии. И тъй като тези срокове не се спазват (което е естествено), остава малко време за режисьорския сценарий и др. проекти (времето за тях се ограничава с плана на студията, дори да има литературни сценарии). В много случаи режисьорският сценарий закъснява за определения срок (което е също естествено, ако трябва да отговаря на изискванията). В резултат — производствената ритмичност се нарушава, ба-

зата бездействува и от своя страна упражнява давление по-бързо да се завършат художествените проекти. Така базата ограничава и тор-мози творческите процеси, а те от своя страна я карат да гладува или я хранят със сурогати. Изходът: повече литературни и режисьорски сценарии. По-разнообразни, по-гъвкави методи и форми за решаване на тази проблема. Но и повече таланти. Нужно е навреме да разберем, че с 15—16 литературни работници и с толкова режисьори не могат да се правят годишно 10, а какво остава за 15—20 филма. Как може при такъв брой основни творчески работници (и то не всички с проявени таланти) да има реални условия за неограничена по време работа върху художествените проекти, как ще се експериментира с формата на проектите, какъв избор за тематично и жанрово разнообразие може да има, как ще очакваме свежи и оригинални художествени решения?

На второ място — пречка е киноцентърът, колкото и парадоксално да звучи това. Безспорно киноцентърът предлага по-добри технически условия. Но този огромен организъм иска да произвежда, той иска ритмично и пълно да се ангажира неговият капацитет. Това изискване е обективно, то става и все по-категорично. Ето например как говори то с езика на цифрите: през първото тримесечие на 1961 г. поради липса на проекти само една снимачна група проведе няколко снимачни дни и студията като цяло засне едва 450 п. м, а нейният организъм (тогава все още малък) глътна повече от 4 млн. лева (по стария курс). Очевидно новата голяма база все по-тясно ще притиска творческите работници при тяхната малобройност, ще ги принуждава да бързат тъкмо при изготвяне на своите проекти. Тя ще ги притиска финансово и в снимачния период, ако се правят малко филми, защото в такъв случай услугите ще бъдат много скъпи. Изходът е не само в разширяване кръга на творческите работници, но и в разширяване на производството.

Най-сетне изниква въпросът: ако се промени начинът на заплащане творческия труд, ако се заплащат определени художествени проекти, и то повече на брой, ако се увеличат примерно два пъти основните творчески работници, няма ли да се оскъпят филмите. Сметката показва, че срещу разходите в тези насоки може да се очакват 8—10 пъти по-големи икономии, главно от намаляване брака и пресни-манията, от намаляване заснемането на излишен полезен метраж, от съкращаване на производствения период, от ритмичното и пълно ангажиране на базата. И в последна сметка може да очакваме по-хубави филми.

По-сложен е въпросът за разширяване на филмопроизводството, защото е свързан и със значителни финансови средства, което налага всестранно изследване на целесъобразността, намиране вярна основа на стопанската сметка, преодоляване някои инертни становища у държавни органи и пр.

Характерът на разгледаните пречки показва, че тяхното преодоляване не може да стане изведнъж, а ще бъде процес, развиващ се стъпка по стъпка. Да се надяваме, че за това ще спомогне и започналият разговор в сп. „Киноизкуство“.

За стила и метода в нашата работа

Христо Сантов

Вземам отново думата по разговора за мястото и значението на режисьорския сценарий в производствено-творческия процес на кинематографията не за да обобща казаното досега и не за да изрека окончателната присъда по този толкова спорен и разнолик въпрос. Моята статия, поместена в книжка единадесета на списанието от миналата година, стана повод както на страниците на „Киноизкуство“, така в частни разговори за такива и толкова разнородни съждения, че се чувствам задължен като подбудител на тези разговори някъде да възразя, а другаде просто да изясня своето становище, което по всяка вероятност не е било достатъчно отчетливо изразено в статията ми „Да поговорим за режисьорския сценарий“.

Най-напред искам да се оплача от нашата бедна кинотерминология, в която понятието „режисьорски сценарий“ се покрива „с работна книга“ или с „режисьорска книга“, както справедливо отбелязва в изказването си др. Павел Вежинов. Тази бедност е резултат както на нашия малък опит в кинопроизводството, така и на нашия производствено-творчески метод, в който след литературния сценарий бъдещият филм претърпява само едно изменение по пътя към реализацията си — онзи документ, който е едновременно и режисьорската трактовка на темата, и работна книга, с указаните в нея технически подробности по непосредствената реализация на филма на снимачната площадка, бележките за метража, номерацията на кадъра, числеността на масовката и пр. и пр. Може би „режисьорски сценарий“ не е най-точното название на онова, което в други кинематографии с друга система на работа се нарича „тритмен“ и представлява разработеното кинематографично решение на сюжета, за разлика от „декупажа“, който е всъщност „работната книга“, но ние друга думичка за това понятие сега засега нямаме, пък май че и самото понятие все още е напълно чуждо на нашата практика. Ето защо се налага за обозначаването на такива неща да си служим с изрази от готовия езиков арсенал на нашето кино. А в моята статия под названието „режисьорски сценарий“ аз винаги съм имал предвид именно „тритмена“ (да ми бъде простена употребата на тази чуждица). Това убъркване на терминологията, както и известна инерция на мисленето, е довела до някои възражения в статиите на Любен Станев, Павел Вежинов, Георги Йовков и те ми

приписват мисли, които са чужди на моите разбирания за ролята на писателя и режисьора в цялостния творчески процес по създаването на филма. Стига се до куриозното положение, че по повод на една и съща мисъл, от една страна, ме обвиняват за това, че давам приоритет на режисьора в работата над сценария и филма, а от друга, че надценявам ролята на сценариста. Аз мисля, че тука лоша шега с нас си правят нашият беден киноречник и нашата бедна кинематографическа практика.

Нарочно не се спирам на онези пунктове от изказванията на моите колеги, в които те изразяват съгласие с изказаните от мен становища, защото колкото и от различни позиции да са направени, те се схождат в едно — разговорът за режисьорския сценарий е необходим, навременен и важен за сегашното състояние на нашата кинематография. А разговорите обикновено са първият етап към действията. Да се надяваме, че те няма да закъснеят и че на проблема за режисьорския сценарий ще се обърне необходимото внимание. Тогава в практиката ще могат да се уточнят много неща и нашият разговор за мнозина, струва ми се, ще добие по-реални форми. Защото някои възражения по изказаните от мен становища не мога да си обясня иначе освен с прекалено догматично, буквално свързване на новите предложения със старите установени форми на работа. Разбира се, при това положение най-лесно е те да бъдат отхвърлени. И др. Йовков, и др. Иванов например не могат да се освободят от установената традиция, че работата на литератора завършва по същество с приемането на литературния сценарий и че работата на режисьора започва с режисьорската книга. А че и единият, и другият съобразно дарованието си в определени случаи могат да се намесят в другата, забранена досега област, те не допускат. Впрочем допускат, но само като изключение. А става дума това да стане постоянна практика. И тази практика да зависи не само от доброто желание на този или онзи сценарист или режисьор, а да бъде поставена в съответната административна и финансова система. Кой им пречи, казва др. Иванов, и сега, при сегашната система да вършат това? — Пречи им именно системата, пречи им фактът, че техният труд в крайна сметка няма да бъде оценен нито морално, нито материално, защото нашата кинематографическа бюрократична машинка е с малко по-друга нагласа. И на второто възражение на др. Иванов, че ние такива универсални таланти нямаме (тук той пак се позовава на примери от нашата куца практика), може да се отговори, че нашата сегашна система чисто и просто не стимулира създаването им. И не става дума за универсални таланти, а за истински кинематографисти-професионалисти.

Не знам защо др. Йовков в предложението за една по-гъвкава работа с писатели и режисьори в единния творчески процес по създаването на филма вижда противопоставяне на литературния и режисьорския сценарий. Всъщност тук се ратува за едно по-голямо взаимно проникване между тези два етапа, намиране на междинни форми, които биха улеснили творческия процес както на едните, така и на другите, биха дали възможност хората да бъдат използвани съобразно дарованието си и в крайна сметка биха увеличили кръга от хора, които ще пишат за киното или ще снимат в него. Но да сме

наясно — и тук под „режисьорски сценарий“ аз разбирам тритмена, а не работната книга. Тази уговорка, предполагам, ще успокои и др. Вежинов, който се бои, че ако един сценарист напише режисьорски сценарий, той ще бъде точното огледално отражение на бъдещия филм и ще скове инициативата на бъдещия режисьор-реализатор. За режисьора, както той справедливо отбелязва по-нататък в своята статия, има такова поле за творческа дейност, че той спокойно и с пълно основание може да заслужи правото си на съавтор във филма.

В желанието си да докаже стабилността на сегашната система на организиране на производствено-творческата дейност в игралния филм др. Иванов се позовава на опита и на западните кинематографии. Според него капиталистът-продуцент започва заснемането на филма едва след като има готовия литературен сценарий. Това е така и не е така. Защото „литературният сценарий“, който лежи на масата на капиталиста-продуцент, се различава съществено от този, който се намира на бюрото на др. Иванов. Частникът продуцент, преди да започне да харчи големите средства за непосредственото произвеждане на филма, иска да има в ръцете си преди всичко тритмена, а често пъти, когато режисьорът му е малко известен, даже декупажа, т. е. работната книга. Иначе той трудно би се съгласил да харчи собствените си пари. Разбира се, има случаи, когато той е готов да развърже кесията си и при представяне на киноповестта или синаписа, както се нарича на Запад този етап от работата върху сценария и който най-вече прилича на нашия литературен сценарий, но това става, когато той има срещу себе си известни режисьори с доказан талант и с богат професионален опит. А при нашата сегашна система тази гъвкавост при подхода към отделните творци липсва. Тя е разчетена изцяло на предпоставката, че имаме работа само с талантливи и професионално завършени режисьори и сценаристи.

Ако приемем, че в нашата терминология под „режисьорски сценарий“ ще разбираме тритмена, очевидно е, че работата върху него ще бъде извън производствения период на филма. С това отпада изцяло възражението на др. Йовков по тоя въпрос. Тежката творческа група, за която говори той, командировките, избирането на снимачни площадки и пр. ще минат в работата по създаване на работната книга. Такава система на работа ще спести много средства на кинематографията.

Още много може да се възразява по различните мнения, изказани във връзка с проблема за мястото и значението на режисьорския сценарий, но струва ми се, това би ни въвело в една полемика по частни въпроси, по отделни детайли от цялостната творческа дейност на нашата художествена игрална кинематография. Защото въпросът за мястото на режисьорския сценарий в производствено-творческия процес според мен е въпрос не за приоритета на един или друг от авторите на филма, не се ограничава само с определяне рамките на дейността на сценариста и режисьора, а е въпрос за цялостната система на нашата кинематографна дейност, за стила в нашата работа, за по-гъвкавото нагаждане на творческия процес по създаването на филма към изискванията на киноиндустрията. Въпросът е, както

справедливо отбелязва др. Захари Жандов, за професионализирането на нашата кинематография, за излизането от самодейния период на нейното развитие, който вече тегне над всички ни, за ликвидиране на противоречията между творци и филмова база. Въпросът за режисьорския сценарий в това отношение е един важен възлов момент, от решаването на който зависи по-нататъшното професионализиране на творческия процес, по-нататъшното специализиране на кадрите. Неговото решаване трябва да намери отражение както в таблиците за заплащане труда на творческите работници, така и в организационната структура на кинематографията. Ако ние днес не решим възела от въпроси, свързани с него, те непременно ще потропат утре на вратата ни, защото нататък ни води логиката на живота, логиката на нашата практика.

Б. Р. С поместените в този брой на списанието мнения по статията на др. Христо Сантов „Да поговорим за режисьорския сценарий“ редакцията на сп. „Киноизкуство“ приключва започнатия разговор. Поради липса на място не сме в състояние да печатаме повече отзиви по повдигнатия проблем въпреки интереса, който предизвиква той сред творческите работници от игралния филм. Редакцията не излиза със заключителна статия, тъй като счита, че по въпроса няма и не може още да има окончателно решение. Въпросът тепърва трябва да се разисква, и то в по-широк кръг от специалисти, при по-пряк обмен на мнения, където биха могли да бъдат взети и по-определени решения. Ето защо редакцията предоставя на Управление на кинематографията, Студия за игрални филми и Съюза на кинодейците да организират продължението на този важен разговор с участието на всички творчески и административни работници от игралния филм.

Младежките периодики — боева трибуна

Младежките периодики станаха вече редовно явление в производствената дейност на Студията за хроникални и документални филми.

Още в първите години след народната победа на 9 септември 1944 г. нашата младеж се включи най-активно в изграждането основите на социализма в родината ни. Много са славните трудови дела, които тя записа с всеотдайния си труд — от Хаинбоаз и Димитровград до гигантите на нашето хидростроителство и черната и цветната металургия. Повече или по-малко тези прояви намираха своето отражение върху нашия екран. Но колкото по-организиран ставаше животът на младежта, колкото по-масово се включваше тя в строителството на социализма, толкова повече се увеличаваха и нейните хубави прояви и самоинициативи, по-силен ставаше младежкият жар, с който тя винаги първа се включваше в решаването на важните задачи, поставени от партията и правителството. Така в известен смисъл ние започнахме да изоставяме от живота и проявите на младежта или по-право казано, да не смогваме да обхващаме със съществуващите дотогава възможности на кинопрегледа и документалния филм живота на нашата младеж. И ето в резултат на тази нараснала нужда през 1960 г. беше решено Студията за хроникални и документални филми да започне производството на четири специални бройки годишно, посветени само на нашата младеж — те бяха наречени „Младежки периодики“.

Още първите младежки периодики: „Новото училище“, „Кремиковска пролет“, „Комсомолско лято“, „Труд и учение“ и др. показваха, че този нов раздел от продукцията на нашата студия наистина може да бъде една оперативна и боева трибуна, която да откликва на най-важните задачи, за чието изпълнение винаги в челните редици застава младежта.

Хубавият резултат, който се получи, се дължеше и на това, че още в първите периодики освен значимостта на темите беше намерен и верният тон за този жанр — малко приповдигнат, утвърждаващ и оптимистичен, съобразен с възпитателните задачи на самите периодики. Този приповдигнат тон често пъти се налагаше от само себе си, дори и тогава, когато не е бил замислян предварително. Така например младежката периодика „Труд и учение“ (1962) беше замислена в 6–7 епизода, в които да се покаже как в различни предприятия по различен начин младежите се учат и усъвър-

шенствуват своята подготовка, изпълнявайки призива на партията „Труд и учение — учение и труд“. В последния епизод се показваше как младежите от полевъдното звено на Стефан Грозев от с. Любеново, Пловдивско, колективно посещава курса за механизатори. На финала се вижда как младежите, които в началото неуверено държаха воланите на селскостопанските машини, сега умело водят машините. Така заснехме всичко. Но когато започнахме да монтираме периодиката, се оказа, че ако завършим само на кадри от тези младежи, не можем да получим в текста онова широко обобщение, което търсихме. И тогава се наложи към кадрите на младежите от звеното да прибавим портретите и на нашите герои от другите епизоди в периодиката: леяри, електромонтажници, тъкачи и др. Получи се една поредица от действени портрети, която, от една страна, помага да се запомнят по-добре образите на младежите, а от друга, създава приповдигнато, оптимистично настроение. Върху това изобразително и монтажно решение вече съвсем логично лягаše финалният текст:

Да се учим...

Да работим...

Да се готвим за комунизма!

Обикновено младежките периодици се правят на една тема. Тази практика се наложи от самия живот. Задачите, които се поставят пред нашата младеж, най-често са в зависимост от сезона или от назрялата нужда. Понякога това може да бъде и някое изключително събитие, като конгрес на Комсомола, решение на пленум, важна задача или природно бедствие. Такива призови или акции увличат младежта в цялата страна, стават задача №1 за всички комсомолски организации по села и градове. Така например през лятото на 1962 г. засушаването заплаши добивите от селскостопанските култури. Партията и правителството се обърнаха с призив към народа за повсеместно денонощно поливане. В тази задача се включиха младежите и още в първите часове извършиха големи трудови дела. Призивът увлече и нас. И както се казва, още мастилото не беше изсъхнало върху вестниците, отпечатали призива, когато ние вече пътувахме към застрашените райони. Само за една седмица ние заснехме периодиката „Комсомолска проверка“. Това позволи още в разгара на кампанията за денонощното поливане тя да излезе на екран. Младежката периодика в този случай не само показваше какво се прави от младежта в тези напрегнати дни, а помагаше и да се популяризират някои полезни неща от опита на най-добрите. Всъщност това е бил и нашият най-голям стремеж досега — не само да илюстрираме и възхваляваме добрите прояви и техните носители, а да показваме челния опит, да помагаме за неговото масово внедряване сред младежта от цялата страна. В това отношение по наше мнение особено полезни са периодиките: „Кремиковска пролет“, „Труд и учение“, „Примерът на ловчанци“, „С крилете на младостта“ и др.

Подчинявайки една периодика на най-актуалната в момента тема, ние придаваме актуално звучене и на самата периодика, тя

става истинска боева трибуна, от която ярко и конкретно прозвучават партийните призови на момента. И сега, когато правим равностметка на онова, което е постигнато, струва ми се, че всеки път, когато сме постъпвали така към задачата си, сме получавали и добри резултати. Именно онези периодики, които са имали звучене на боева трибуна, са се приемали най-добре от зрителите и в същото време са получили най-висока оценка от художествения съвет на студията. Не случайно някои други наши периодики като „Млади търговски работници“, „Лято в Приморско“, „Срещи на дружбата“, които имаха повече информативен характер, не се приеха много добре, предизвикаха спорове, а и оценката им беше по-слаба. На младежта са присъщи ентусиазмът, динамиката, напрегнатото действие, а това е по-близо и до природата на самото кино. И затова там, където сме имали повече действие, по-дълбоко навлизане непосредствено в живота на младежта, там и резултатите са били по-добри.

Този стремеж за по-голяма близост до живота на младежите винаги ни е карал да бъдем в най-близо сътрудничество с комсомолските организации — или по-точно, ние сме търсили тяхното съдействие и помощ. Много са случаите, когато комсомолски секретари са ни навеждали на хубави идеи, когато са вдигали на крак целите организации, за да можем да реализираме нашия замисъл най-пълно и резултатно. Обикновено в началото на годината съвместно с ЦК на Комсомола ние правим едно съвместно обсъждане на младежките периодики от изтеклата година. Съвместно набелязваме и въпросите, и темите, които ЦК на Комсомола, респективно отдел „Агитация и пропаганда“, счита, че ще бъдат най-полезни през текущата година. Това не изключва възможността, разбира се, при дадена непредвидена акция или събитие Комсомолът да ни уведоми и дори да ни набележи някои от конкретните организации или обекти, които трябва да отразим. За нашето сътрудничество с ЦК на Комсомола може да се каже, че все още не е така близко, както би трябвало да бъде. За нас е по-важно сътрудничеството, което би ни се оказало в подготвителния период на нашата работа, когато се ражда замисълът или се обсъжда сценарният план, а не когато периодиката е завършена и може само да се констатира дали е постигнат, или не желаният резултат. Може би ще бъде полезно ЦК на Комсомола да помисли и за някои поощрителни мероприятия. Така например на ежегодния кинофестивал на българския филм във Варна се присъжда награда на ЦК на Комсомола за най-добро актьорско изпълнение на млад актьор. Може би ще бъде полезно на същия фестивал да се награждава и един документален филм за най-ярко претворяване живота на нашата комсомолска младеж. В такова съревнование вече ще могат да участвуват и някои от най-добрите младежки периодики.

В тази връзка трябва да кажем, че известни слабости допуска и ръководството на студията. По една или друга причина на последното обсъждане на младежките периодики с ЦК на Комсомола нямаше представител на ръководството. На служебните съвещания в студията също не се говори много за младежките периодики, освен, когато е застрашен производственият план. Тъй като досега няма провали в тази насока, и в годишните отчетни доклади на ди-

ректора винаги се отчита само, че планът за периодиките е бил изпълнен и никога не се прави анализ на постиженията и слабостите в отделните периоди, както това става за филмите например. Колективът, който работи младежките периоди, макар и да получава от време на време по някоя похвала или „мълния“, никога досега не е бил обект на по-голямо внимание, на по-голяма творческа помощ. Слаба е била и моралната подкрепа, която иначе се оказва на някои други раздели от продукцията на студията. Достатъчно е само да споменем факта, че на ежегодното награждаване на най-добрите постижения в студията, което става на 24 май, през изтеклата година не беше отбелязана нито една младежка периодика. А през тоя период излязоха три от най-добрите младежки периодики: „Комсомолска проверка“, „Примерът на ловчанци“ и „С крилете на младостта“. По-голямото внимание от страна на ръководството и творческата колегия при студията към младежките периодики и хората от колектива, които ги реализират, положително ще доведе до още по-големи резултати.

Колективът, който работи периодиките, се стреми да поправи своите грешки и слабости, стреми се към намиране на по-голямо разнообразие в художествените решения на отделните периоди, за разкриване на по-дълбоки мисли, свързани с живота на младежта. Наша слабост е, че досега не сме направили нито един сатиричен обект или някое порицание на лоши прояви и слабости в живота на младежта. Като най-сериозен наш пропуск отчитаме, че малко сме насочвали погледа на нашите кинокамери към живота на средношколската младеж. А тя по своя брой е може би най-широката членска маса в Комсомола, която се намира в период на израстване, възпитание и ориентиране към живота. Може би тя най-много се нуждае и от помощта на киното в тази насока. Но освен периодиката „Новото училище“ и един епизод от периодиката „Комсомолско лято“, в който се показва дейността на учениците от бригадите в помощ на селското стопанство, ние повече внимание не сме отделили на средношколската младеж.

Младежките периодики са важен и отговорен дял от дейността на нашата студия. Към тях трябва да се проявява по-голямо внимание и по-голяма възискателност, за да могат те да изпълнят своето призвание — да се превърнат в истинска боева младежка трибуна.

Христо Мутафов

НИКОЛА ПОПОВ

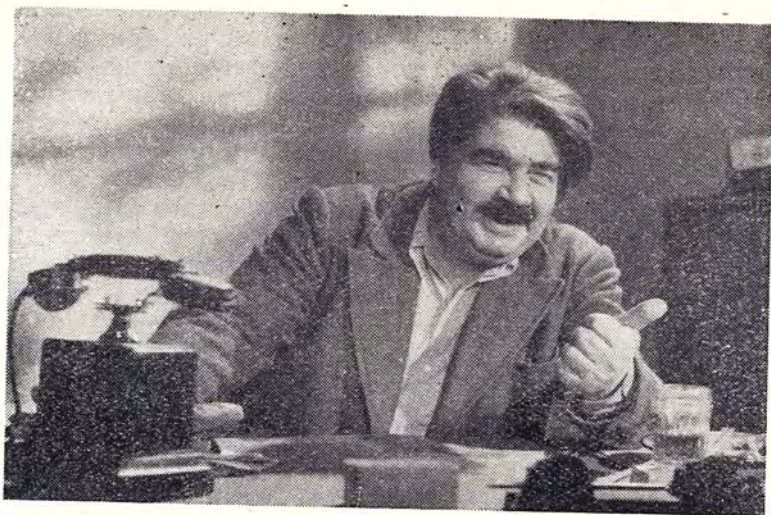
Народният артист Никола Попов почина.

От сцената завинаги слезе една внушителна поредица високохудожествени образи, които дълги години вълнуваха и радваха публиката. Сега вече Димо Найденов от „Любов“ на Орлин Василев, Алеко Константиновият бай Ганю и Ст. Л. Костовият Големанов, Яичница и Градоначалникът на Гогол, Нил Федосеевич Мамаев на Островски, както и много други в забележителното изпълнение на Никола Попов са само един спомен, една скъпа страница от историята на българския театър.

Ала онова, което артистът сътвори в киното, продължава да живее на екрана. То продължава да съществува пълноценно, осезаемо, въздействащо. Филмовите образи, които Никола Попов създаде, остават както и преди достъпни за кинозрителя, защото такава е съдбата на актьорското изкуство в киното. Тези образи не са много на брой: Гроздю — председателят на ТКЗС от филма „Две победи“ на реж. Борислав Шаралиев, Големанов от едноименния филм на реж. Кирил Илинчев, Шишко от „Тютюн“, бай Марко от „Под игото“, чорбаджи Йордан от „Огнена дия“, някои роли във филмите „Ива-самодива“, „Отново в живота“, „Калин Орелът“, „Ребро Адамово“, късометражния „Той и аз“ на реж. Стефан Топалджиков, епизодични изпълнения в „Точка първа“, „Урок на историята“, „Партизани“, „Среднощна среща“. Но макар и неговлямо по обем, творчеството на Никола Попов в киното заема по силата на своята съдържателност важно място. Това е един творчески път, който не допуска разговорът върху него да приключи само с посочване на отбелязания актив, а налага да се разгледат редица проблеми на майсторството, стила и метода, открили ярката фигура на артиста.

Чрез своите най-значителни филмови роли Никола Попов осмисля себичното, назадничавото, користното. Той беше особено внушителен, когато разкриваше непригодността на отживелите патриархални нрави в едно по-ново време, когато иронизираше парвенюшката самонадеяност на своите Големанов, Гроздю, чорбаджи Йордан или пристава от „Калин Орелът“.

В друга една група роли Никола Попов потърси типа на обикновения българин, който достигнал зенита на житейската мъдрост, трябва да я изяви в миг на върховно изпитание. В своите търсения артистът премина немалък път от предпазливия патриот бай Марко до себеотреклия се герой-комунист Шишко. И ако тук ре-



Никола Попов в ролята на Гроздю („Две победи“)

зултатите са по-скромни, причината е в оскъдния драматургичен материал, а често и в разпиляното внимание на режисьора.

Но колкото и да е голямо разнообразието в същността на отделните му герои, Никола Попов умееше да им придава едно качество, един привичен свой белег, който не само повишава стойността им на художествени образи, но спомага и за обединяването им около един стожер. В случая този стожер е народността. И не народност елементарна, куха, подражателна, а дълбоко осъзната, подчинена, свойствена на творческия натюрел на артиста, вярно и точно дозирана. Защото какъвто и образ да твореше, Никола Попов му придаваше преди всичко наша, българска земност, загар на жътварски припек и лъх на сено. Той винаги излъчваше здрава нашенска жизненост и сърдечна простота. Неговите герои винаги имаха нещо от непоклатимото величие на балканските буки, бяха взели малко от безпределната небесна шир на планинските чукари.

Независимо дали георят му бе носител на положителен идеал или не, Никола Попов всякога го представяше като жив човек с цялата му сложна противоречивост. Стараеше се да бъде категоричен, но не едностранчив. И това той постигаше с една топла мекота, която веднага приобщаваше зрителя към психологическите лъкатушения на образа. У своите бързо и лесно преуспели герои Никола Попов умело подчертаваше характерната за тях грубост, духовна ограниченост, първична сила и безогледност (Големанов). Ала заедно с това той им оставяше и малко нашенско, българско добродушие, една дълбоко спотаена непоквареност, от което художественият образ зазвучаваше многобагрено, правдиво, почти достоверно.

Всичко това съвсем не намалява силата на актьорската присъда над образа. Напротив, то дори изостря вниманието на зрителя, предизвиква оценките му, засилва неговото участие в действието.

Изобщо Никола Попов като актьор-творец притежаваше силно развито чувство за образ. Към ролите си той пристъпваше с едно предварително избрано собствено виждане, с лично тълкуване, от своя позиция. У него тази позиция никога не е избрана произволно. Тя просто е изведена от същността на образа, от неговото философско зърно и социална категория. Затова всяка роля на Никола Попов е очертана с лично нейни качества. Представява определена, ярка индивидуалност, но в нея чрез конкретното са пречупени и всички белези на типичното. Защото Никола Попов умееше да улавя основните насоки, подчертаваше главното, мащабното.

Артистът изработваше своите роли търпеливо, с много труд и не се осланил единствено на личното си обаяние, на присъствието, което винаги внушаваше. Той лепеше художествения образ с похвата на скулптор, като се позоваваше не само на богатия си запас от изразни средства и забележителни жизнени наблюдения, но и като диреше все нови приспособления и характеризиращи детайли. Трябва да се подчертае, че у Никола Попов детайлът е едно от най-важните изразни средства. Често това е само един психологически нюанс, подсказан с едва доловим трепет. Понякога един кратък поглед. Някъде — привично движение. Другаде — леко докосване на диалекта. Но колкото и каквито да биваха детайлите в изпълняваната роля, Никола Попов не разпиляваше вниманието си по тях, а майсторски ги събирал в един фокус, държеше една посока. Подчиняваше ги на основното си виждане. Поставяше ги на точното им място и никога не прекаляваше с употребата им. Артистът умееше да обобщава.

Всичко това прави актьорския стил на Никола Попов дълбоко



Никола Попов като Големанов от едноименния филм

своеобразен, но същевременно го отчуждава от всякаква монотонност, сивота и еднообразие.

В своята актьорска техника Никола Попов беше винаги по-близо до театъра, отколкото до киното, ала характерът, качеството на тази техника беше такъв, че му позволяваше съвсем успешно да твори и за екрана. Като актьор той странеше от подчертания жест и мимика, от подсиления нюанс в словото — от всички ония качества, които имат място в театъра, но киното вади на показ в преувеличен вид. Артистът имаше стремеж да обхване колкото е възможно повече психиката на своя герой, да живее, мисли и действа от негово име. Това той правеше с особена охота, ако споделяше философията на образа. Тогава съчетаваше своето родолюбиво чувство с родолюбието на бай Марко. Прибавяше своята лична решителност към жертвоготовността на Шишко. Искрено постъпваше като председателя на селсъвета от „Среднощна среща“ или гимназиалния директор в „Ребро Адамово“.

Ала когато героят изповядваше враждебна философия или грешеше непростимо, тогава Никола Попов предпочиташе да остане настрана от него и само да го представи. В този случай обикновено артистът имаше опората на едно много трудно, но с огромно художествено въздействие средство — хумора.

За хумора на Никола Попов може да се говори много. Той не е развлекателен, а всякога критически отпращен към недъзите на миналото, оцелели и прокраднали се в настоящето. В него няма сарказъм и злобно отрицание. Това е хумор простодушен, който дава възможност на сгрешилия герой (Гроздю) да се изяви и положително, който подсказва неизбежната катастрофа на непоправимия (Големанов). Това е хумор с широк обхват — в него има и нотки на фарс, и нотки на сатира. Но той е преди всичко жизнен, здрав, една реална оценка, която прави отрицателния герой по-скоро жалък, отколкото страшен. Хумор, който отразява превъзходството на новото време с неговата нова етика над отживелите нрави.

Със своя хумор Никола Попов изобличи по един високо естетичен и фин начин пошлостта, егоистичното, големството. Подчерта непоколебимата си привързаност към положителните идеали на нашата съвременност. И трябва да се съжالياва, че нашето кино не успя да го заангажира с такива широки възможности за изява, каквито му предложи театърът.

Народният артист Никола Попов почина.

Неговият Станчо Квасников не достигна сцената. Ала от екрана неговите Големанов и Гроздю ще продължат да изтръгват смях на публиката, ще ѝ помагат със смях да прелиства някои печални страници на своето минало.

Василен Васев

ФЕСТИВАЛЪТ В ТУР

Късометражният филм е подценяван от директори на кина не само в България. С едно или две изключения не ми се случи да гледам късометражен филм в обикновените кина на Париж, Ница или Триест. Причината навярно не е там, че късият филм е неинтересен, защото несполуките в игралния филм са може би повече. Но това е кино без звезди, а звездата има все още голяма търговска стойност. Дори без да бъде шедьовър, късометражният филм е един ордьовър, който изисква таланта на майстор. Изкуството да бъдеш динамичен, пикантен, остър и най-вече кратък е може би най-трудното изкуство.

Колко несправедливо е подценяването на късия филм разбрах още веднъж на Деветия фестивал на късометражния филм в Тур—Франция. На този фестивал участваха 26 страни с 80 филма. Представителите на чуждестранния печат бяха 35, а специалните пратеници на френския печат — 78. Броят на компаниите, представили филми на фестивала, бе 66. Присъстваха близо 200 творци, продуценти и специалисти, и двете най-големи кина в Тур бяха винаги пълни. Тези „сухи“ цифри дават известна представа за интереса към късометражния филм. Фестивалът бе открит с необичайно кратко слово от правителствено лице; жандармски хор, в който не липсваше комизъм, изпя „Марсилезата“ и светлините угаснаха.

Наградите

От конкурсните филми и от извън конкурсните нямаше наистина една смайваща или безспорно налагаща се творба. Журито бе затруднено, но изборът му бе приемлив.

Голямата награда получи унгарският филм „Ти“ на Ишван Сабо. На предишния фестивал тази награда бе извоювана от полския филм „Млекопитаещи“ на Роман Полански. „Ти“ е черно-бял филм от 10 минути. Влюбено младо момиче се разхожда из улиците на Будапеща с радостното безгрижие, което дава споделеното чувство. Това е филм на младостта, на свежестта, на щастие-то да живееш и обичаш. Няма конфликт, няма остри усещания, а една прелестна непринуденост, отлично предадена от камерата на Томаш Вамос. Целият филм е изграден върху хубавото актьорско изпълнение на младото момиче — Сесилия Естергайос.

Наградата за първа творба получи сенегалският филм „Каруцарят“ на Сембен Усман. Авторът е известен писател — 4 негови книги са преведени на френски. В този филм от 18 минути, пропит с добродушен хумор, се разкрива социалната драма на Африка, начеващото класово разслоение в новоосвоените страни. Героят е каруцар, който живее в мизерните квартали на Дакар. Неговото „такси“ се състои от двуколка и кон. Той едвам припечелва нащяния. По пътя за пазара взема редовно махленец-младеж, който „от 6 месеца е безработен и упорито става рано всяка сутрин“, сетне една бременна жена, която откарва в болницата, после пренася тухли, спира на площада да чуе уличен певец и богато му заплаща въпреки мизерията си. Докато слуша, младеж му вака свабувките и той му плаща с едно ръкуване, без она да протестира. Накрая прилично облечен господин го ангажира да му пренесе багаж в новите, красиви квартали на града, където конният превоз е забранен. Той рискува, но полицай го забелязва и грубо му конфискува каручката и коня. Връща се сам при своите деца — Какво ще стане с мене сега? — се пита той. — Няма нищо за ядене, край! Това е новият живот — работиш за нищо!

На пресконференцията журналисти укориха Сембен Усман в нелогичност — каруцарят няма какво да яде, а дава припечеленото на уличния певец? Усман им отговори, че певецът запълва душата на каруцаря, а това за африканеца е по-важно от парите. И поведението на ваксаджията беше непроницаемо за французите, защото западният човек не върши нищо безплатно. Накрая Сембен Усман заяви: „Онова, което липсва на Европа, е да се смее от време на време...“

Специалните награди на журито получиха френският филм „Възраждане“ на Валериан Боровчик, италианският филм „Двата замък“ на Бруно Бозето и белгийският филм „Човекът сам“ на Патрик Леду.

„Възраждане“ е 10-минутен черно-бял филм. Възстановява се разрушената мебелировка на една стая — от безформени остатъци се получават маса, стол, ваза, грамофон, семеен портрет, книги и пр. Всичко това се извършва с трикова бързина и е придружено с интересни звукови ефекти. Когато мебелировката е вече напълно възстановена, ръчната граната я превръща в първоначалното ѝ състояние. Освен символичния смисъл — отломки се търсят, намират се, обединяват се, във филма има и едно удачно проследяване на движението на предметите в пространството и времето.

„Двата замък“ е един 3-минутен рисуван шедьовър. Рицар прави несполучливи опити да нападне съседен замък. Отбиват го и той бързо се връща в своя замък. Накрая, разярен, той пак атакува, но замъкът се сгромолясва върху него. Изчистена рисунка в детски стил, динамика и много смешни звукови ефекти. Филмът пожъна бурни аплодисменти.

„Човекът сам“ е 17-минутен черно-бял филм. Това е един протест срещу забравата. Годините минават, светът забравя и фашизма, и войната, и съпротивата. Документални снимки възкресяват страшните дни на германската окупация. Но героите са умрели, надгробните им плочи са изоставени и делата им са пренебрегнати. А има и днес много неща, които бунтуват човешката съвест. Тук-таме имаше подсвирквания, но и доста аплодисменти.

Наградата на критиката получи френският филм „Във вятъра“ на Сак Розие. Много шампанско се изпи, докато се стигне до този компромисен избор. Гласуването беше тайно и избраният филм трябваше да получи абсолютно мнозинство. При първия, втория и третия тур не беше постигнато желаното мнозинство. Най-смешното беше, че всяко обявяване на резултата се посрещаше с едно шумно и иронично „о-о-о-о“ от осемдесетината критици. Накрая се реши да се мине към просто мнозинство. С 41 гласа от 87 бе награден „Във вятъра“. И този резултат бе посрещнат със същото иронично „о-о-о-о“... Това е 8-минутен черно-бял филм за модата и нейните последни открития — каскета и ботушките. Интервютата на улицата, посещение в ателието на фотограф по модата и в редакцията на женски седмичник, където ни обясняват как са лансирали ботушките — ниски, средни и над коляното. Филмът е много „парижки“ — лек, динамичен и малко проличен.

С ю ж е т н и ф и л м и

Правеше впечатление изобилието на къси филми с малко или много актьори. Това навеждаше на мисълта, че игрални филми могат удачно да бъдат сведени до размера на късометражен филм при по-сбит разказ, лаконичност и изхвърляне на ненужен баласт. „Контрабасът“, черно-бял, 29 минути, първа творба на Морис Фаскел по едноименния разказ на Чехов, имаше 12 действащи лица. Този сполучлив филм, пропит с голяма деликатност и тънко чувство за поезия, имаше сериозни шансове да бъде отличен, ако не беше вече награден на фестивала в Сан Себастьян. Имаше и друг филм по разказ на Чехов — „Нос“, 10-минутен, на френските режисьори Александър Алексеев и Клер Паркер, който също беше интересен. Много аплодисменти пожъна „Ева, безспирно“, 13 минути, на френския режисьор Сергей Корбер, в който е предадено какво мисли и си представя един студент, седнал в сладкарницата срещу красиво момиче, което не смее да заговори, и как неочаквано се изпълняват неговите мечти.

На подобна тема бяха английският филм „Ези или тура“, 24 минути, първа творба на Джордж Робин, и френският филм „От днес нататък“, 13 минути, първа творба на Дени Епшейн. В „Ези или тура“ един младеж ухажва малка францужойка и се чуди как да се сближи с нея. Той я води на гарата да ѝ покаже нови вагони, разхожда я на своя скутер, води я в сладкарница, опитва се

да я покани в квартирата си, но госпожицата не е „лесна“ — тя хитро се отървава от него. Комичните ситуации и детайли предизвикаха добродушен смях. „От днес нататък“ е психологическа драма. Марк се басира с Пол, че ще прелъсти обичаната от него Мартина. Той успява, като спекулира с чувството на съжаление — играе ролята на слепец, — но сам пада в клопката си — лудо се влюбва в нея. За да запази нейната любов, той непрекъснато играе ролята на слепец. Пол е възмутен от тактиката на Марк и разкрива всичко на Мартина. Тя си отмъщава, като води мъже в своята стая и се отдава пред черните очи на „слепеца“... Този брутален финал бе посрещнат с общо викане и възмущение.

Специално място заслужава френският филм „Вълноломът“, 27 минути, на Крис Маркер, едно име, широко известно на Запад. Това е научно-фантастичен роман в неподвижни кадри върху най-трудната тема — времето. Атомната война е избухнала. Разрушенията и радиоактивността принуждават оживелите да съществуват под земята. Учените на победителите търсят изход от ужаса във времето — бягство в миналото или бъдещето. След много опити един човек достига бъдещето, но той иска да се върне към миналото си, към жената, която е обикнал. Станал ненужен, той бива премахнат. Крис Маркер нарочно не е филмирал тези сцени на ужас, защото никой не би им повярвал. Предал ги е в неподвижни кадри като документи, извлечени от бъдеща архива, и така създава една потресваща реалност. Филмът е получил награди на други фестивали и това отстрани сигурните му шансове да бъде увенчан в Тур.

Рисувани филми

С изключение на индийския филм „Жени, още жени“, който бе лишен от остроумие, останалите седем рисувани филма бяха посрещнати с много аплодисменти за разлика от много други филми, които получиха своята по-голяма или помалка доза от подсвирквания. Споменахме вече за наградения „Двата замък“. И други заслужаваха награди, като френският филм „Остров на кактуси“, 11 минути, на Мануел Отеро и Жак Леру. Корабокрушенец-морски вълк попада на пуст остров, покрит с кактуси, и страда... Най-сетне измъква от водата тежки обувки, движи се по-свободно и пренебрегва мила маймуна, защото очаква... жена. Тя пристига на сал. Морският вълк поема с радост жената, но тя се оказва безчувствена към кактусите — обича да се въргала върху бодлите и това прави любовта невъзможна. Маймуната му прави мили очи и той заедно с нея напуска острова. Смешният рисунък и непрекъснатите находки караха публиката да се смее през цялото време. Канадският филм „Грабеж в Дивия Запад“ на Джефри Хейл е много сполучлива пародия на ковбойски филми. Бандити в пустинята Аризона пресрещат шейната на дядо Мраз. Под дулото на техните пистолети дядо Мраз им предава чувала с играчки. Те го отнасят в бара, където заиграват като деца. Много хубави бяха и румънският филм „Ало, ало!“ на Йон Попеско-Гопо за ПТТ съобщения, и английският филм „Насекоми“ на Джими Мураками, където един човек се бори с неопределени насекоми, които накрая го побеждават и го изнасят с кратката напред.

Любопитни филми

Изглежда, че на международен фестивал могат да разчитат на успех главно необикновени, любопитни и забавни филми. Научно-популярните филми, колкото и интересно да са направени, имат малко шансове. Отличният френски филм „Дълбоко тяло“ на Игор Барер и Етиен Лалу, в който с техническо съвършенство е снимана вътрешността на живо човешко тяло, не раздвижи публиката и журито. Много по-добър отзив получи например западногерманският филм „Кораб в ледовете“, първа творба на Брент Ъпмюр, който е изграден върху синкопирания монтаж на само една фотоснимка — кораб, блокиран в арктически ледове. Благодарение на изкусен монтаж, синхронизиран с много ритмична музика, корабът се движи напред, назад, отдалечава се, приближава се. Корабът оживява, тръгва, сякаш освободил се от ледовете, и първото печално впечатление от заледения кораб се сменя с радостно усещане.

Любопитно хрумване е унгарският филм „Сал“, 8-минутна първа творба на

Ищван Вентила. Проследено е движението на група гимназисти, които тичат към реката, за да не изпуснат сала. Целият филм е изпълнен с техния бяг, смях, закачки, ускорено дишане, викове, докато вече на сала те утихват. Подобен е и чешкият филм „Неделя в Хлубоке“ на Иржи Папушек, където е проследено равнодушието и наивното пренебрежение към исторически ценности на тъпни излетици, дошли с автобуси да посетят прочут замък.

Много аплодисменти заслужи и 10-минутният филм „Коледа“, първа творба на западногерманския студент Ролан Клик. Това е филм на настроение. Предадена е с добродушна ирония подготовката за Коледа в Мюнхен. Търговският блясък и демонстративната радост, които съпровождат този най-комерциализиран празник на Запад, много тънко контрастират със сериозния и загрижен израз на купувачите, които на тъпни влизат в магазините и излизат натоварени с пакети. Малкото дете с любопитство разглежда витрините с играчки и сладкиши — за него Коледа има още очарование. Находчивите съставки, изтъкнати от импресионистичен монтаж, отлично предадената предпразнична атмосфера направи филма сериозен конкурент за Наградата за първа творба.

Формалистични филми

С равнодушие и дори нетърпение бяха посрещнати малкото формалистични и абстрактни филми, допуснати на фестивала. Италианският филм „Един ден, един самолет“ на Чиони Карпи представлява филмирани абстрактни вариации. Американският филм „Дишане“ на Роберт Брир е балет на абстрактни форми, придружен от задъхано дишане. Аржентинският филм „Столица“ на Луис Валмо е едно безкрайно проследяване на трамвайни, телефонни и тролейбусни жици, под който не се вижда никакъв град...

Публиката

Поведението на публиката беше изненадващо. Тя беше свръхвзискателна, но и нетърпелива, и невъздържана. Всяко спадане на темпото, удължаване или патосен текст се посрещаше с подсвиркване или ироничен смях. Публиката беше безмилостна към алжирския филм „Погрижи се“, за хигиенизирането на град Алжир, където се даваха елементарни здравни съвети с приповдигнат тон. Филмът не беше за фестивала, но и публиката не прояви никакво разбиране за сегашния етап на алжирската кинематография. Преди прожекцията на своя филм „Северната река Мезен“ съветският режисьор Нифонтов декларира, че не отговаря за превода на текста и с това обезоръжи публиката. Сполучливата югославянска сатирична новела „Врата“ от Бранко Майер, в която просител бива любезно препращан от врата на врата, участва дори в заседание и когато стига до последната врата, тя се оказва, че води към улицата, бе възнаградена с много смях, но съвсем на края бе бурно освиркана. Попитах един бурно протестиращ, който беше седнал до мене, какво не му харесва? Той се оказа собственик на кино за експериментални филми и заяви, че вицът е стар...

Нашето участие

Полша взе участие на фестивала с 4 филма, Румъния и Чехословакия с 3, Унгария с 2, СССР, Югославия и ГДР — с 1 филм. България можеше достойно да участва поне с рисуван филм, но се „въздържа“. Това отсъствие беше твърде неприяно.

Жак Шемтов

ПЪРВИ МЕЖДУНАРОДЕН НАУЧНОТЕХНИЧЕСКИ СИМПОЗИУМ ИНТЕРКАМЕРА

В края на миналата година в Прага се състоя първият симпозиум интеркамера, организиран от Чехословашката академия на науките, Чехословашкото научно-техническо общество, заводите МЕОПТА, Научноизследователския институт ВУЗОРТ и други научни институти и чехословашката кинематография.

Това интересно международно събитие привлече вниманието на 52 научни работници от СССР, България, Унгария, Полша, ГДР, ГФР, Франция, Швеция, Белгия, Италия. ЧССР участва с 200 специалисти и научни работници, които направиха 52 научни съобщения и доклади.

В програмата на симпозиума бяха включени доклади по оптика, снимачна и прожекционна техника, сенситометрична и лабораторна техника.

Главна задача на симпозиума беше да се направи преглед на постиженията на чехословашките специалисти и да се обсъдят съвременните научни и технически проблеми в тази област с участието на специалисти от други страни.

Чехословашката оптическа промишленост завоюва свое достойно място както в страната, така и в чужбина. Нейната продукция се среща във всички области на живота: оптически прибори и прибори на точната механика могат да се видят в лабораториите, в контролните центрове, в най-различни предприятия, в театрите и културните домове, в болниците, в транспорта, в селското стопанство, в геодезията и във всички области на науката и техниката. Младата чехословашка промишленост създаде редица прибори: микроскопи, аналитични везни, спектрофотометри, рефрактометри, полярометри, интерферометри, нефелометри, фотометри и др. За медицински цели са конструирани бронхоскопи, цитоскопи, гастроскопи, ларингоскопи, артроскопи и т. н.

Чехословашката кино и фотопромишленост доби широко развитие и внесе своя дял в повишаване нивото на културния живот. Всеки втори човек в Чехословакия има фотоапарат и всеки десети гражданин има любителска снимачна камера. Кинолюбителската дейност в Чехословакия е една от най-евтините в света.

Предприятието „Филмова промишленост“ — Барандов произвежда прибори и апарати на съвременно техническо ниво за обза-

веждане киностудии и кинолаборатории — снимачни камери, стативи, кранове, монтажни и микшерски маси, оптически и контактни копирни апарати, проявителни машини, сенситометри, денситометри и др. специални прибори за кинематографията.

Чехословашката наука и промишленост заемат почетно място в областта на сенситометрията. ВУЗОРТ (Научно-изследователският институт по техника на звука и изображението) заема едно от ръководните места между страните от социалистическия лагер. В областта на сенситометрията на цветни киноматериали ВУЗОРТ е разработил нов оригинален метод и апаратура, с помощта на който целият процес от снимането до цветното позитивно копие се контролира по обективен количествен метод без субективно разчитане на цветна филтрация от четеща в лабораторията. Този оригинален цялостен метод за регулиране процеса на снимане и проявяване, наречен „Сенкомет“, съкращава времето за изработване първото еталонно копие, количеството на материал за проба и дава по-високо качество. С помощта на този метод в Чехословакия са снимани няколко пълнометражни и късометражни цветни филми.

Значителен принос за създаване квалифицирани кадри от специалисти има създадената катедра по филмова и телевизионна техника в Пражкия политехнически институт.

Научни центрове по оптика и точна механика са както катедрата в Оломоуц, така и Научноизследователският институт към завода в Пржеров.

Специалистите от чехословашката оптическа промишленост, която през тази година отбеляза своята 30-годишнина и особено предприятието МЕОПТА, съумяха да защитят своята марка с високо качество, търсено и на международния пазар. Сериозен подем в тази индустрия се отбелязва през последните години — през 1962 г. Чехия изнася кино и фотоапарати и съоръжения в 64 страни на света. Продукцията на МЕОПТА, включена в новото зрелище „Латерна магия“, получи голямата премия на Брюкселската изложба 1958 г.

На първия симпозиум интеркамера бяха прочетени 67 доклада — 15 от чуждестранните делегати и 52 от чехословашките специалисти. Болшинството от темите на симпозиума заемаха въпросите на снимачната и проекционната техника и апаратура.

А. Лер (ГДР) докладва за конструиране оптична синемаскопическа система, използването на която изключва необходимостта от замяна на обектива при прехода от нормален формат на синемаскоп.

Е. Ингельштам (Швеция) докладва за някои нови открития относно комбинация от снимачни обективи и емулсии.

Е. Емлих (ГДР) докладва за нова леща, изготвена от термопластическа маса, предназначена за огледална камера.

Ф. Тромер (ГДР) докладва по технически проблеми, свързани с озвучаването върху 8 мм лентата.

Е. Шалк (Унгария) сподели своя опит и даде сравнение между негативно-позитивния процес и процес с обръщение при обработка на киноматериали за телевизията. Авторът приведе данни в подкре-

па на обратимия процес, който дава най-добро изображение. В състава на съветската делегация влизаха директорът на ГОИ (Государственный оптический институт) др. Е. А. Церевский, директорът на ЛИКИ (Ленинградский институт за киноинженери) др. С. М. Проворов и М. Б. Гордийчук от Комитета по кинематография.

В доклада на др. М. Б. Гордийчук бяха поставени проблемни въпроси по развитие на широкоформатната кинематография в СССР. Сега в СССР три студии — МОСФИЛМ, ЛЕНФИЛМ и Студия ДОВЖЕНКО (Киев) — имат комплектно оборудване за снимане на широкоформатни филми 70 мм.

В СССР са разработени 3 типа киноснимачни камери 70 мм, между тях и репортажна 70 мм камера, която тежи 6 кг. Тези камери са снабдени с обективи 28, 40, 56, 75 и 100 мм. Разработени са 3 типа копирни апарати за контактен и оптически печат с възможности за прекопирване от 70 на 35 мм и 16 мм с възможности за копиране на коя да е част от големия формат.

Разработени са 2 типа прожекторни апарати — с 13 000—20,000 лумена и 22 000—40,000 лумена светлинен поток.

През 1963 г. са произведени 4 широкоформатни филма, между тях „Война и мир“ на Бондарчук. През 1964 г. ще се снимат 8 широкоформатни филма, за които имат готови сценарии. Др. Гордийчук говори за двете тенденции в киното сега за разширяване ъгловите обхвати и увеличаване размера на киноекрана.

В СССР специалистите смятат, че всички кина с над 1200 места трябва да се строят с възможността за широкоформатна прожекция — за долната граница се спори между 600 и 800 места.

Интерес предизвиква и докладът на инж. Шулиц (ГФР), който докладва за производствения опит на известната комбинирана кинотелевизионна система за снимане филми, наречена Електроник — кем.

По тази система в ГФР (студио Бавария филм) са заснети 40 филма от 1960 г. насам. Сега там работят 4 комплекта системи Електроник — кем. Филмът „Хамлет“ — 150 минути — е заснет за производствено време 14 1/2 дни. Средно един филм от 55 минути се заснима за 5-6 дни при съотношение на материал 1:3 и 1:4 и при голяма сигурност.

Авторът обърна внимание върху голямата икономия на време, материал и средства при тази система на работа.

Първият международен симпозиум в Прага премина с голям успех. Той ще се повтаря всеки 3 години.

По време на симпозиума на делегатите беше показана постоянната международна изложба „Интеркамера“, за която ще ви разкажем в следващия брой на списанието.

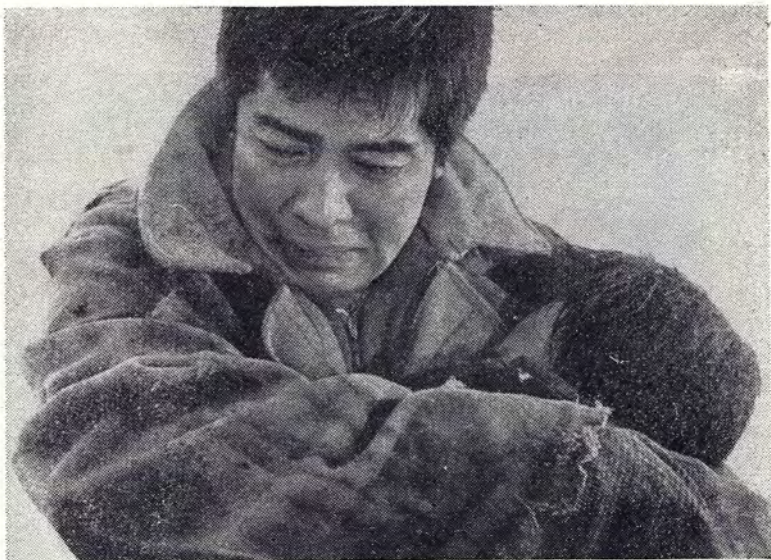
Ст. Шарланджиев

СРЕЩА С ЯПОНСКОТО КИНО

В многолюдния токийски театър „Шибоято“ срещу доста внушителната сума от 300 йени станах свидетел на „унищожаването“ на света. Филмът, широко рекламиран в печата, радиото и телевизията, носеше крещящото заглавие „Трета световна война“.

Впрочем тук в „Шибоято“ за първи път се сблъсках със съвременното кино на Япония — страна, която държи едно от челните места по производство на филми в света. Затова нека разкажа за това представление.

Вратите на японските кинотеатри са отворени по всяко време на деня. Проекциите траят по четири часа. Проектират се по два филма. Антракти почти няма. Затова пък публиката често излиза от салона и атакува бюфетите в дългите фойета. Пипнешком намираме място в полутъмната зала. Проектира се първият филм с обещаващо заглавие „Чуй техния глас“. На екрана се редят кадри от един участък на фронта преди завършването на Втората световна война. Както ми пояснява преводачът, това е филм, снет изключително по писма на участници във войната и на документи, оставени от убитите, главно студенти и преподаватели от Токийския университет. Трябва да се признаят добрите намерения на създателите на филма — да разкажат за безсмислието на войната, за огромните страдания, които тя носи на хората. На екрана обаче се е получило друго — една смесица от ненужни ефекти, груб натурализъм, безбройни снимки на умиращи



„Като огън е моят живот“

хора в най-различни пози. Героите са студенти, професори и преподаватели, обречени от императора на смърт. Те са се примирили със съдбата си, самоубиват се, избиват се един друг — нито искрица протест, нито опит за избавление. Никакви творчески обобщения! Филмът завършва с картина на бойното поле. Хиляди мъртви, чиито сенки се изправят и поемат към родината си. Съгласно синтоиската религия всички герои вече са станали богове.

Светнали за малко, лампите примигват и загасват. На екрана — цветен надпис: „Трета световна война“. Ето я другата крайност! Може да е съвпадение, че в един кинотеатър, в едно представление са събрани два съвсем различни филма — единият поне по замисъл прави малък опит да третира борбата за мир и един чисто милитаристичен филм. Основната тема: Япония — жертва на конфликта между великите държави. Дават се автентични кадри от заседанията на Общото събрание на Организацията на обединените нации. Безплодни дискусии. И се започва унищожението най-напред на Япония, а след това на великите държави. Стотици метри филмова лента са посветени на паниката, която обзема страната — вият сирени, автомобили с обезумели хора се врязват и мачкат тълпата — тук е вмъкната любов, изневеря, омраза, разкриват се взаимоотношенията между отделни хора и семейството. (Главните герои са — репортер и медицинска сестра!) И всичко това е направено, за да се настрои зрителят. Идва финалът на филма. На екрана се изреждат американски адмирали и генерали, които „съветват“ близо стомилionenното население на Япония, бягащо към горите. Радио Москва „предава“ предупреждение, че след 12 минути пуска своите ракети към Америка и Япония. Залп! Последователно „рухvat“ Белият дом във Вашингтон и японският парламент. А след това се дават кадри на превърнатите в пустини страни.

Нервите на зрителите са изопнати от този налудничав сеанс. Светват лампите, а тишината още властвува над редиците.

Зрителят се тълпи мълчалив към изходите. Отвън чака друга голяма тълпа, дошла да види края си, съдбата си! Доволен ли е, или недоволен зрителят, това лесно може да се отгатне. Във всеки случай той е недоволен от мрачните перспективи на неговото бъдеще, начертани от японските кинематографисти.

Още същия ден пожелах да се срещна със създателите на такива филми...

В един филмов град

Полупразен, бърз електрически влак за по-малко от час ни отнася далеч от Токио, в царството на филмите — компанията „Тоие мотион“, производителка на



„Тайната на бронзовия дракон“



Студиото в Токио

филма „Трета световна война“. Искам да се срещна с режисьора и сценариста на това античовешко произведение. В бележника ми фигурира само един въпрос: кое ги е подбудило да изопачават така историческата правда? Та Съветският съюз не е ли най-големият защитник на мира в света?

Малка гара. Тихо предградие. Преминаваме няколко улици. Озоваваме се пред портите на „Тоне мотион“ — най-голямата японска филмова компания. Портите дълго звъни. Изглежда, директорите се крият. Няма нито режисьорът, нито сценаристът на филма. Отишъл бил в град Киото, където е другият голям клон на компанията.

Идва да ни посрещне и разведе из студиите един от редакторите — Цуги, млад, много културен и остроумен японец.

Дълги улици, които според случая са преусгройват ту като бедни, ту като богати, високи павилиони с номера от 1 до 10, лаборатории, административни сгради — цял квартал заема филмовото градче.

Най-напред Цуги ни показва храма. Компанията си има свой синтоиски храм, където един път седмично всички работещи в студиата — от директора до портiera — идват тук да се молят. В този ден не се работи. Това се прави, за да се угоди на църквата, която има голямо влияние сред зрителите. По неписан закон във всеки филм обезателно има и сцена, където се възхвалява църквата. Ето и ние сега трябва да посетим най-напред храма и също да „угодим“ на синтоизма.

Предупреждават ни да пазим тишина. Влизаме в един от многобройните павилиони. Снимат се сцени от филма „Насилне“. Тук виждаме една от силите на японското кино — Йо Мизуки, любимец на девойките. В следващите павилиони снимат филма „Гнездото на призрака“. В друг — „Злато и смърт“ и т. н. На малко площадче срещаме група в самурайски дрехи, която се завръща от външни снимки. Между тях е известният японски артист Такасимо.

Разгледали някои от забележителностите на това филмово градче, накрая повеждаме разговор с Цуги. Той съобщава, че „Тоне мотион“ произвежда годишно по 123 художествени филма, повечето от които цветни. Тук работят 1 200 артисти, хиляда от които на временна работа.

В разговора се намесват и някои от минаващите по двора артисти, режисьори и оператори. Мъча се да подведа разговора за милитаристичните филми. Разбира се, те имали много такива филми. От шестотинте филма, произведени годишно в страната, повечето били цветни, широкоекранни и военни (забележете, помята като филма „Трета световна война“ събеседниците наричат „военни филми“).



*Улици, които според случая се преустрояват
ту като бедни, ту като богати*

Дори назовават и имена на такива „шедьоври“ — „Орелът на Тихия океан“, хвалебствен очерк за някогашния командувач военноморски флот, „Линейният кораб Ямато“, „Генерал Ямасига — човекът с трагичната съдба“.

„Тоние мотион“ е една от шестте компании, които контролират деветдесет процента от японската кинопромишленост. Центрове на японското кино са Токио и старата столица Киото. Мимоходом ми споменават и за другото, прогресивното японско кино. Но колкото и малко да са тези думи, те топлят.

Дирите на прогресивното японско кино се губят в изтеклите десетилетия — още през 1928 г. тук е основано „Прокино“ (пролетарско кинообединение). Неговите петдесет филма са близки до сърцето на народа. В „Прокино“ са създадени такива шедьоври като „Сестрите Гион“ — за гейшите от квартала Гион в Токио, „Нанива“ и други, обиколили екраните на света и разказващи с неповторимо майсторство за трагедията на бедните.

По-нататък научавам, че киното е проникнало в най-отдалечените краища на Япония. Сега в страната имало около пет хиляди театра с повече от милиард зрители. В първите години след войната на киноекраните са преобладавали американски филми, но японското киноизкуство постепенно измествало чуждото и сега на японските филми се падало две трети от общото число. Въпреки огромните трудности след войната на прогресивните дейци се удава да създадат и представят на екраните редица забележителни произведения, прославящи мира и хората на мирния труд. Между тях са филмите „Улица без слънце“, „Една жена върви по земята“, „Трагедията на остров Сайпан“. А в това филмово градче са били снети и показаните у нас филми. „Деца на Хирошима“, „Войнишки момичета“, „Те бяха 12“, „Японският народ възпява мира“, „Ние все още живеем“ и много други. Но за тези филми познатите ни говорят като за минало. Настъпили са тежки дни за прогресивните кинодейци. Възродената някогашна „Полиция за контрол на мислите“ грубо се меси в работата на филмовите компании. А резултатите от това: японското кино все повече се нагажда и служи на интересите на господстващата класа — все повече антисъветски, антикомунистически и гангстерски филми.

Вече е време да си ходим. Край нас работници разчистват огромно пространство, където наскоро се е разиграла сцената на „унищожението на света“. Камioni стоварват макети на кораби и самолети. Подготвя се снимането на нов подобен филм.

Вървим и мислим за едно киноизкуство, което не служи на своя народ.

К. Батков

КИНО ФЕСТИВАЛЪТ ВЪВ ФЛОРЕНЦИЯ

В началото на месец февруари във Флоренция се състоя кинофестивал — „Преглед на етнографския и социологичния филм“ или както киножурналистите го наричат, „фестивал на народите“.

В известния флорентински театър „Пергола“ в продължение на повече от една седмица бяха показани 45 филма от различни страни на Европа, Азия и Америка. Трябва да подчертаем, че на миналия флорентински кинофестивал бяха представени повече от 200 филма. Този голям интерес и желание на кинематографиите да се представят на фестивала с повече от един филм принуди организаторите да направят известен подбор на филмите, които участвуват в състезанието за „Златният лъв“ — първата награда на фестивала.

Първата награда „Златният лъв“ е била отсъдена на филма „Мъртви птици“ на режисьора Роберт Гарднър (САЩ) — посветен на една експедиция в Нова Гвинея. Втора награда получила филмите: Градът с накатранените лодки“ на В. Амлинский (СССР), „Питър и Джони“ на Ричард Ликок (САЩ), „Хитлер... не го познавам“ на режисьора Блие (Франция), „Забравените“ на режисьора Виторио де Сика (Италия).

Въпреки голямата конкуренция и големите имена на творци и кинематографии българският филм „Нестинари“, производство на Студията за научно-

популярни филми, получи специално отличие. Филмът „Нестинари“ е дело на режисьора Никола Минчев, на редактора Здравка Колева и на оператора Михаил Делчев. Музиката е документален запис на оригиналните мелодии, които се изпълняват при извършването на нестинарските обреди. Филмът е цветен.

Паралелно с този фестивал във Флоренция се е състоял преглед на филмите от съветската документална кинокласика. Според италианските вестници този преглед е минал с огромен успех. Били са представени филмите „Падането на Романовската династия“ и „Големият път“ на режисьора Есфира Шуб, „Иемен“ (репортаж от 30-те години) на Шнайдеров, „Турксиб“ — разказ за строежа на Туркестано-Сибирската линия на режисьора Турин. „Съд на народите“ на Роман Кармен, „Три песни за Ленин“ на Дзига Вертов.

Трябва да се подчертае — пише вестник „Унита“, че основната тема на тази дълбоко възмущаваща антология е революцията, гражданската война и първите стъпки по пътя на социализма. Във видените от нас творби разумът и страстите се свързват в едно общо, непрекъснато изразно напрежение, с ритъма на музикалното съвършенство. И всеичко това става, за да се възпее силата на социалистическите идеали.

Литература по въпросите на киното

ИВАСАКИ, Акира. Современное японское кино. Под общ. ред. и предисл. Р. Н. Юренева. Москва, Искусство, 1962. 523 стр., с илл.

Предлаганият труд на известния японски прогресивен историк и критик на киното, неуморният борец за мир и социализъм Акира Ивасаки съдържа всъщност две отделни книги. Първата от тях „Съвременното японско кино“ (стр. 35—250) е посветена на политическите, икономическите и художествените условия, в които се е развивало японското кино от 30-те години до края на 1958 г. Седемте раздъла на тази книга, които проследяват етапите на развитието на япон-

ското кино в продължение на повече от четвърт век, се свързват непосредствено и неразривно с военновременните събития в Япония. В тях авторът е характеризирал непрекъснатите усилия на милитаристичните правителства в страната към въвличане на Япония във война. Той е направил редица оценки на мероприятия и действия на отделни лица и институти, свързани с киното, от които може да се съди за неговия голям авторитет на киновец с международна известност и главно за неговата честна и открита политическа мисъл и гледище.

Втората книга, включена в настоящия сборник „Майстори на японското кино“ (стр. 263—437), се отличава значително по жанр от първата. Това е една галерия от творчески портрети на най-крупните японски кинорежисьори и актьори. Авторът много добре сам отблизо познава всички лица, за които пише. Той не скрива от читателя своето отношение към тях — едни приема, други отхвърля, едни обича, други не, от едни е във възторг, други осъжда, на трети се присмива. Но независимо от това, че книгата е написана с пристрастие, с много индивидуално отношение, от всяка нейна страница лъха голямата любов на автора към киното и дълбоката му благодарност към създателите и творците на талантливия прогресивен филм.

Тази книга е първият сборник за японското кино, който се появява на руски език и събужда интереса не само на съветския читател. Тя открива пред всички любители на съвременното кино японското киноизкуство с всички бури, бушували в него. Тя ни разкрива най-ярките страници на политическата и художествената борба, която честните японски кинорежисьори са водили и водят срещу реакционерите, подстрекатели на нова война. Най-после книгата ни сближава с редица своеобразни и оригинални, умни и талантливи хора — съвременните японски кинорежисьори и актьори и най-вече с пълнокръвния и цялостен образ на нейния автор Акира Ивасаки.

КОЛЕСНИКОВА, Н. и Г. Сенчанова. Актеры и роли. Очерки о молодых артистах кино. Москва, Искусство, 1962. 188 стр., с илл.

Герои на тази книга са младите актьори на съветското кино, появили се на екрана през последните няколко години. Те са още в началото на своя творчески път, поради което авторите на книгата не са си поставили за цел да дадат подробен анализ на творчеството на младите актьори, на тяхната актьорска техника. Целта на авторите е да запознаят по-отблизо читателя с популярните млади киноактьори, за да разберат и оценят тяхната творческа дейност.

В книга са поместени 16 отделни очерка, посветени на такива таланти в киното, като Ал. Баталов, Е. Бистрицка, З. Кириенко, И. Извицка, Т. Самойлова, Р. Нифонтова, О. Стриженов, В. Тихонов, Н. Рибников и др.

КУДРЯШОВ, И. Как самому снять и показать кинофильм. 3-е изд. Москва, Искусство, 1962. 146 стр. (Б-ка кинолюбителя).

Авторът на тази книга, един от изтъкнатите съветски специалисти по кинотехника, засяга в своя труд много въпроси от различен характер в областта на кинотехниката. Чрез приведения от него изобилен фактически материал книгата се превръща почти в енциклопедичен информационен справочник, който надхвърля дори предназначението на самата книга — за начинаещи кинолюбители. Тя може спокойно да се ползува и от всички добри познавачи и специалисти в областта на кинотехниката.

РАПКОВ, В. и В. Пекелис. Азбука кинолюбителя. Москва, Профиздат, 1962. 192 стр. (Б-ка кинолюбителя).

Тази книга е предназначена за начинаещите кинолюбители. Написана е увлекателно, чете се твърде леко и е снабдена с многобройни и разнообразни илюстрации. В популярно изложение авторите запознават читателя с най-простите методи на киноснимачната камера, с начина на изготвянето на самите киноснимки и др. Едновременно с това те привеждат и редица данни за различните видове киноснимачни любителски камери, обясняват основните принципи и методи в цветното кино, разглеждат комбинираните снимки, направата на киноснимачната апаратура и т. н.

ПЪРВИЯТ ПОЧИТАТЕЛ И ПОПУЛЯРИЗАТОР НА КИНОТО В БЪЛГАРИЯ

Март, 1909 г. Писателят Иван Ст. Андрейчин пръв у нас посвещава своя статия на киното. И това не е случайно. Андрейчин е френски възпитаник и пламенен поклонник на френското изкуство и култура. В продължение на много години до тази дата той следи чрез вестниците и списанията всички събития и явления във френския културен живот. Не е убягнал от вниманието му и кинематографът, или „синемата“, както той предпочита да го нарича с френското му наименование. Та нали Франция е люлка на киното през първите десетилетия от неговото съществуване! С откриването на първия у нас специален кинотеатър „Модерен театър“ в края на 1908 г. Андрейчин става един от редовните му посетители; „Колко пъти си отпочивам там в приятни усещания от зрелищата, които ми дава...“, изповядва писателят в статията си. Но той не е пасивен зрител, подобно на множеството посетители на кинотеатъра. „Отпочивам си, а мисълта ми непрестанно работи. Аз се питам каква роля играе кинематографът в сегашното и каква ще играе той в бъдещето.“ И ето плод на тия размисли е и неговата статия „Синема“. Още в началото ѝ той бърза да заяви категорично: „Синема — ето една дума с голямо бъдеще, т. е. не думата, а оня апарат, който носи това име.“ Писателят без всякакви уговорки излива на много страници възторзите си от новото изобретение. Сам по себе си тоз факт е вече достоен за уважение. Защото, да не забравяме, по онова време малцина представители на творческата интелигенция в България, пък и не само у нас, са имали уважително отношение към киното. А Андрейчин се опитва въз основа само на крайно скромните постижения на кинематографа от ония години да очертае естетиката на „това ново изкуство“, за каквото той недвусмислено го признава.

За него зрелищата (той още не говори за художествени филми) на синемата са „театрални зрелища без думи“ или „пантомима, но разширена, обогатена и облагородена“. Но той не се задоволява с общи определения и ни дава сбита, но проникновена характеристика на тогавашното кино, на неговата идейно-художествена същност.

„И засега главният характер на кинематографическия театър е романтичността, сантименталността и фантастичността. Във всичките сцени от живота добродетелта и правото винаги тържествуват. Великодушното, милосърдието, храбростта, пожертвването, любовта... винаги са победители и не остават без награда. А всичките пороци в лицето на седемте смъртни гряха се наказват и осмиват.

Тази морализаторска роля на безгласните кинематографически зрелища показва младенческият период на това ново изкуство. За това тъй много се харесват на хора с прости души. Те не показват живота, какъвто е всъщност, а го изобразяват такъв, какъвто ни се иска да бъде. Това приближава и изравнява ролята на синемата с наивната, сантиментална, романтична и сензационна литература.“

Но Андрейчин вярва, че кинематографът ще изживее тази си слабост и ще тръгне по пътя на показването на „човешкия живот с всичките му неволи, неправди и нетърпим фалш“.

Той вярва, че киното, показвайки „научни зрелища“ от целия свят, ще извади зрителите от тяхната заседналост и спокойствие и ще ги пробуди към един „интенсивен живот“.

Освен това той особено наблюдава на перспективата за приспособяването на кинематографа във всички области, „където е проникнала фотографията“, с което ще обогати неизмеримо нашето познаване на природните явления.

Андрейчин взема отношение и по проблема за взаимодействието между киното и театъра. Той не вярва, че кинематографът „ще замести“ живия театър, както и фотографията не е изместила изобразителните изкуства. Но той вярва, че киното може да стане помощник на театъра, например като повлияе върху театралната декорация, като я поосвободи от нейната условност.

Най-куриозното е, че Андрейчин, две десетилетия преди звуковото кино, си позволява мечтите за „оживяване със словото“ на киното, за превръщането му в „сложно и синтетично изкуство“.

Мислите на Андрейчин за киното са белег за висока култура на писателя. И ако той право или криво е обявен за „забравен реалист“ в нашата литература, нека не бъде забравен като предтеча на българското киноведение.

Александър Александров



Режисьорът Любомир Шарланджиев завърши постановката на своя втори художествен дългометражен филм „Веригата“.



Раде Маркович и Невена Коканова във филма „Крадецът на праскови“, постановка на режисьора Вьло Радев.



Любомир Димитров и Весела Радсева изпълняват централните роли във филма „Приключенията на Авакум Захов“, постановка Антон Маринович.

СССР

След комедията „Три плюс две“ режисьорът Хенрих Оханесян е решил да изпробва силите си в нова филмова комедия под условното название „Гордиев възел“. Героите на филма са оптимиста и песимист. Те виждат в различна светлина едни и същи събития. Ролята на оптимиста ще изпълнява Никита Михалков, а на песимиста — Андрей Юренев. Тези млади артисти са получили своето „бойно кръщение“ във филма на Х. Оханесян „Приключенията на Крос“.

Какви книги за киното ще бъдат издадени през 1964 г. в Съветския съюз? На първо място трябва да се споменат първи и втори том от шесттомното издание на произведенията на С. М. Айзенщайн.

Кинорежисьорът М. Ромм в своя труд „Беседи за киното“ ще сподели с читателите своите наблюдения и размишления за различни проблеми на киноизкуството.

Сборникът от статии на изкуствоведа С. Фрейлих изследва важни въпроси от теория и история на киното.

Народният артист на СССР Б. Чирков в книгата „Опит и размисъл“ ще въведе читателя в творческата лаборатория на киноартиста.

Книгата на И. Рачук „Поезията на Довженко“ е анализ на особеностите на творчеството на този забележителен майстор на киното.

На проблемите на кинорежисурата се е спрял в своята книга „За най-главното“ режисьорът А. Зархи.

В раздела „Чуждото кино“ ще бъдат пуснати книгите: „Езикът на екрана“ от Дж. Х. Лоусон и „Бележки за полското киноизкуство“ от видния полски критик Б. Михалек.

В книгата „Разруха и изграждане“ И. Вайсфелд подлага на критика реакционните тенденции и съвременното киноизкуство.

Сборникът „Буржоазното кино днес“ включва изказвания на съветски критици, анализиращи съвременните течения в чуждото кино.

Ленинградският журналист А. Витол и режисьорът З. Фетин не за пръв път се обръщат към творчеството на Михаил Шолохов. През 1959 г. се появи техният филм „Жребчето“, премиран на международния фестивал в Оберхаузен (ГФР). На Витол принадлежи и сценарият на филма „Нахалничето“. Този път А. Витол и З. Фетин ще екранизират други два разказа на Шолохов: „Изворче“ и „Шибалковото семейство“. Филмът, който носи названието „Донска повест“, се снима сега от студия „Ленфилм“.

„Труден път“ — така се нарича двусерийният филм, режисиран от Алексей Салтиков

по сценарий на Юрий Нагибин. Това е филм за един колхоз, един от многото в Съветския съюз, унищожен напълно през време на войната, а по-късно възстановен с усилията на колхозниците комунисти. Героят на филма е комунистът Йегор Трубников, ветеран от войната и инвалид, който пръв се заема с възстановяването на колхоза, макар че би могъл да живее спокойно като пенсионер. А това са били тежките години 1947—1953 в периода на култа към личността. Трубников работи с необикновен жар и всеотдайно, и спечелва с това вниманието и уважението на околните. Ролята на Трубников се изпълнява от М. Улянов. Женските роли са застъпени от Нона Мордюкова и Тамара Носова.

*

Филмът „Тишина“ връща зрителя в онези трудни следвоенни години, когато каноната от боевете не се чува, но борбата за тържеството на най-прогресивното, чистото и светло в живота на съветските хора още не е завършена. Участниците в тази борба са герои на филма. Вчерашният войник Сергей Вохминцев въстава срещу тази лъжлива „тишина“, защото той е привикнал във войната да мери и хората, и събитията с най-висока мярка. Неговата вяра в справедливостта на това дело, за което на фронта са загинали неговите връстници, не му позволява да се примирява с лъжата. Мечтае, грешч, но настойчиво търси мястото си в живота Константин — другият герой на филма. Намира своята любов и щастие и Нина. В трудните дни, когато по донос арестуват бащата на още съвсем младата Ася и изключват от партията нейния брат Серьожка, тя настойчиво изисква отговор на своите въпроси.

За основа на сценария на този широкоекранен двусериен филм е послужил едноименният роман на Юрий Бондарьов. Сценарият е написан от автора на романа съвместно с режисьора Владимир Басов.

*

Чухрай ще снима нов филм. Той се е спрял на сценария на Ю. Донски и В. Фрид „Живели някога старец и старица“. Сюжетът не е приказен. Старецът е ветеринарния лекар Гусаков. Той живее в едно малко задполарно градче, грижи се за внучката Ирочка, взема участие в съдбата на своя зет, занимава се с ветеринарната си служба. Гусаков е стар и както много стари хора, често се замисля за това, как е живял. Струва му се, че той е направил много малко. Даже ветеринарен лекар не е станал, както е мечтаел, а си е останал фелдшер. Но когато Гусаков умира, вижда се колко много са го обичали жителите на това малко северно градче, колко добро той е успял да направи.

На обичайния въпрос: „Защо избрахте този сценарий? Той ли ви се показва най-добър?“ Чухрай отговорил: „Изборът на сценарий



Из филма на режисьора Янко Янков „Непримиримите“.



Концерт на японската цигуларка Йоко Сато при гостуването ѝ в България. Из късометражния филм „Културен живот № 6“, производство на Студията за хроники и документални филми. Режисьор Невена Тошева, оператор Люба Кабакчиева.



Сцена из новия български художествен исторически филм „Ивайло“, постановка на режисьора Никола Вълчев.



Киевската киностудия снима широкоформатния цветен художествен филм „Сън“, за детските и юношески години на Тарас Шевченко. В ролята на Тарас — Николай Губенко, в ролята на Дзюни Гусиковска — Наталия Наум.



Михаил Кузнецов и А. Евдокимова в сцена от филма „Сребърният тренюр“.



Съветският актьор В. Санаев в кадър от филма на режисьора В. Азаров „Това се случи в милицията“.

прилича на избора на годишница. Обикновено човек се жени не за най-красивата, а за тази, която е по-мила и скъпа от другите — за любимата... Така е и със сценария: когато се влюбиш в него, тогава можеш да се заемеш за постановката. Не твърдя, че „Живели някога старец и старица“ е най-доброто произведение на кинодраматургията в последно време, но за мен то е по-близко и по-добро от другите.“

ПОЛША

Както съобщава полското списание „Филм“, сценарият на „Фараон“ (по едноименния роман на Болеслав Прус) е готов отдавна, но за да бъде пуснат в работа, е било необходимо да се изяснят много техническо-производствени проблеми. „Фараон“ ще бъде двусериен цветен филм в постановка на Йежи Кавалерович. Външните снимки ще бъдат направени вероятно в някои от пустинните райони на Съветския съюз. Предвижда се работата по снимането на „Фараон“ да продължи до юни 1965 г.

*

По сценарий на Александър Форд и Ежи Лютевски ще бъде сниман документален пълнометражен филм „Полша“. Филмът ще разкаже за важни събития от полската и световната история през последните години. Режисьор-постановчик на филма ще бъде Александър Форд, който възнамерява широко да приложи принципът на полиекрана.

*

Ползуващата се с голяма известност в Полша книга „Дневникът на една майка“ от М. Форнайска ще бъде екранизирана. Филмът ще бъде двусериен, режисиран от Станислав Вол.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Вторият филм на Вера Хитилова „Дванадесетте“ разказва историята на един младежки театрален колектив, който започва работа в провинцията. Разнородните преживявания на героите-артисти минават от ентузиазъм и любов към изкуството до разочарования и дори до обикновено еснафство. Филмът е снет по една от повестите на Павел Кохут, а главните роли се изпълняват от студенти от театралния институт.

*

Режисьорът Карел Кахина е завършил филма „Високият зид“ по сценарий на Ян Прохазка. Филмът разказва необикновено проста, но изпълнена с лиризъм история. Дванадесетгодишна девойка посещава често млад мъж, който е болен от паралич и се намира в една от пражките болници. Девойката, за да се види с болния, прескача всеки път високите зидове, който загражда болницата. Нейният оптимизъм помага на младия човек да изживее по-леко вътрешната криза. Ролята на болния се изпълнява от Вит Олмер.

ГДР

Известният киноартист Улрих Тайн е сценарист и постановчик на новия германски телевизионен филм „Вторият редом с тебе“ — разказ за събитията из живота на берлински неврохирург и неговия пражки колега, пребиваващ в Берлин след закриване на зоналната граница на 13 август 1961 г. Главните роли се изпълняват от известните артисти Армин Мюлер Шал и Ервин Гешонек. Във филма участва и чехословашката артистка Яна Брейхова.

*

Новият филм на Дефа „Тауроген“ е епично платно, пресъздаващо събития от наполеоновите походи. На екрана зрителят вижда Прусия и Русия през 1812 г., битката при Бородино, озарената от пожари Москва, разгрома на френските пълчища. И във водовъртежа на историческите събития авторите на филма проследяват съдбата на своите герои — ратая Йохан и неговата любима Мария. Младият селянин бива изпратен в армията на Наполеон вместо младия граф, син на владетеля на областта. Мария тръгва да търси своя годеник. Тя изминава безкрайно дългия и жесток път на войната, за да види накрая тялото на Йохан, пронизано от куршуми. Сценарият е дело на Ханс Олива в сътрудничество със съветските драматурзи Тамара и Филип Гехт. Постановчик на филма е Норберт Бюхнер. В главните роли играят Анжелика Домрьозе и В. Вешке.

ИТАЛИЯ

Режисьорът Кармине Галоне ще снима филм за Рафаел. За ролята на Рафаел е поканен да участва американският артист Антони Перкинс.

*

Пиер Паоло Пазолини — писател и филмов режисьор, пребивава от известно време в Сицилия, където събира материал за пълнометражен филм из ежедневиия живот на обикновените хора в Италия.

*

Луиджи Коменчини („Всички към дома“, „Момичето на Бубо“) снима нов филм по романа на Карло Касели „Изсүшени сърца“.

ФРАНЦИЯ

Както съобщава вестник „Либерасион“, Жан Габен е решил по здравословни причини да напусне киното към края на 1964 г. През тази година той ще се снима във филма на Жан-Пол льо Шануа „Господинът“.

*

Един от най-шумните скандали в кинематографските среди през 1963 г. е така нареченото „Дело Белмондо“. Случаят е следният: Известният френски артист Жан-Пол Белмондо се връщал от снимки към седем часа вечерта. На улицата той видял паднал окър-



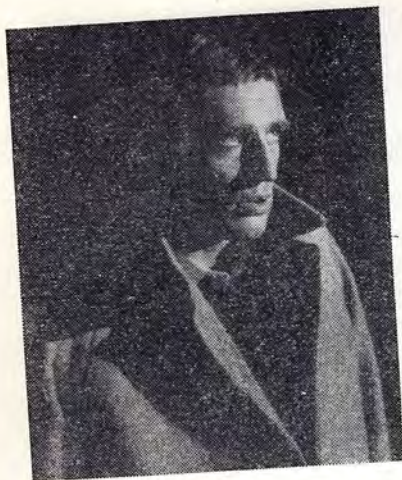
Балац Косталани в кадър от новия унгарски художествен филм „Как си момчето ми“, постановка на режисьора Дюрд Ревейс.



Луи Бунюел по време на постановката на новия си филм „Дневникът на една камарьерка“.



Жан Моро изпълнява централната роля във филма „Дневникът на една камарьерка“.



Английският актьор Ричард Харис във филма „Спортен живот“.



Лесли Карон в кадър от филма „Тайната стая“.



Фернандел в ролята на крал Дагобер от новата френска филмова комедия „Добрият крал Дагобер“, постановка на режисьора Пиер Шевалие.

вавен човек. Това бил мотоциклетист, блъснат от кола. Полицията старателно измервал с рулетка разстоянието от пострадалия до тротоара... Белмондо се намесил: „Извинявайте, господин полицай, вие би трябвало по-напред да окажете помощ на пострадалия, а после да се заемете с вашите топографски изследвания.“

Полицията вместо отговор ударил Белмондо така, че той паднал и дълго не могъл да дойде на себе си. След това бил качен в една кола и откаран в участъка, където бил отново бит.

С голям труд Белмондо успял да докаже, че е артист, и едва към полунощ напуснал участъка. По този повод „Пари жур“ пише: „Между населението на столицата и градската полиция съществува пропаст. Случаят с Белмондо още веднъж подчертава този будещ безпокойство факт.“ Много вестници правят паралел между „Делото Белмондо“ и редица смъртни случаи на хора, бити в участъка.

*

„Дневникът на един луд“ — филмов, режисьорски и актьорски дебют на Роже Коджио е предизвикал напоследък в парижката преса оживена дискусия. Коджио е на 29 години. Преди десетина години е бил работник-металург, който е мечтал за театър. След години на упорита работа той успял да постави в един от парижките театри по собствена драматизация Гоголевия „Дневникът на един луд“, където изпълнява главната роля. Пиесата имала необикновен успех и станала събитие в театралния живот на Франция. Неотслабващият интерес към спектакъла е привлякъл вниманието на филмовите продуценти. На Коджио било възложено да екранизира пиесата. Той става постановчик на филма и изпълнява главната роля.

„От момента, когато през 1957 г. прочетох за първи път „Дневникът на един луд“ — е заявил Коджио, — реших, че непременно трябва да го представя. Това стана за мене идея фикс. Считаю, че у Гогол и преди всичко в „Дневникът на един луд“ трябва да се търси произходът на голямата тема за самотността на човека.“ Пренасаяйки историята на лудостта на унижения и обиден човек в съвременна Франция, Коджио остава верен на литературния първоизточник. Протестът на писателя срещу жестокия механизъм на царска Русия става за Коджио протест срещу безразличието към човека в едно общество, което признава за единствено важно нещо парите.

Дали опитът на Коджио е излязъл успешен?

Кристиан Льодийо („Ар“, бр. 935) пише: „Дневникът на един луд“ е прекрасен и значителен филм, снет с подчертано чувство за мярка. „Ле летр франсез“ отбелязва, че

„Дневникът на един луд“ е не само филмово събитие, но рядко и заслужаващо внимание явление в днешна Франция.

АНГЛИЯ

„Разказ за Кристин Килър“ е гвоздеят на екрана в Западна Европа. Това е филм за скандалната история с британския екс-министър Профумо. Сега този скандал е превърнат в „произведение на изкуството“ и от правен по кината на буржоазния свят. Ако се съди по това, което разказва за филма хамбургският седмичник „Щерн“, неговите автори, познавайки добре вкуса на публиката, са възпроизвели на екрана преди всичко пикантни факти от живота на лондонските маникенки. Самата Килър не играе във филма. Нейната роля се изпълнява от артистката Ивон Бъкингам.

КУБА

Известният кубински режисьор Томас Гутерес Алеа, автор на „Разкази за революцията“, „Дванадесетте стола“ и редица документални филми, снима сега филм по романа на хайтския писател-комунист Румен — „Роса“. Действието се развива на о-в Хаити в началото на този век. Няколко села са заплашени от суша. Хората молят милост от небето, но напразно. Между измъчените селяни започват раздори и вражда, суеверията пораждат ненавист. В такъв момент героят на филма Мануел пристига в своето родно село от Куба. Той разбира, че единственият изход е да се обединят усилията на хората. Мануел встъпва в неравна борба с фатализма и загива в тази борба, но водата е открита и хората могат да живеят по-добре.

Това е филм за Хаити, където сега управлява кървавият диктатор Дювалие. По думите на кубинския критик Алехо Белтран филмът е акт на уважение и солидарност към страдащия и борещ се народ на Хаити и едновременно химн на труда и дружбата между хората.

ДАНИЯ

Тази година се навършват 75 години от рождението на един от класиците на световното кино — датския режисьор Карл Теодор Драйер, създател на такива шедеври, като „Вдовицата на пастора“, „Жана Д'Арк“, „Ден на гнева“. Драйер е единственият режисьор в света, на когото приживе ще бъде издигнат паметник. Неговият бюст ще бъде поставен в Датското студентско общество, чийто почетен председател е, а копие от бюста ще украсява фойето на един от най-големите театри в Орхус. Но седемдесет и пет годишният майстор на киното не почива на лаврите си. Сега той снима нов филм — екранизация на пиесата „Гертруда“ от шведския писател-реалист Ялмар Седерберг, съдържа-



Популярната полска филмова актриса Барбара Квиатковска.



Вирна Лиза и Ален Делон в сцена от филма „Черното лале“, режисьор Кристиан Жак.



Из съветския художествен филм „Аз ще танцувам“, снет по сценарий на Идрис Базаркин.



В края на месец март по екраните на кината ще бъде проектиран новият съветски художествен филм „Запознайте се, Балув“, постановка на В. Комисаржевски. В централните роли Ив. Переверзев и Н. Ургант.



Кадр от италианския филм „Салваторе Джулиано“, постановка на режисьора Франческо Роси.

нието на която напомня Ибсеновата „Нора“. Така Драйер остава верен на своята постоянна тема за духовния бунт на жените против безчовечността на буржоазния свят.

*

По датските екрани е бил пуснат цветният филм „Кратко лято“ — екранизация на романа на Кнут Хамсун „Пан“. В снимането на филма са участвували кинематографисти от Дания и Норвегия. Рецензиите отбелязват „красотата и страстността на киноразказа, чудните картини от норвежката природа и завладяващата игра на артистите.“ Режисьор на филма е Берне Хениг-Йенсен.

ИСПАНИЯ

Марко Ферери и Жак Боратие подготвят съвместно снимането на новелов филм. Първата новела ще бъде своего рода студия върху самотността. Втората ще бъде посветена на успеха в живота. Една от главните роли е поверена на Жан-Пол Белмондо.

Романът на Дж. Мараноно „Греко от Толедо“ е послужил за основа на сценарий на биографичен филм за големия испански художник от шестнадесетия век Греко. Филмът ще бъде испано-италианско-американска продукция. Главната роля ще играе американският артист Мел Ферер.

ЯПОНИЯ

В Япония с голям успех се проектира филмът „Всички деца са мои“ (режисьор Миезаки Йеки), снет по вълнуващия документ „Дневникът на евакуираните деца“, написан наскоро след войната от група токийски ученици. През лятото на 1945 г. те били евакуирани от столицата във вътрешността на страната, за да се спасят от самолетните нападения, но в провинцията американските бомбардировачи също пускали своите бомби. Децата били отведени още по-далеч в планините. Но там малките бегълци се срещнали с глада. Техният учител често нощем бил принуден да краде плодове от близките селски градини. Филмът завършва с трагичен епизод. След поражението на Япония майките на загиналите деца пристигат, за да отнесат в родните места техните останки. Филмът звучи като страстен призив, срещу повторението на трагедията в Хиросима.

САЩ

Джон Хустън („Моби Дик“) снима в Мексико своя нов филм „Нощите на Игуана“ по едноименната пиеса на Тенеси Уилямс. Пиесата, представена на Бродуей през 1961 г., получила наградата на критиката, е имала голям успех благодарение участието на Бет Дейвис. Главните роли във филма се изпълняват от Ричард Бъртън, Елизабет Тейлър, Ава Гарднър.

ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ

СРЕЩИ С НЕПОЗНАТИЯ



КИНОИЗКУСТВО

Библиотека литературни сценарии

Много ранна пролетна утрин. На булеварда, който минава край парка, лежи все още дълбока нощна тишина. Камерата ни повежда спокойно, ние виждаме алените с чайни рози между голямото и малко платно на пътя, светлите стъбла на тополите, след това водата, която струи край тротоара — така бистра, сякаш извира от планината. Виждаме и самия извор, от който блика тая вода, черния гумен маркуч, поливачите. Няма никой по тротоарите — хората все още спят, неподвижни дremят колите край сивия праг на булеварда, немат белите фасади на зданията.

Камерата много бавно се издига по една от тях, докато се изравни с третия етаж, където виждаме много широк, с разтворени крила френски прозорец. Заедно с нея влизаме вътре. Просторен хол, мебелиран богатишко, но без достатъчно вкус. За това говорят и стандартните стъклени украшения, наредени на големия старомоден бюфет, и безвкусните акварели по стените, и цветчетата по калъфите на мебелите.

Най-после вниманието ни спира един голям, удобен фотьойл, сложен съвсем близо до прозореца. Той е празен, както е празен целият хол. Това не бива да ни учудва, тъй като, както знаем, все още е много рано. Докато фотьойлът е целият пред очите ни, на него триково се появява Непознатият. Той е мъж към петдесетте, с тая сивота в косите, която сме свикнали да наричаме благородна, с поуевхнало, дълбоко нарязано лице, което вдъхва чувство на симпатия.

Когато камерата го довежда близо до нас, той се поусмихва и ни заговаря тихичко, естествено и спокойно.

— Това не е мое кресло, то е негово... Всичко тук е негово — и апартаментът, и предметите, и хората... А може би и самият аз, но слава богу той едва подозира моето съществуване... А впрочем ето го и самия него...

Наистина някъде изскързва врата, чува се шляпане на пантофи и пред нас се появява главният ни герой — другарят Манасиев. Той е на възрастта на Непознатия, но изглежда доста по-едър, по-жизнен и като всички хора в тоя ранен час — много по-неприветлив. Облечен е само в горницата на пижамата и в недобре закопчан панталон, от който виси овободният край на жолана. Той минава край Непознатия, без да погледне към него, сякаш изобщо не съществува в стаята. След малко го виждаме изправен край широкия френски прозорец да диша дълбоко и бавно — съвсем по рецептата на йогите.

Непознатият го следи снизходително с поглед.

— Забравих да ви кажа, че той нито ме вижда, нито чува моя глас, макар понякога да разговаря с мене... Но тогава той чува моя глас в себе си, както става навярно и с вас... Впрочем нека опитаме...

Непознатият се обръща към Манасиев.

— Ефтиме!

Манасиев даже не трепва, сякаш нищо не е чул. Сега той съсредоточено движи ръцете си в лека утринна гимнастика. Непознатият се усмихва.

— Ефтиме, забрави третото упражнение.

— За мен е опасно — измърморва над себе си Манасиев.

— Има високо кръвно налягане — обяснява ни мимоходом Непознатият и поглежда към Ефтим. — Няма значение — казва му той. — Човек се бори най-добре с опасностите, като привиква с тях...

— Добре — изръмжава недоволено Манасиев.

Сега той се старее да докосне с пръстите на ръцете си пръстите на краката, но внезапно се изправя. През неговите очи ние виждаме как се залюлява целият хол, таванът бързо се завъртва около оста си.

— Май прекалих — казва тихо Непознатият.

Манасиев, леко приbledнял, се навежда към прозореца. Таванът над него изчезва и сега започва да се върти небето — по-право въртят се облаците в бавен пластичен танц. И внезапно всичко това се скъсва като филмова лента в евтино крайно квартално кино. Виждаме, че Манасиев седи в креслото във вид, който

може да се вземе и за съвсем нормален, ако не се смятат няколко бръчки на челото му. Изведнъж Непознатият изчезва от очите ни, сякаш се е стопил във въздуха. Чуват се нови стъпки и в хола влиза височка, немлада жена с приятно и умно лице — посивяла малко повече от мъжа си.

— Донке, донеси апарата — казва Манасиев.

Жена му го поглежда с къс, изпитателен поглед, след това обръща мълчаливо гръб и излиза. Все тъй внезапно и триково се появява Непознатият. Сега лицето му е по-скоро развеселено, но както ще разберам от целия разказ, чувството за хумор у него е малко тъжничко.

— Когато се появи жена, ние обикновено изчезваме — казва той. — Това навярно сте разбрали и по себе си.

И отново изчезва, защото отново са зазвучали женските стъпки. Тоя път тя се появява с апарат за мерене на кръвното налягане. Докато манипулира бързо и ловко с него, лицето ѝ е замислено. Сега виждаме манометъра и стрелката, която с трепкане се движи по скалата. На сто и деветдесет се чува едно тънко — тинни. Тя сваля платното, но все още нищо не казва.

— Колко? — запитва Манасиев.

— Добре си — отвръща тихо жена му.

— Питам те — колко?

— Сто и осемдесет — излъгва тя.

Манасиев въздъхва леко и измърморва на себе си.

— Не пада...

— Ефтиме, искам да ти кажа нещо — проговаря с неуверен глас жена му.

Но сега Манасиев мълчи, навярно улисан в мисли за болестта си. Тя го поглежда разтревожено и внезапно отсича:

— Нашата дъщеря е намислила да се жени...

Мъжът се обръща така рязко, че събаря апарата.

— Ти луда ли си? — възкликва той... Тя е още дете...

— Не е дете — казва жената тихо.

— Как не е дете. Ти чуваш ли се какво приказваш?

— По-тихо — казва уплашено тя. — Ще те чуе...

И поглежда към кафявата врата, която се вижда в дъното на хола. Той също поглежда нататък и добавя по-ниско:

— Откъде знаеш?

— Тя ми каза...

— Тя самата? — запитва той смаяно.

— Да, тя самата — отвръща малко нетърпеливо жена му.

— Да си избие тая мисъл от ума — казва рязко мъжът и става от мястото си.

Той тръгва към вратата, после внезапно се връща.

— Ти познаваш ли го?

— Не — казва жената.

— И не знаеш нищо за него?

— Знам малко — казва тя.

— Добре, разкажи.

Жената въздъхва мъчително.

— Какво да ти кажа — проговаря тя. — Просто... младеж като младеж.

Във всеки случай от добро семейство.

— Какво значи добро семейство? — запитва той подигравателно. — Искаш да кажеш — буржоазно?

— Е, не е от пролетарско — отвръща тя нетърпеливо. — Доколкото знам, няма баща, майка му е професор в консерваторията. И той е завършил консерватория...

— Пее ли? — пита с отвращение мъжът.

Но жена му няма време да отговори, защото в хола влиза техният син. Той е около петнайсетгодишен, малко нисък за възрастта си, с хубаво, бледичко, деликатно лице. Видът му е сънлив, погледът недружелюбен. Без да поздравя, той се измъква към вратата, но баща му навреме го забелязва.

— Я чакай — казва той строго.

Момчето неохотно спира.

— Защо ме вика твоята класна наставница? — запитва бащата.

— Не знам — отвръща момчето.
 — Да не си направил някоя беля?
 — Нищо не съм направил — все тъй недружелюбно отвръща момчето.
 — Мисли му, ако ме лъжеш — казва сърдито бащата.
 Без да отвърне, момчето излиза от хола. Манасиев гледа известно време след него, след това се обръща внезапно към майката:
 — Ти ще отидеш...
 — Ааа, да прощаваш — казва недоволно майката. — Защо да отида аз?...
 Тебе те викат...
 — Не мога да гледам жени с брадавици.
 — Оная беше преди три години — казва майката. — Тая е гладка като сапун...
 — Не, не — моля ти се — казва Манасиев и в гласа му наистина се чувствува нещо умолително.
 — Извинявай — отвръща решително майката. — Тия деца не са само мои... Заинтересувай се и ти най-после...
 Манасиев въздъхна дълбоко:
 — Добре — казва той. — Сложи закуската.

2.

Столовата на Манасиев е нещо като продължение на самия хол. Край дългата маса са седнали съпрузите Манасиеви и закусват. Момчето се храни без апетит. Ние виждаме как то търпеливо обира с лъжичка каймака и го изтърсва в чинийката. Баща му го стрелва с поглед.
 — Защо махаш каймака? — запитва той.
 — Не го обичам...
 — Каймак не обича — казва възмутено бащата. — Като деца сме се изтрепвали кой да обере дъното на тенджерата...
 Момчето мълчи.
 — Остави го да се нахрани — казва недоволно майката.
 — Затуй няма да стане нищо от вас, защото сте се разглезили. — продължава да мърмори бащата. — Каймак не обича... Госпожица...
 Момчето оставя лъжичката.
 — Яж! — казва застрашително бащата.
 Момчето мълчи намръщено.
 — Яж ти казвам! — кипва бащата.
 Момчето отново взима лъжичката и неохотно загребва.
 — Погледни се в огледалото на какво приличаш — казва бащата. — И това ми било мъж...
 — Мъж не значи мускули — казва тихо момчето.
 Разговорът трябва да свърши тук, защото в тоя миг се отваря кафявата врата, която е близо до масата. Оттам излиза съвсем младо момиче в пенюар, с избледняло от съня лице. Заградено с твърда, омачкана коса. Не може да се каже за него, че е хубавица, но и грозно не е, тъй като младостта му придава своя неизбежен чар. Момичето се изправя пред масата и поглежда въпросително майка си. Слабата жена неспокойно навежда поглед. Манасиев усеща това и целият се наежва.
 — Това, дете сте го намислили, няма да стане — казва той твърдо.
 — Ще стане — отвръща тя спокойно.
 — Не — само си мислиш...
 Момичето го поглежда и се запътва сърдито към банята. Бащата мълчи известно време, после се обръща към сина си:
 — Виж дали е дошла колата...

3.

Ще видим най-сетне Манасиев в неговото истинско царство — там, където думите му са заповед. Той влиза солидно в стаята на секретарката, която вдига стресната глава от малкото джобно огледалце. Амелия надали има нужда от огледалце, защото такава черна космата глава като нейната съвсем не е за гледане.
 — Да ме е търсил някой? — запитва Манасиев.

— Никой — отвръща смутено Амелия. — Но другарката Михайлова ви чака. Наистина някаква млада жена с угрижено лице седи край масичката и мачка в сухите си ръце малка носна кърпичка. Това е опасно наистина — много рядко можеш да видиш носна кърпичка в ръцете на жена, без да не се свърши с нейната употреба.

— Нека влезе — казва Манасиев без никаква радост в гласа си.

Той влиза в кабинета си и сяда зад бюрото. Тука видът му е наистина къде-къде по-солиден. Жената сяда почти до вратата, макар че има и други свободни столове.

— Е, кажете — обажда се Манасиев с някакъв нов, укрепнал глас.

Устните на младата жена започват едва доловимо да треперят.

— Другарю началник — казва тя най-сетне, — вие сте подписали заповед за моето уволнение. Моля ви, кажете ми поне защо?

— В заповедта е поменато изрично — казва Манасиев съдържано — в интереса на службата.

— Това не е в интереса на службата — отвръща жената тихо. — Вие знаете, че в службата съм била винаги безупречна.

— В службата може би да, но не извън службата... И изобщо какво има тук да се говори? Вие и до ден днешен се опитвате да разваляте семейството на един свой колега... Вярно ли е това?

— Вярно е, че той развали моето — отвръща жената глухо. — Но когато дойде неговият ред, той... той се уплаши... или пък...

— Или пък?... Какво или пък? — прекъсва я Манасиев нервно. — Или пък у него е заговорила съвестта и чувството за отговорност? Един от вас двамата трябва да напусне учреждението, това е неизбежно... Или вие предпочитате да уволним него?

— О, не, не — възкликва тя уплашено.

— Виждате ли?... И не мислете, че ние не сме разсъждавали. В края на краищата той е по-малко виновен. Поне се е стреснал, поне в последния момент се е върнал на правия път... При това има две деца, за които е длъжен да се грижи. Вие деца нямате, трябва да се грижите само за себе си.

Настава кратко мълчание.

— А може би ще имам — казва тя тихо.

Манасиев я поглежда втренчен.

— Какво значи това?

— Туй... че ще имам.

— Ето това се казва лекомислие и безотговорност — възкликва Манасиев ядосано.

Жената отчаяно навежда глава. Както трябва да се очаква, омачканата кърпичка веднага потегля към лицето ѝ. Тя заплаква. И колкото повече плаче, толкова по-объркано и безпомощно става лицето на злия началник.

— Кажете ми какво да правя сега? — казва тя безпомощно.

— Какво да правите?... — Знам ли какво да правите? — отвръща Манасиев с понижен тон. — Подайте молба до партийното бюро... И разберете, че аз не мога... нямам право да бъда снизходителен... Особено при това положение!

Михайлова изтрива сълзите си, става от стола и безмълвно излиза. Лицето на Манасиев е доста объркано. Щом вратата се затваря, до нея се появява Непознатият. Известно време той се разхожда из стаята с доста загрижено изражение.

— Да ти кажа правото, това не очаквах от теб — казва той най-сетне с укор.

Манасиев смутено повдига рамене.

— А какво да я правя? — измърморва той. — Няма друг изход... Заразата трябва да се изреже, докато не е обхванала целия колектив...

— Ти не знаеш какво е колектив — отвръща Непознатият с досада. — Кажи ми, ще си изрежеш ли носа, ако на него се появи цирей?

— Стига шеги — сопва се Манасиев. — Аз говоря за сериозни зарази.

— И най-сериозните зарази днес се лекуват...

— Аз не съм лекар... И нямам време за такива работи... Мене цяло учреждение ми лежи на главата.

Точно в тоя момент вратата се отваря, влиза Амелия с папка книга. Видът

и е явно доволен. Тя остава папката върху бюрото на Манасиев и го поглежда благосклонно.

— Точно тъй, другарю началник — казва Амелия. — Трябва строгост. Ако ги отпусне човек — кой знае къде ще му излезе краят...

— Моля ти се, нямам нужда от чужд акъл — отвърща троснато Манасиев.

4.

Привечер в хола на Манасиеви. Вили е седнал във фотьойла на баща си, видът му е леко отеčen и подтиснат. През хола крачи едро за възрастта си момче в окъсели ученически панталони. Видът му е типичен за гимназиалните интелектуалци — очила с широки рамки красят едрият му нос, облеклото му е съвсем небрежно.

— Антиматерията е факт — казва високият някак екзалтирано и се взира втренчено във Вили. — И не само логичен факт. аз чисто и просто видях снимката на частица антиматерия...

В тоя миг започва да бие силно стенният часовник. Момчето нетърпеливо поглежда ръчния си часовник.

— Дади, аз трябва да вървя...

— Къде ще вървиш?

— На урок по цигулка...

Дади го поглежда със съжаление.

— Чудя се на твоя баща — казва той сдържано. — Нима не разбира, че сега е ерата на разума, а не на чувствата...

— Това не е вярно — казва нервно Вили. — Кой вярва днес в разума на хората? Николай... Съвсем никои...

И нервно се запътва към кухнята. Там той запалва лампата и превърта ключа на бойлера. Върху масата има лист хартия, на която с едър женски почерк е написано: „Изпий си млякото“. Той излива млякото в умивалника и пуска водата. След това сякаш се досеща за нещо и отива до прозореца. В миг лицето му трепва, той бързо угасва лампата и отново се връща там.

В един от насрещните прозорци като на екран се очертава тънка женска фигура — очевидно по лек комбинезон. Тя е вдигнала ръце, за да оправи прическата си и това изтъква още по-силно красивата извивка на гърдите ѝ. Момчето притаява дъх, лицето му странно се изопва. В следния миг красивото видение изчезва. Вили въздъхва и излиза от кухнята. В антрето той взима калъфа с цигулката и отваря вратата към хола.

— Да вървим.

Виждаме как двете момчета вървят мълчаливо по улицата. След това Дади пръв запитва:

— Вили, вярно ли е, че имате общество?

— Какво общество? — трепва момчето.

— Тайно общество... „Ожесточавай се“

— Това са глупости — казва нервно момчето.

— Честна дума?

— Честна дума.

— И защо — „ожесточавай се“ — разсъждава в себе си Дади. — И без това светът е станал невероятно жесток.

— Точно затова — казва нервно момчето. — А как иначе ще живееш в него?

Те са стигнали до някакъв кръстопът. Момчето поглежда мрачно своя приятел и казва сухо:

— аз съм оттук, Дади... Чао...

— Чао — казва Дади и известно време стои замислен на ъгъла.

5.

Виждаме как момчето звъни на входа на някакъв апартамент. Вратата се отваря така бързо, сякаш са го чакали зад нея. На прага се показва слабичко високо момче с плетена шапчица на главата. Лицето му е недоволено.

— Закъсия — казва Въс. — Евгений ще ни се сърди.

Той взима цигулката на момчето, влиза в антрето и я пхва в някакъв нисък долап, в който се държат обикновено старите вещи. На дъното на антрето свети матираното стъкло на някаква врата. Въс я отваря лекичко и казва:

- Аз излизам...
- Кога ще се върнеш? — запитва отвътре приятен женски глас.
- След малко...

6.

Алеите край реката на булевард Готвалд. На една усамотена пейка са седнали трите момчета. Третият е Евгений — в хубав цивилен костюм, с цигара в ръката. Той е една-две години по-възрастен от другите двама и целият му вид е много по-мъжки — масивни бузи, тежък прав нос, светли студени очи.

- Взе ли парите? — запитва Евгений с равен глас.
- Не можах — отвърща Вили.
- Защо?
- Беше много кисел днес — казва Вили.
- Именно защото е бил кисел — намръщва се Евгений.
- Точно тъй — казва Въс.
- Иначе как ще се ожесточиш?... Ако не му се съпротивляваш, той вечно ще те подписка... Ти просто трябва да търсиш такива моменти... И да си каляваш съзнателно волята...
- Ти не го познаваш — измърморва виновно Вили.
- Евгений го поглежда презрително.
- Защо трябва да го познавам?... Дебелокож простака като всички други... Но твоята душа е слаба и не може да му се противи. Ти просто се страхуваш от него.

- Не, не — не се страхувам — кипва нервно момчето.
- Страхуваш се — спокойно и убедено отвърща Евгений. — И изобщо трябва да махнем тоя девиз...
- Девизът е хубав — казва твърдо Вили.
- Защото го измисли ти ли? — запитва иронично Евгений. — А според мен не е хубав. Защо да се ожесточаваме?... Значи, признаваме предварително, че сме мекушави и слаби...

В началото на последната реплика, отначало тихо, а след това все по-силно започват да звучат отсечените ритми на туйста.

7.

Точно същата мелодия звучи със сила в тясна стайка. Отначало виждаме само танцуващите, които са така близо един до друг, че едва има къде да местят краката си. След това виждаме и останалите от компанията — прави край стените да зяпат с увлечение танца или насядали по леглото и столовете — с вдигнати върху тях крака, за да не ги настъпят. Някои държат чашки, дурги бавно дъвчат сандвичи, трети просто ритмично местят рамене в такт с танца.

Едва сега камерата открива между танцуващите двойки Бистра. Единствени тя и нейният партньор танцуват обикновено. Но дори тоя прост танц тя танцува без желание, погледът ѝ търси нещо през гъстата маса на танцуващите. Ако тръгнем след него, ние ще видим младежа, който свири. Той е хубаво момче, облечено с небрежна елегантност. Гладкото му лице е красиво и добре гледано, изразът доста самонадеян. Най-сетне след няколко бурни такта хармониката му внезапно млъква. Чуват се оживени ръкопляскания, младежът се усмихва и изтрива грижливо с изгладена къrpичка челото си.

Бистра идва и сяда при него. Младежът я поглежда ласкаво и хваща ръката ѝ.

- Докато танцувах — нито веднъж не ме погледна — казва тя тихо.
- Когато свири, не гледам никого — отвърща той.
- Но мен трябва да гледаш...
- Добре, тебе ще гледам — усмихва се той.
- Непрекъснато?
- Непрекъснато.

И ще свириш само за мен?

- И без това свири само за тебе...

— Ти ме лъжеш — казва тя.

— Не те лъжа — отвърща той. — Защо да те лъжа?

— Не, не искам да ме лъжеш, искам да ме обичаш...

Нещо страстно, почти диво прозвучава в тона ѝ. Младежът я поглежда неспокойно, замисля се за миг, после прекарва пръста по клавиатурата. Чуват се звуците на лека, тактова песен.

8.

Познатият широк френски прозорец. Ранно утро. Звучи същата песен, но сега още по-отмерена и тактова. Виждаме Непознатия в същото кресло и същата поза, както го знаем от началото на филма. Облегнат назад, той брои в синхрон с мелодията.

— Едно... две... три... четири...

Когато камерата се изтегля, виждаме и Манасиев по фанелка да прави леки гимнастически упражнения.

— Четири — повтаря Непознатият.

Но Манасиев не прави четвъртото движение. Той стои разкراчен и неподвижен, лицето му издава вътрешно неразположение. Непознатият го поглежда внимателно.

— Много си кисел днес...

— Трябва да ходя при учителката — отвръща наистина с доста кисел глас Манасиев.

Непознатият го поглежда загадъчно, едва забележима усмивка се появява на устните му.

— Да отида аз вместо тебе?

— Виж — това е идея — казва зарадван Манасиев.

Но като размисля за момент, добавя неуверено:

— Не, не... Кой знае какво ще забъркаш...

— Какво да забъркам?... Сигурно се отнася за някаква дреболия...

И като вижда разколебаното лице на Манасиев, добавя:

— И без това тя не те е виждала...

9.

Класната наставница на Вили е наистина кръгла и гладка като сапун. Тя седи срещу Непознатия в приемната стая и оживено обяснява:

— И представете си — вашият син го е нарекъл доносчик... Пред целия клас... И сега всички странят от него... Получи се тъй, че моят най-съзнателен ученик стои между другите като наказан...

Непознатият мълчи известно време.

— Там е работата, че той е наистина доносчик — казва той намръщено.

Класната го гледа опулено, сякаш не може да повярва на ушите си.

— Другарю Манасиев — възкликва тя, — та ние ви смятахме за един от най-съзнателните родители. И при това на такъв отговорен пост...

— Какво общо има това?

— Как да няма?... Не знам как вие се справяте с вашите работи... Може ли без никаква информация?... Та един класен наставник не може да дреме върху катедрата като върху вулкан... Тогава избираме някой по-буден ученик и...

— Мълчете, моля ви се — обажда се възмутено Непознатият. — Как не ви е срам да говорите това пред мене...

Учителката го гледа с огромно недоумение.

— Не ви разбирам — казва тя. — Да не би да го правя за себе си? Това е напълно в интереса на дисциплината... значи в интереса на обществото...

— Да, на обществото — клати бавно глава Непознатият. — Не знам от кой класик на педагогията сте взели тия методи...

— Там, където не достига теорията, помага практиката — отвръща веднага учителката.

— Ясно, ясно — въздъхна Непознатият. — И какво искате от моя син?

— Да се извини... Но пред целия клас, разбира се... Това е единственият начин моят ученик да бъде реабилитиран пред другите...

Непознатият нищо не отвръща. Той само се обляга назад, дълбоко замислен.

Виждаме Непознатия точно в същата поза. Но сега той е във фотойла край трикрилия прозорец и пред него намръщено се разхожда Манасиев.

— Да, трябва да се извини — казва той решително.

— Ти имаш ли ум в главата? — отвръща троснато Непознатият. — Това значи да се поощрява доносничеството...

— Не бързай с големите думи — казва недоволно Манасиев.

— Не разбираш ли какво значи от една крехка душа да направи един малък подлец...

— Кой ти е казал, че одобрявам нейните методи? — казва сърдито Манасиев. — Не ги одобрявам... Това е отделен въпрос... Но в края на краищата трябва да се пази редът... И авторитетът на учителя... Иначе цялата система на възпитание ще рухне...

— Ще рухне? — запитва иронично Непознатият. — А ако този ред е несправедлив?

— Дори тогава — отвръща Манасиев сърдито. — Несправедливостта може да се поправи... Но не да се разруши редът.

— Някоя несправедливост не може да се поправи — казва мрачно Непознатият... — Тя може само да се изкупи... А тая работа понякога излиза доста скъпа...

— Не мога да отговарям за всички — казва Манасиев. — Но за сина си — мога... Той е сбъркал и трябва да се поправи...

Известно време Непознатият мълчи подтиснат.

— Ясно, че нямаш нужда от мен — казва той убедено. — Добре, карай сам... Ще видим докъде ще я докараш...

11.

Всичко, което следва, е като че ли продължение на предната сцена. Но сега във фотойла е седнал Вили, в явно подтиснато настроение. Манасиев се разхожда из хола, след това спира пред момчето.

— Защо доносчик? — казва той сухо. — Откъде накъде?... Ако знаеш истината и я кажеш — това не е доносчик... А ако я скриеш — е лъжа. Ти лъжата ли предпочиташ или истината?

— А той защо не я каза пред всички?... А ни клевети зад гърба ни?

— Истината не може да бъде клевета — казва троснато Манасиев. — Ти още утре ще му се извиниш...

Вили мъчително прехапва устни.

— Няма да му се извиня — казва той с трепкащ глас.

— Това вече решавам аз, а не ти — казва твърдо Манасиев. — А сега можеш да си вървиш.

Вили става мрачно и тръгва към изхода. На вратата той внезапно спира и казва умолително.

— Татко, не искам да му се извиня... Много те моля...

Съвсем лекичко колебание се мърва по лицето на Манасиев.

— Не може — казва той.

И добавя твърдо.

— Ще му се извиниш... В моя дом се живее по моите принципи... Като имаш свой дом...

— Ама след туй всички ще ми се смеят — казва безпомощно Вили.

— Щом си заслужил...

Внезапно лицето на момчето пламва от гняв.

— Тогава...

Но гласът му се прекъсва.

— Какво тогава? — запитва подозрително бащата.

— Не, нищо — измъква тихо момчето. — Сетих се, че не сме плащали два месеца на професора.

— Ами ще платим... Разбира се — отвръща небрежно Манасиев.

Вили рязко излиза от стаята.

Широк кабинет. Зад бюрото седи нисичък човек, доста по-млад от Манасиев. Това е главният директор на обединението, непосредствен началник на нашия герой.

— Явно сте прекалили, Манасиев — казва той недоволно. — Прегледа ли поше нейните показания?

Манасиев се намръщва.

— Не обичам да се ровя в кални истории — отвърща той.

— Кални! ... Зашо пък кални? А според мене най-обикновени човешки истории. Не разбира ли поне, че мъжът е много по-виновен?

— Нямам кантар за тия работи, другарю директор ... Но каквото и да е — не мога да ги оставя под един покрив ...

Директорът се усмивва.

— В това съм съгласен. Но бихме могли да ги поразместим ... безболезнено ...

— Не знам — измърморва Манасиев. — Всъщност нямам нищо против ... Щом вие поемате тая отговорност ...

Усмивката на директора става много по-широка.

— Там е цялата работа! — казва той.

След това става от мястото си и мълчаливо минава през кабинета.

— Всъщност за друго те извиках — казва директорът. — Мислих, кроих — виждам най-добре е ти да отидеш на строежите ... За няколко месеци, да кажем — за половин година. Трябва да имаме там солиден човек.

Манасиев го поглежда доста изненадан.

— Хубава работа! — казва той. — А младите за какво са?

— За какво ли? — засмива се директорът. — За международни срещи, за конференции. Но като е за работа — все пак най-добър е старият кон ...

— А, не! ... Тоя път не! — казва решително Манасиев. — Та, срамота е най-после! ... аз съм болен човек! ...

— Точно туй си и мислех! — казва директорът. — Чистият въздух ще ти подействува отлично ...

— Не, благодаря! — казва Манасиев. — Дайте ми два месеца отпуск да се лекувам, пък след туй ще говорим.

— Два месеца? — вдига вежди директорът.

— Два! Даже три! — казва твърдо Манасиев.

— Не е лошо като идея — отвърща директорът. — Но кой ще ни разреша? Добре, Манасиев, ще помислим още веднъж, ще видим ...

13.

Бляснала от слънце утрин в познатия хол. Бистра е седнала на канапето в своя пенюар, видът ѝ е нежен и тревожен. Манасиев налага шапката си, явно готов да излезе.

— Татко! — казва Бистра.

— Какво има? — поглежда я неприветливо бащата.

— Татко, довечера ще го доведе у нас да се запознаете — казва тя. — Ако ти не бъдеш любезен с него, аз ще си отида оттук завинаги ...

— Не умея да бъда любезен — казва той сухо.

— Ще бъдеш любезен ... Иначе ...

Гласът ѝ силно потреперва и се скъсва. Тя мълчи приbledняла и някак си погрозняла в тоя миг — със силно опъната кожа на лицето си. И бащата мълчи, поразен от истината, която така внезапно се е разкрила пред очите му.

— Не знаех, че си невъздържана — казва той намръщен. — Това е грозно ...

— Ти разбра ли ме?

— Много добре те разбрах, ако не те е срам от това.

Бистра бързо излиза. Като вдига глава, Манасиев вижда Донка, застанала на вратата. Тя очезидно е чула последните реплики.

— Но това е неизбежно, Ефтиме — казва уморено жена му. — В края на краищата не разбираш ли, че сега младежите са други. За тях всичко това е съвсем просто и естествено.

— Не може да бъде просто и естествено — кипва той.

— А защо?

— Как защо? Щом е просто и естествено — защо не го вършиш и ти? ...
Добре, върши го — на улицата, където ти падне???

— Ефтиме, ти не се чуваш — казва тя възмутено.

— Аз мисля, че ти не се чуваш ... Просто и естествено ... Това било прос-
го и естествено ...

— Каквото и да е, но хората не могат да живеят в затвор ...

— Ти в затвор ли си живяла? — запитва той враждебно.

— Щеше да бъде затвор, ако имах и други желания.

— Затвор за желанията винаги трябва да има ...

— Страшно си непримирим — въздъхва тя.

— Аз?! — възкликва той. — Прощавай, с много неща съм си примирявал.

С твоите тенджери съм се примирявал, ако искаш да знаеш ... Да ги гледам вся-
ка сутрин немити ...

— Не знаех — казва тя. — Но и с тях ти не си се примирявал ... Ти само
си ги търпял ...

— И тъй да е ... Защо трябва да търпи и него?

— Но той е жив човек ... И живее между нас ... Нали все някой трябва
да го търпи ...

— Не е нужно да бъда аз ...

— Но ще дойдеш довечера, нали? ... Поне да го видиш ...

— Не, няма да дойда ...

Лицето на кротката и внимателна жена внезапно пламва.

— Ефтиме, ако не дойдеш довечера, аз ...

Но изпълненият с решителност глас внезапно угасва. Манасиев я гледа
смаяно.

— Какво ти?

Жената известно време мълчи.

— Не мога да те позная понякога — казва тя уморено. — Едно време всич-
ко стигаше до сърцето ти ... А сега като че ли си се обвил в кора ...

14.

Малка стая, в която всички предмети като че ли носят полъха на ергенска
квартира. Разтворен гардероб, на вътрешната стена на вратата му стенно огледало.
Виждаме младият човек, приятелят на Бистра, в снежно бяла риза тъкмо връзва
нова, изгладена вратовръзка. Приседнала на тясното легло, Бистра го наблюдава
и внимателно, и вискателно в същото време.

— По-добре сложи сивата! — казва тя.

— Така ли мислиш? — запитва разсеяно младежът.

Той протяга ръка и взима една светла връзка. Движенията, с които я
връзва, са много точни и прецизни.

— Така е по-официално! — казва тя.

— Тъкмо туй не искам — да бъде много официално — отвърща младежът.

— Нека си бъде естествено ...

— Не се ли плашиш малко? — запитва тя.

— За какво да се плаша? — казва младежът неуверено. — Но искрено ка-
зано — не ми е много приятно.

Нейното лице, в което винаги има малко напрежение, като че ли вмиг
замира.

— Не ти е приятно? — запитва тя тихо.

— Е, не точно това, но ...

— Ти не ме обичаш — казва тя безпомощно.

— Хайде сега — започва той шеговито.

Но като вижда нейното безкрайно унило лице в огледалото, обръща се и
сяда на една табуретка.

— Бистра, с тебе не може да се води разговор — казва той сериозно. —
За всичко си имаш готов отговор — не ме обичаш.

— А ако наистина не ме обичаш?

— Тогава за какъв дявол ще бъда с тебе? — запитва той нетърпеливо.

— Не знам — отвърща тя горчиво. — Защо да не ти е приятно? ... На
твое място аз бих хвърчала от радост ...

Младежът неволно се засмива.

— Като се жени, никой мъж не хвърчи от радост... И най-влюбеният.
 — Аз искам ти да хвърчиш...
 — Бистра, съгласи се, миличка, ама нашата работа е малко прибързана — казва младежът сериозно. — Помислила ли си как ще живеем с моя нищожен хонорар. И къде ще живеем?... В гая кутийка ли?
 Лицето на Бистра внезапно се прояснява.
 — Ще живеем в моята стая — казва тя. — Тя е широка и хубава. И там поне за яденето няма да мислим...
 Младежът я поглежда стреснат.
 — А, виж — само това няма да стане! — казва той решително.
 — Защо?
 — Как защо?... Никога не съм бил храненик... Освен на майка си, разбира се...
 Тя отново навежда глава и казва горчиво:
 — Значи, не ме обичаш...
 Младежът става нервно от стола си и отново отива при гардероба. Там той облича набързо самото си, после се обръща назад. Едри, горчиви сълизи текат по бузите на момичето. Младежът сяда до нея, взема ръката ѝ, леко целува тънките ѝ пръсти.
 — Моля ти се, не плачи! — казва той. — Поне сега не плачи... И без туй всичко става, както ти го желаеш...

15.

Същата вечер в спалнята на Манасиеви. Виждаме Манасиев, приседнал на края на леглото, с крака потопени в леген с вода, да долива от чайника още гореща вода в легена. Горната част на главата му е пристегната силно с бяла кърпа. Видът му е възбуден.
 — Това не е мъж, това е влечуго — казва той гневно.
 Жена му, която нещо шета из стаята, го поглежда стреснато.
 — Тихо... Ще те чуе Бистра — казва тя уплашено.
 В следния миг лицето ѝ сякаш се преобразява — става така ожесточено, както никога не е било.
 — Ти си просто непоносим — възкликва тя. — Какво искаш от него? Възпитано, хубаво момче...
 — И влечугите не са грозни — казва отмъстително Манасиев. — Особено смоците. Хранят се с малки мишки и като смучат млякото на чужди крави...
 — Ефтиме, засрами се — отвръща възмутено жена му. — Ти си просто пристрастен. На мене момчето ми хареса.
 — Ти не разбираш — казва той припряно. — Нищо не разбираш! Според теб защо те искат да живеят при нас?
 — Ти не искаш ли? — запитва тя учудено.
 — Това е друг въпрос... Но защо той иска? Кой истински мъж иска да живее в къщата на жена си?
 Тя се засмива така неочаквано, че той я поглежда стреснато.
 — Ти си просто дете — казва тя. — Господи, защо ли ти обръщам внимание...
 Той мълчи известно време намръщен.
 — Не разбираш ли, че той ни е чужд... Може в другите неща да бъркам, но това органически чувствавам...
 — Който гледа на хората с такова подозрение, става чужд на всички — казва тя огорчено.

16.

Един „Москвич“ се движи доста бързо по слабо осветените софийски улици. На кормилото седи и кара уверено колата Евгений. Лицето му е съвсем спокойно, даже небрежно, на въглчетата на устните му виси неизбежната цигара. Другите две момчета са на задните места.
 — Чия е колата? — запитва Вили.
 — На доктора — отвръща небрежно Евгений.
 — Можеш да вземеш друга — казва Вили.
 — Защо? — запитва иронично Евгений.
 — Представи си, че го погърсят при някой болен...

— Не обичам да ми даваг акъл — казва Евгений сухо.

— Милиционер — обажда се тревожно ВЪс.

— Гледай си работата — казва Евгений спокойно.

Колата бързо отминава милиционера, сръл на кръстовището.

— Вярно ли е, че си се извинил на она простак? — запитва враждебно Евгений.

— Не е вярно — трепва Вили.

— Вярно е — казва Евгений презрително. — Баща ти пак те е смачкал.

Сега колата се движи по алея „Яворов“ на парка.

— Евгений, трябва да върнем парите — казва Вили внезапно.

Евгений мълчи.

— Знаеш ли откога не съм ходил на урок?

— Ще намерим пари — казва Евгений уверено.

— Откъде ще намерим? — запитва Вили със съмнение.

— Имам предвид една работа — казва Евгений. — Стига да сте съгласни...

Колата навлиза в гората, която води за Ловния парк. Внезапно Евгений спира колата, отмества се от кормилото и казва на Вили:

— Ела тук...

Лицето на Вили пламва, той слиза бързо от колата и сяда зад кормилото. Колата, както трябва да се счаква, тръгва с подскок. Евгений се намръщва леко, но нищо не казва. Вили кара много сковано, надвесен над кормилото, скован от напрежение.

— Отпусни се малко — казва недоволно Евгений. — И кръг вдясно...

Но Вили кара все тъй нестабилно. Евгений го наблюдава мълчаливо, на лявата му буза стои като изрязана с тънък резец подигравателна усмивка. Внезапно на завоя изскача грамаден автобус, фаровете му силно блясват в очите им

— Угаси — извиква Евгений.

Това се отнася за фаровете, но Вили протяга ръка към ключа на колата. Тоя жест го обърква, колата тръгва наляво, точно срещу автобуса. Без да губи присъствие на духа, Евгений грабва кормилото и рязко извива колата надясно. Все пак от неудобното място той не може да управлява добре, новият „Москвич“ хлътва в канавката. Ударът е доста силен, момчетата се накупчват, погледът на Вили е съвсем уплашен. Евгений погърква ударената си вежда, поглежда да през стъклото и казва сухо:

— Излизай.

И тримата бързо излизат навън. Евгений поглежда по пътя — в далечината зад гърба им започват да светят фаровете на кола, която скоро ще ги застигне. Очевидно няма време да извадят отново колата на пътя.

— След мен — заповядва сърдито Евгений.

Тримата се впускат с бяг в гората. Евгений е пръв, след него Вили, колоната завършва ВЪс. Сухата шума пръщи под краката им, но те нито за миг не отслабват темпото. Само Вили, все още разтреперан от преживяното преमेждие, се удря силно в едно дърво, изохква болезнено, но не спира своя бяг. След малко и тримата отново излизат на шосето на около двеста метра от катастрофата. Там вече е спряла колата, която преди малко бяха забелязали, в тъмнината светят неподвижни нейните стопсветлини. Тримата все още дишат уморено и поглеждат нататък.

— Ела тук! — обръща се рязко Евгений към Вили.

Момчето покорно приближава. Внезапно Евгений замахва, силен плесник изплющява по бузата на Вили.

— Ти си мухльо — казва гневно Евгений. — Тебе за нищо не те бива.

И тръгва сърдито сам по пътя.

17.

Същата вечер в хола на Манасиеви. Наведен над бюрото си, бащата усилено работи. Това е дебела папка с проектосметна документация, която той трябва да проучи спешно в извънработно време. Тихо е, над главата му гори само настолната лампа.

Внезапно се чува лек шум, Мнасиев вдига глава и се заслушва. След това става, с решителни стъпки прекосява целия хол и бързо отваря вратата. Явно е, пристигнал на време. В малкото антренце се е изправил Вили и гледа към него

с нескрита уплаха. Следи от среднощното приключение личат и по дрехите, и по лицето. На челото му има белег, дрехите му са в подозрителен безпорядък.

— Я ела с мене — казва сърдито бащата.

Той влиза в хола, без да се обръща повече назад. След него, изтръпнал, влиза Вили. Бащата сяда на стола до бюрото и все тъй сърдито гледа сина си.

— Знаеш ли колко е часът?

— Не знам — отвърща момчето тихо.

— Не знаеш — казва троснато бащата. — Десет часът е... Срамота...

Момчето мълчи.

— Къде си бил досега?

— При Въс...

— При Въс... Да не си се кюскал с тоя Въс?... Какво е това на челото ти...

— Ударих се... На волейбола...

— Уууу, волейболист — казва подигравателно бащата. — Слушай, ти ученик ли си или гамен?... Само гамените се прибират по това време... Да знаеш, че у дома си аз гани няма да търпя...

Момчето мълчи. Бащата се обръща към своята папка, след това се досеща нещо и отново поглежда сина си.

— Ако още веднъж се прибереш след девет — ще заключа вратата... Разбираш ли ме какво ти казвам?

Момчето не отвърща. И самият Манасиев може би не е отдавал кой знае какво значение на тоя разговор, защото веднага забожда нос в своята папка. Но Вили стои зад гърба му и не помръдва.

— Татко — казва той тихо.

Бащата не го чува. Лицето на Вили е съвсем смутено и разстроено, той явно иска да каже нещо.

— Татко — повтаря Вили.

— Какво? — запитва бащата, без да се обръща.

— Искам да ти кажа нещо за... професора...

— Какво — за професора?... Нали му платихме?

— Да, нооо... — едва промълвя момчето.

— Остави ме на мира — казва бащата. — Не виждаш ли, че работя?

Момчето едва отваря уста да добави нещо, но баща му го сръзва.

— Професорът... То пък един професор... Само дето се подведох по акъла на майка ти.

Едва сега бащата се обръща и вижда разстроеното лице на сина си.

— Хайде върви — казва той по-мек. — Върви, пък утре ще ми разкажеш...

Момчето с убита походка тръгва към изхода.

18.

Доста широка планинска река. Водата тече почти невидима между големите обли камъни. Кацнал върху един от тях, як мъж с права четинеста коса унило държи въдица. Малко настрана Манасиев търпеливо обръща камъните — очевидно търси стръв за генерала. Най-после той се изправя и шеговито подхвърля:

— Генерале, само си губиш времето...

— Не кълве — въздъхва генералът. — Много е бистра водата...

Внезапно Манасиев се навежда над един обрънат камък и енергично цопва с пръсти във водата. След малко виждаме, че измъква оттам малък рак. Манасиев го разглежда известно време с момчешко любопитство, а след това го отнася на генерала.

— Виж го какъв е мек — казва той, като го побутва пнусливо с пръст.

— Току-що си е сменил черупката.

— Да — въздъхва едва доловимо Манасиев. — А защо му е трябвало? Сега всеки може да се гаври с него, както си ще...

— Природна работа — казва небрежно генералът. — Ако не я смени — ще се задуши в нея...

И като хваща рака, нехайно го захвърля във водата.

Манастирски двор. Край малка масичка на чардака е седнал Манасиев и спокойно почива. Тихо е, само от време на време по тревясалия двор преминават безшумно като прилепи брадати калугери. От стълбата се задава генералът с чиния пържена риба в ръце.

— Къде я изпържи? — запитва любопитно Манасиев.

— Аз няма да я изпържа — отвръща доволно генералът. — Такава мряна никога не си ял...

Той оставя рибата върху масата, после бръква в раницата и почва да нарежда домати, разноцветни бакелитови кутийки, шишенца. Манасиев взима една рибка, но бързо я изпуска.

— Гореща! — измърморва той.

Точно в тоя миг се чуват акорди на китара и след това тропот на множество крака по стъпалата. По чардака минават група младежи и момичета с леки туристически еднодневки през рамената. Напред като водач върви китаристът и все тъй мелодично подрънкава с китарата. Манасиев ги поглежда подозрително.

— Слушай, на тия водят ли им адресни карти? — запитва той.

Генералът поглежда нехайно след тях.

— Не вярвам — отвръща той. — Това е туристически обект... Те са в общи спални...

— Общи!... Какво като са общи? — мърмори Манасиев.

Но генералът не му обръща внимание, с опитни движения реже в бакелитова чиния едри късове домати.

— Ти ще пуснеш ли дъщеря си в обща спалня?

Едва сега генералът сбръща към него глава.

— Слушай, старо момче, какво искаш ти от нас?... Да сложим зад всеки храст милиционер и след всяка двойка патрул — та да следим в коя къща влизат, на кой етаж, в кое легло?... Това ли искаш?

— Искам всеки да изпълнява дълга си.

— Наш дълг е да пазим обществения морал... Но ние не можем да го създадем... Ваш дълг е да го създавате...

— Ще се отнася до мене...

— Ааа, страшен си! — прекъсва го иронично генералът. — Една дъщеря имаш, пък си се запънал като магаре... А искаш след това ние да я опазим по манастирите...

— Не говори за работи, които не разбираш! — казва мрачно Манасиев.

— Много е трудно да се разбере! — отвръща развеселен генералът. — Какво искаш от момичето?... Ти да й избереш съпруг?... Това никога няма да стане... И на тебе не са ти избирали, а ти искаш сега...

— А какво? — кипва Манасиев. — Даже нямам право на мнение, така ли?

— На мнение — да — говори генералът като на неразумно момче. — Но не на решение. Тя ще си реши, та да може ти да си отговаря... А ти и да искаш — няма как...

Акорд на китарата прекъсва тоя разговор. И веднага след това зазвучава чист и нежен хор. Камерата ни води там, където пеят. Виждаме момчетата и момичетата насядали по дървените легла. Не е толкова трудно да се разбере, че това е съвсем обикновена младежка компания, която по своему се забавлява, далече от ония грозни помисли, в които я подозират.

Апартаментът на Манасиеви. Бистра внимателно глади на голямата маса в хола пъстра лятна рокля. Подпряла лакти на другия край на масата, Донка някак без желание говори.

— Почва да омеква по малко — казва тя. — Сигурна съм, че след време съвсем ще се съгласи...

— След време — измърморва недоволно Бистра. — Защо пък след време?

Майката не отвръща веднага. Навела глава, тя малко тъжно размисля.

— Не разбирам защо пък ти толкова бързаш? — запитва тя тихо. — Като че ли те е страх да не ти избяга...

Замълчава малко, после неохотно добавя.

— От това ли те е страх?

Очите на Бистра просто блясват.

— Ами ако е тъй? — запитва тя дръзко.

— Ако е тъй — лошо! — изтръгва се от устата на майката. — Ако е тъй — ще повярвам, че баща ти е прав...

— Не, не е прав — възкликва остро момичето. — Каквото и да е, но не мога да живея без него... Значи, не е прав, значи, не разбира...

Все тъй нервно тя дръпва роклята и я хвърля на едно от креслата.

— Нямам нито една свясна рокля за лятото! — казва тя.

— Слушай, моето момиче... — започва майката.

— Не искам да слушам! — казва тя припряно. — И разберете — не съм ни спяла, ни глупава... Може и да не знам какво правя... Но знам какво искам... Това не разбираш ли?

— Разбирам! — казва майката.

Внезапно Бистра се усмихва — неочаквано добра и мила усмивка за това винаги малко сурово и строго лице. Тя отива бързо при майка си, прегръща я по момчешки силно и рязко.

— Искам да бъда щастлива, майко!... И ще бъда!...

Майката нежно погалва нейната корава коса.

— Когато се омъжих за баща ти, исках той да бъде щастлив...

Бистра я поглежда бързо, лицето ѝ добива за миг объркано и малко унило изражение.

— Не е ли все едно? — запитва тя.

— Мисля, че не е...

— Не знам — казва Бистра с убито настроение. — Всеки прави, каквото може... А ако не ми стигат силите за повече...

21.

Апартаментът на Манасиеви. Но сега той е в неузнаваем вид. Всички тежки мебели са събрани в средата на хола и закрити с вестници. Стените са съвсем голи. Съвсем очевидно е, че апартаментът ще се боядисва. За това ни говори и бояджийската помпа, която попада последна под погледа на камерата.

Звучи шеговитата и в същото време тържествена мелодия, която ни напомня сватбен марш.

С преливане виждаме апартамента в нов вид. Сега част от мебелите са наредени, по боядисаните стени са окачени нови картини. От горен ракурс виждаме паркетчията, който енергично рендосва пода. Движенията му са съвсем в такт с шеговитата мелодия.

И най-после апартаментът съвсем готов. Това сякаш е нов апартамент. Част от мебелите са изчезнали, а заедно с тях и ония дреболии, които в стария вид са му давали елемент на старомодност и безвкусица. Креслата и табуретките са облечени в нови светли калфи. Изобщо всичко в апартамента сега изглежда много по-светло и ново.

Музиката спира.

Камерата, която ни е открила тая гледка, изненадана, се вглежда в чифт мъжки обувки, сложени пред стаята на Бистра. Това са доста елегантни италиански трандафори. Като че ли стресната от тях, камерата бърза да се прибере на старата си гледна точка. И отново с любопитство се взира в чифт пантофи, но тоя път те са на краката на човек, когото първоначално не виждаме. Камерата ни го открива постепенно — това е Манасиев, който чете вестник. Нещо победено има и в самия него, защото и той е облечен в нов халат — и не съвсем по мярката при това.

Чува се лек шум. Манасиев педпазливо поглежда. Вратата на младите съпрузи се отваря, от стаята излиза зетят с разкопчана горница на пижамата. За миг в очите му се мярка слабото, гладко, безкосмено тяло на младежа и старият едва забележимо се намръщва. Младият човек навярно отива в банята, защото държи в ръцете си хавлия. Малко след това излиза и Бистра. Като вижда баща си, тя се поколебава за миг, после отива при него. Видът ѝ е хубав и щастлив, какъвто трябва да бъде видът на всяка млада съпруга.

— Татко, нали няма да се сърдиш — казва тя и очите ѝ се смеят.
 — Няма — отвърща предпазливо бащата.
 — Обещава ли?
 — Обещавам...
 — Татко, ще ни помогнеш ли да си купим кола?
 — Какво значи това? — запитва той доста объркан.
 — Значи, ако можеш, сам да я купиш — засмива се тя.
 Лицето на Манасиев е все още объркано.
 — Само кола ви липсваше — измърморва той недоволно, но бърза да при-
 бави: — Каква кола?
 — Е, един „Опел-рекорд“ ще ни бъде съвсем достатъчен.
 Той става понамръщен от мястото си и отива до прозореца.
 — Да ти кажа право, през ум не ми е минавало, че някой ден трябва да
 давам зестра.
 — Глупости — възкликва тя обидена. — Това не е зестра. Всеки баща,
 който има, би го направил за дъщеря си...
 — Който има... А ако няма?
 Лицето на Бистра за миг изстива.
 — Наистина ли нямаш? — запитва тя сдържано.
 — За „Опел-рекорд“ нямам...
 — Какво пък — ще вземем останалото от мама.
 Манасиев я поглежда сърдито.
 — Това няма да правите — казва той сухо.
 — Защо?
 — Защото в края на краищата аз съм болен човек... С мен всичко може
 да се случи...
 — Какво приказваш? — възкликва тя. — Мама винаги може да разчита
 на нас...
 Той я поглежда стреснат.
 — Много бързаш да ме погребеш, моето момиче — казва той огорчено. —
 Но да не говорим повече... Един „Москвич“ ще ви бъде съвсем достатъчен...
 Смутена от своята доста жестока нетактичност, Бистра мълчи.

22.

Съпрузите Манасиеви са в спалнята.
 — Много ли ѝ се сърдиш? — запитва тя, като едва забележимо се
 усмихва.
 — Глупости — казва той. — Да не мислиш, че ми се свида?
 — Не, но ми се виждаш малко разстроен.
 — Там е цялата работа — казва той с горчивина. — Това той е поискал.
 — Не е ли все едно, щом го даваш на нея?
 — Не е все едно — казва той.
 — И щом я обича?
 — И ето — човек може да се усъмни.
 — Ефтиме, не бива да стигаш дотам — казва тя умолително.
 — А какво да мисля? — запитва той нервно. — Че е разглезена? ... Не
 съм забелязал такова нещо досега...
 — Може би е слаба — казва тихо майката. — И просто по инстинкт се
 старее с всичко да го привърже.
 Манасиев я поглежда стреснато.
 — Това не може да бъде вярно! — казва той сухо.
 Донка въздъхва и бавно отива до прозореца.

23.

Съвсем нов „Москвич“ е спрял пред дома на Манасиеви. Зетят товари в ба-
 гажника няколко куфара. Бистра, облечена в хубава нова рокля, стои край него.
 — Да не забравиш да им махнеш с ръка — казва тя тихо. — Цял месец
 няма да бъдем у дома.
 Младият човек само я поглежда и затваря капака на багажника. Преди да
 влязат в колата, двамата вдигат лица към етажна и непринудено махат с ръка.

Двукрилият френски прозорец. Виждаме Манасиев и Донка край железните перила. Лицето на Донка е развълнувано, тя оживено отвръща на поздравя. Някак мимо волята си и Манасиев вдига ръка, съвсем бледа насилена усмивка се появява на устните му.

Долу при тротоара двамата сядат в колата, младежът запалва мотора. Като прави хубав, внимателен завой, колата излиза на широкото платно на улицата.

Сега виждаме зад предното стъкло на „Москвича“. Младежът поглежда към Бистра, усмихва се едва забележимо, след това казва:

— Не видях да умира от скръб, че се разделяме...

— За кого говориш? — трепва Бистра...

— За стария... Имам чувството, че едва ме понася...

— Не бива да говориш така — казва Бистра с укор.

— Знам, че не бива... Но така е... Колко пъти ми е проговорил през последния месец.

— Не си справедлив — казва обидено Бистра. — Той си е такъв по характер... Ето виждаш ли — даже кола ни купи... Всеки баща няма да го направи...

— А оттогава стана двойно по-мълчалив — измърморва неохотно младежът. Бистра се обръща живо към него.

— Ти грешиш! — казва тя. — Той се обиди на мен, а не на тебе...

Младежът я поглежда внимателно.

— За какво ти се обиди?

— Не мога да ти кажа...

Младежът отново я поглежда изпитателно, след това се обляга назад.

— Не знам — въздъхва той едва забележимо. — И все пак сбъркахме, че дойдохме у вас... Трябваше поне в началото да поживеем при майка ми... Поне е сигурно, че тя те обича...

24.

Горещ летен ден. Манасиев седи изпотен зад бюрото си.

Пред бюрото — Амелия.

— Много е горещо днес, другарю началник — казва тя.

— Много — отвръща Манасиев, като трие челото си с носна кърпа.

— Блазе ви, че ще заминете...

Амелия взима от бюрото някакви книжа и излиза.

Внезапно вратата се отваря, в кабинета влиза Донка с развълнувано лице. По зачервените ѝ очи личи, че е плакала. Като я вижда в такова състояние, Манасиев инстинктивно става от мястото си.

Сега виждаме Донка седнала в креслото. Тя бърше очите си с носна кърпичка, лицето ѝ е съвсем разстроено. Манасиев стои изумен над главата ѝ.

— Как справка... Може ли дете по справка? — възкликва той.

— А какво да кажа... Че са го арестували?

— Не дадох ли някакво обяснение?

— Дадох — казва с отпаднал глас Донка. — Някаква кражба била извършена в квартала.

— Ти чуваш ли се какво приказваш? — запитва изумено Манасиев.

— Аз знам, че той не може да открадне — възкликва Донка. — Майките поне това знаят... цял куп пари да оставя на масата, няма да пипне нито стотинка...

— Ами тогава?

— Може да е станало недоразумение...

— Разбира се! — кипва Манасиев. — Що за дръвници — да задигат дете, без да попитат дори баща му.

— Трябва да отидеш веднага при генерала — казва умолително майката.

— Ще отида — казва Манасиев — А-а-а. ще отговарят те за тая работа!

Скромен кабинет. Генералът е в цивилно облекло. Лицето му е мрачно и навъсено. Срещу него, в едно от креслата, много потиснат седи Манасиев.

— Много неприятно, Ефтиме — казва генералът. — Няма никакво недо-
разумение — и твоят син е вътре. Тримата са направили пълни самопризнания...

— Не може да бъде — казва глухо Манасиев.

— За съжаление точно така е — продължава генералът. — На всичко от-
горе са били цяла банда.

— Какво значи това? — запитва бащата сухо.

— Ами какво — имали са организация хората... Пак късмет, че твоят
син не е участвувал в последната акция.

— А мога ли да го видя?

— Кого да видиш?

— Ами Вили — момчето ми.

— Вили — изсумтява генералът. — Слушай, Ефтиме, докато ги кръщава-
те с такива имена, такива безобразия ще вършат.

— Кръстил съм го на името на Владимир Илич — казва сухо Манасиев.

— Е, тогава жалко за името... Ще отидеш днес към пет часа при следо-
вателя Донев. Аз съм го предупредил, той ще те чака...

— Благодаря, Никифоре — казва Манасиев, като набляга иронично на
името. — И прощавай за безпокойството...

Той става намръщено от креслото.

— Е, ти пък какво?... Да не ми се разсърди? — запитва учудено гене-
ралът.

— Моля ти се — казва хладно Манасиев.

— Слушай, не си слагай излишни кахъри на главата — казва генералът
с променен глас. — Няма да оставим момчето да пропадне, я...

— Благодаря ти — отвръща Манасиев тоя път съвсем искрено.

26.

Манасиев влиза в кабинета на следователя. Вътре има само един свободен
стол и Манасиев сяда на него. Едва сега той вижда, че пред другото бюро са
натрупани на куп ризи в целофанови пликове, обувки, парче дамски плат, транзи-
стор — очевидно крадени вещи.

— Седнете, седнете — казва уморено следователят.

— Исках най-напред да ви запitam — казва раздражено бащата — къде
държите момчетата?

— В ареста — отвръща следователят.

— И смятате това за възпитателно — да ги държите там при пияниците
и крадците?!

— Извинете — казва спокойно следователят. — Но не ви ли е неудобно
точно вие да говорите за възпитание?

— Все пак моля да ми отговорите на въпроса — казва Манасиев твърдо.

— Другарю Манасиев, за съжаление нямаме два ареста — казва следовате-
лят сухо. — Но те са в отделно помещение.

— Това исках да чуя — казва удовлетворен бащата.

— Момчетата и без друго знаят много повече, отколкото вие си мислите.
И ако сега са тук — то е защото на време не сте могли да си го представите.

Манасиев въздъхна дълбоко.

— Вие, изглежда, сте прав — казва той уморено. — Но ако бяхте баща,
надали щяхте да се различавате от мене...

— Непременно щях да се различавам — казва слабо усмихнат следовате-
лят. — Не защото съм по-умен. А защото от това място се вижда много по-
добре...

Настава кратко мълчание, в което следователят незабележимо изучава ба-
щата.

— Да ви кажа право — никак не приличате на човек, който може да се
държи грубо с детето си — заговорва той отново. — Предполагам — много ряд-
ко сте го пощипвали.

— Никак — възкликва едва ли не уплашен Манасиев. — Съвсем никак.

— Никак — повтаря замислено младият човек. — Но вие, предполагам, можете да си представите разликата между физическата грубост и душевната грубост.

— Ще ви отговоря с две думи — казва леко намръщен бащата. — Не съм бил груб с детето. Тия неща, които споменавате, ми са чужди. Или поне аз си въображавам така. Но детето наистина обичах и бях грижлив към него.

— И сте му го показвали?

— Тоза — не... За мен да се глежат деца е безкрайно по-опасно, отколкото да се държиш към тях малко строго.

— Или студено?

— Мисля, че правилно се изразих.

— Понякога хора, които правилно се изразяват, много неправилно се преценяват — казва следователят замислено.

— Вие сте на грешен път — казва Манасиев нетърпеливо.

— Не, не съм на грешен път, другарю Манасиев — отвръща спокойно следователят. — Момчето се е страхувало от вас.

— Не вярвам — казва глухо бащата. — Никога с нищо не съм го плашил...

— Вие си мислите така... А фактът си е факт... Вие сам трябва да разберете с какво сте го наплашили... Добре, не с грубост... Може би с прекалени принципи? С прекалени изисквания? С прекалена представа за добродетели?

— Не допускам — казва Манасиев.

— Тогавачуйте фактите и сам преценете. Давали ли сте някакви пари на Вили?... Да си плати уроците по цигулка?

— Да, разбира се...

— Колко бяха парите?

— Четиридесет лева.

— Множко — казва следователят. — Но парите са били наистина толкова. И знаете ли какво е станало? Той и приятелите му ги похарчили. След това мислили, кроили как да ги внесат отново на професора и ето какво измислили. Ако момчето не се страхуваше от вас, щеше поне да ви излъже, че ги е загубило.

Бащата мълчи поразен. Инспекторът изважда цигара, запалва и продължава да говори.

— Детската психика е нещо съвсем деликатно, другарю Манасиев... И сложно при това... Никак не е лесно да разбереш едно дете... И това не е най-страшното. За мен най-лошото в този случай е, че сте загубили всякакъв контакт с момчето и то е престанало да ви се доверява...

— Жестоко е да мислите, че съм го плашил — почти изпъшква Манасиев. — Много често плашим децата, без да съзнаваме — въздъхна следователят. — Имах една учителка в отделенията. Помня я и до днес. Никога не ме е нагрубила, никога не ме е ударила... И все пак ми вдъхваше ужас със своите зелени очи и ледено поведение. Всяко сблъскване с нея беше за мене кошмар... И то какъв — просто ми е трудно сега да си го представя. Загубих всякакъв интерес и към училище, и към уроци. Просто едва докретах до края на четвърто отделение.

Следователят се замисля за миг и споменът сякаш оживява пред очите му.

— А какво стана през последния час?... Внезапно тя се разплака и както си вървеше между чиновете, ме погали по неостриганата глава... точно мене ме погали, сякаш бе разбрала по инстинкт какви поразии е нанесла на душата ми... Сега разбирам — тя е била най-обикновена добра жена, тя ни е обичала... Но колко чини тая работа, след като ми отрови живота със своите фалшиви педагогически принципи?

Следователят поглежда часовника си и внезапно запитва:

— Искате ли да го видите?

— Да, разбира се...

— Много се съмнявам, че това ще бъде полезно... И без туй утре ще го освободим...

— Не, не — моля ви — казва бащата развълнувано.

Следователят натиска някакъв звънец. След малко влиза млад човек със спортно сако и поглежда недружелюбно бащата.

— Доведи Владимир! — казва следователят.

Младият човек излиза. Бащата сухо преглъща.

— Искате да ви питам — смятате ли и тримата за еднакво виновни?

— Какво значи виновни? — запитва следователят.
 — Исках да знам дали Вили не се е подал на една порочна среда.
 — По-скоро вредна — кимва следователят. — Но и трите момчета не са лоши... В тях има някаква вътрешна сила. Днес тя може да ги доведе до претъпление, утре до подвиг — това зависи от нас...
 Вратата се отваря, на прага се появява Вили. Сега камерата ще следи само него, тя ще се опита да даде обяснение на проблема. От своето място Вили все още не вижда баща си. Погледът му, спрял на следователя, е доверчив и спокоен. Явно — той вижда в неговото лице не свой враг, а приятел.
 — Влез, Владимире — казва меко следователят.
 Момчето влиза и едва сега вижда баща си. Лицето му в миг се вцепенява, то се обръща рязко и сякаш без да съзнава какво прави, почти тичешком побягва към ареста.
 Двамата възрастни мълчат поразени.
 — Трябваше да му спестим това унижение — казва недоволно следователят. — Сам виждате какво чувствително момче е...
 Бащата все още мълчи. Следователят известно време мисли.
 — Може пак да е за добро — измърморва той на себе си. — Тая среща все някой път трябваше да стане...
 Без да каже нито дума, бащата като хипнотизиран се опътва към изхода.

27.

В хола на Манасиеви. Лампите са угасени. В мрака свети само зеленият квадрат на телевизора. В креслата седят с доста омърлушен вид Манасиев и жена му. Докато те говорят, в полето на зрение е екранът на телевизора. Двете фигури са в контражурната сянка и ние само чуваме техните гласове.
 Сега тъкмо някакви полицаи, като се засилват, хвърлят бомби със съзлививи газове върху гъстата тълпа на демонстрантите.
 — А кога ще ги пуснат? — запитва Донка.
 — Утре — отвръща тихо Манасиев.
 — О, слава богу — възкликва Донка с облекчение.
 На екрана се виждат изтощени от глад деца в някоя от колониалните страни.
 — Но защо, защо го е направил? — възкликва безпомощно Донка.
 — Не знам — казва тихо Манасиев. — Слепи сме били, нищо не сме разбирали.
 На екрана тече гъст поток на народна демонстрация в Куба.
 — Ти няма да заминеш утре, нали? — запитва Донка.
 — Не, ще замина...
 — Защо? — трепва Донка.
 — Детето трябва да се успокои — казва Манасиев тъжно. — Изглежда, че аз съм дразнителят...
 На телевизора малки черни фигурки пъплят по гъстата плетка на железните конструкции, светкат искрите на окислена.
 — Твоят обект — обажда се внезапно Донка.
 Но Манасиев дори не вдига глава да го погледне.
 — Докато ме няма — прати го при баба му — казва той тихо.

28.

Манасиев, по риза, седи в купето на първокласния вагон. В прозореца се ният голи напечени хълмове и синеещи лозя.
 Влакът е спрял на малка гаричка. От вагоните се изсипва многоброен народ, предимно селянки от околните села. Манасиев пристъпва между тях, притеснен и намръщен. Но като вижда как всички бързат към превозните средства и той ускорява крачките си. И тъкмо навреме, защото се отзовава в последния, свободен фойтон.

— Карай — почти изохква Манасиев, подтиснат от жегата.
— Трябва да се напълни, чорбаджи — отвръща лениво от капрата старият циганин.

— Карай, плащам всичко...
Тъкмо циганинът е вдигнал камшика и някакъв женски крак стъпва на файтона.

— Другарю, може ли? — запитва любезно жената.
Това е Михайлова. Като вижда Манасиев, тя стреснато дръпва крака си.
— Качете се, няма да ви изям — измърморва недружелюбно Манасиев.
Михайлова неловко се качва във файтона. Камшикът на циганина изплюсчава като върху суха дъска. Файтонът тръгва.

...
Файтонът се движи край старата крепостна стена. Навярно Манасиев се е съвзел малко от жегата, защото пръв запитва:

— Вие къде ще летувате?
— В Дома на профсъюзите — отвръща Михайлова.
— М-да — измърморва Манасиев без удоволствие. — Ще бъдем заедно...
— А какво ще лекувате?
— Кръвно налягане — също тъй без удоволствие отвръща Манасиев.
— Не е хубава болест — съгласява се Михайлова. — Малко рано сте я хванали...

— Как няма да я хвана, като...
Но в последния миг Манасиев тактично замълчава. Малко бледа, но очарователна усмивка се появява на устните на младата жена.

— Като ви сервират всеки ден разни... пошли истории? — довършва тя мисълта му.

— Точно тъй — с известно удоволствие казва Манасиев.

29.

Двамата минават през красивия хол на почивния дом и влизат в стаята на управителя. Мъж с кръгло, небръснато, недружелюбно лице ги поглежда подозрително.

— Вие съпругеска двойка ли сте?
— Откъде накъде — поглежда го учудено Манасиев. — Просто спътници...
— А-ха! — измърморва управителят.
Мъчно е да се опише богатата гама от интонации в тоя единствен звук.
— Дайте си паспортите — добавя той.
Управителят взема паспортите, разгръща единия от тях и хвърля отново подозрителен поглед към Манасиев.

— След половин час е обедът... И никакви закъснения — казва той мрачно.

— Тъй ли? — запитва леко наежен Манасиев
— Тъй — казва троснато управителят. — И да си знаете, че в десет часа заключвам вратата. После да не ви е мъчно.
— Извинете, тоя дом ваш ли е? — запитва съдържано Манасиев.
— Много добре знаете чий е — отвръща управителят.
— Щото тъй се разпореждате с него, сякаш е ваш...
— Разпореждам се според правилника...
— В правилника писано ли е, че трябва да бъдете учтив и бръснат?
— Не е писано...
— Тогава впишете го! — казва язвително Манасиев и напуска пръв стаята на управителя.

30.

Чудесна, чиста стаичка, която свети от снежна белота. Манасиев стои пред прозореца. От нея още по-хубаво се вижда крепостната стена, ту масивна и яка, ту с дълбоките пробои на времето. Точно в тоя миг оглушително зазвънява камбанката.

Виждаме го след малко как слиза по извитата стълба.

Ето го в трапезарията — да се оглежда неспокойно. Масите вече са заети, но на една от тях седи сама Михайлова. Манасиев се поколебава за миг, после неуверено тръгва към нея.

Те вече се хранят — все още мълчаливо и всеки с мислите си. Край тях минава управителят и хвърля паспортите им на масата.

— Паспортите — казва той. — Вашият и на вашата дама...

Манасиев отваря уста, за да отвърне нещо язвително, но управителят вече е отминал. Младата жена едва забележимо се усмихва.

— На такива в учредението им викаме носорози... — казва тя.

Манасиев я поглежда подозрително.

— А на мен как ми викате? — запитва той.

— О, не, не — засмива се тя. — Вас хората все пак... Ви уважават.

— Все пак... — измърморва Манасиев.

— Простете — казва сериозно младата жена. — Наистина Ви уважават.

Вие сте справедлив и... принципен...

Като че ли тъмна сянка пада върху лицето на Манасиев.

— Принципен — въздъхва той неуловимо. — Може би не е хубаво човек да бъде винаги принципен...

— Не, хубаво е — казва тя убедено. — Но зависи какви са принципите...

— Сигурно моите Ви се виждат доста остарели...

— Зависи — казва тя. — Има чудесни стари принципи... А има и някои нови, които никак не ми харесват...

— Къто моите, например...

— Не казвам — усмихва се мило младата жена и повдига пръстчето си. — За началниците или добро, или нищо...

— Никак не сте глупава — отвръща след кратко мълчание Манасиев.

31.

Лекарски кабинет. Съвсем млада лекарка, почти момиче, мери кръвното налягане на Манасиев.

— Сто и петдесет — казва тя.

Манасиев я поглежда зарадван.

— Сериозно? — възкликва той. — И само за една седмица?... Това наистина е чудесно...

— Светът е пълен с чудесни неща, другарю Манасиев — отвръща весело лекарката.

Нейната жизнерадост като че ли прелива в него. И все пак някаква горчивина се промъква в погледа му.

— Хубаво нещо е младостта — измърморва той.

— Та вие съвсем не сте стар...

— Оставете — махва с ръка Манасиев.

Лекарката го поглежда внимателно.

— Лошото е, когато човек остарее в мислите си — казва тя.

И понеже Манасиев мълчи, добавя сериозно:

— Като лекарка ви го казвам...

32.

Летният театър на баните. На широката естрада енергично и жизнерадостно бие крак танцов ансамбъл.

Виждаме как ансамбълът бавно се изтегля от сцената под оживените ръкопляскания на публиката. Енергично ръкопляска и Манасиев. До него Михайлова е по-умерена в аплодисментите, но и нейното лице е оживено и весело.

Виждаме отново двамата всред тълпата, която напусна театъра.

— Беше забавно — казва младата жена с мъничка доза снизходителност.

— Наистина — отвръща оживено Манасиев.

И като помиря малко, добавя с горчивина:

— Никога не съм се забавлявал...

Михайлова не отговаря. Тя внезапно се олюлява и силно приbledяла се валава за ръката на Манасиев.

— Какво ви е? — запитва разтревожено Манасиев.
— Лошо ми е — казва с отпаднал глас младата жена. — Трябва да седна някъде...

Манасиев поглежда малко уплашено хората, които почват да се зазипват в тях.

— Сега, сега — мърмори той и я води през тъпата.

33.

Лятна бирария. На една странична маса са седнали Манасиев и Михайлова. Тихо е, няма много хора. Пред младата жена е сложена бутилка сода и недопита чаша. Вижда се, че тя се е посъзвела.

— Ама наистина какво ви стана? — запитва той.

Михайлова го поглежда с укор.

— Не се ли сещате?

— Не, не се сещам — отвръща Манасиев искрено.

— А за какво щяхте да ме изгоните от учреждението?

— Ооо — възкликва той.

Известно време двамата мълчат. Манасиев я гледа така, сякаш я вижда за пръв път.

— И все пак не разбирам — казва той с искрено недоумение. — Вие сте един симпатичен човек... Как можахте да стигнете до... това...

— До кое? — запитва тя слържано.

— В края на краищата знаели сте, че той е женен... С две деца... И ето вие просто се втурвате в това семейство и решавате да го направите на пух и прах...

— Аз го обичах — казва тя безпомощно.

— Ама това не е никакво оправдание... — Утре може някой да убие човек и да каже — мразех го...

— Аз не се оправдавам, аз ви обяснявам — казва младата жена тихо. — Не можете ли да го разберете?... Изведнъж целият свят се затваря в един човек и зад него има само... смърт...

Последната дума е произнесена така, че той я поглежда стреснат.

— Това са афекти — казва Манасиев объркано.

— Не, не — възкликва тя горешо. — Ако не беше детето — може би наистина щях да се убия...

Това, което следва, е продължение на стария разговор. Но сега двамата се движат по пустия път към почивния дом.

— Не разбирам как човек може да загуби дотам главата си — казва той, замислено.

— Защо? — трепва тя. — Нима вие не сте обичали жена си?

— Да... Естествено — отвръща Манасиев учудено.

Михайлова въздъхва и го поглежда.

— И никога не сте й изневерявал?

— Да пази бог — възкликва Манасиев спонтанно.

— Даже в мислите си?

— Е, не дотам — мънка Манасиев затруднен. — Но това е друга работа...

— Не е съвсем друга — поклаща глава Михайлова.

— Човек може да мисли всичко... Но над всяко действие трябва да стои разумът.

— Да, трябва — казва тя. — Но не винаги може. И аз понякога си мисля — слава богу, че е така...

Той я поглежда едва ли не смаяно.

— Та нима сега не съжалявате за тая идиотска история?

— Не — казва тя твърдо. — Защо да съжалявам?... Какво загубих? Един безцветен и лъжлив живот... А сега поне имам свобода... И детето си...

— Свобода — казва той огорчено. — За какво ви е тая свобода? За да хлътнете след време по нов негодник...

— На света има добри и честни хора — казва тя.

— Има — отвръща той не съвсем убеден.

— Наистина има... Ето вие сте един добър и честен човек, но...

— Но?

— Не, нищо — отвръща тя бързо.

И двамата стоят пред солидния вход на Почивния дом. Манасиев звъни, тъй като вратата е затворена. Управителят пристига неочаквано бързо и с мрачно лице отключва вратата. Като влизат в хола, той най-напред ги поглежда с нямо презрение, после троснато казва:

— Как не ви е срам... И сте женен човек при това.

Като че ли някаква експлозия блясва в погледа на Манасиев.

— Я се махай оттук... Носорог такъв — крива той.

— Другарю, мерете си думите — казва управителят, но в гласа му се чувствава отстъпление.

— Махай се от пътя ми — на още по-висока гама крещи Манасиев.

Управителят стреснато отстъпва назад. Но когато другите двама вече тръгват по стълбите, той отново събира кураж:

— А вие какво си мислите?... Че ще ви оставя да рушите тук обществения морал?... Да развърщавате колектива?

Без да се обръща, Манасиев стремително лети по стълбите.

Донка, в домашна престилка, шета нещо из кухнята. Навън се позвънява. Тя поглежда нататък озадачено, после отива до антрето и отваря вратата.

На прага стои усмихнат Манасиев. Изненадана, тя го гледа един миг мълчалива, след това поривисто го прегръща. Но прегръдката им е някак стеснителна и неловка като на хора, несвикнали с нежности.

Виждаме ги след малко в хола. Манасиев е седнал в креслото си, Донка оправя куфара му.

— И как прекара? — запитва тя и нещо особено се долавя в тона ѝ.

— Нищо... Починах добре...

— Чух, че те виждали с някаква млада жена.

Манасиев я поглежда стреснат.

— Я се засрами — отвърща той строго.

Тонът му е толкова непринуден и искрен, че тя изведнъж облекчено се засмива. След това отива при него и слага бузата си на главата му.

— Знам си аз човека — казва тя тихо.

Известно време двамата мълчат.

— Вили обади ли се? — запитва Манасиев.

— Не — отвърща Донка тихо.

— А Бистра?

Донка отива до масата и взема оттам илюстрирана картичка. Манасиев я държи в ръцете си. Това е фасадата на хубав хотел в „Златните пясъци“.

Виждаме истинската фасада на хотела. Ранно утро в стаята на младите съпрузи. Бистра седи в един от фотьойлите, лицето ѝ навъсено и недружелюбно. Нейният мъж, само по фанелка и долнище на пижама, се бърсне пред омивалника. Дватама мълчат. Младият човек пръв не издържа, обръща се и казва:

— Еее, докога ще се мусиш?... И за какво?

— Ти знаеш за какво — казва сухо Бистра.

Младежът оставя самобръсначката и сяда на леглото срещу Бистра.

— Бистра, не може така — казва той сериозно. — Помисли и сама ще разбереш... Та аз бях просто любезен.

— Не беше просто любезен — казва Бистра. — Ти флиртуваш с нея.

Вижда се, че младежът е готов да кипне, но успява да се въздържа.

— Според теб флиртувам с всички... С всяка жена, която ми падне пред очите... Даже с камернерките...

— И това не е лъжа — отвърща Бистра.

— Ти си душевно болен! — въздъхва младежът. — Трябва да отидеш на лекар...

— Е, да! — кипва тя. — Аз съм простачка! Аз съм невъзпитана! Аз съм ревнива! Сега и луда ме изкара на всичко отгоре!...

— Бистра! — казва той.

— Та спя ли си, не виждаш ли колко е глупава... Няма мозък колкото едно пиле... Тогава защо трябваше да флиртуваш с нея?... И то пред очите ми?

— Не съм флиртувал — казва той уморено и внезапно крясва. — Не съм флиртувал, разбери...

— Просто си бил любезен — казва Бистра мрачно.

— Да, това е! — крещи все още младежът. — А ти какво искаш? Щом седна на маса, да забода поглед в земята?... И никого да не поглеждам.

Бистра мълчи. Младежът понижава тона си, отново заговарва сериозно.

— Разбери, че това никога няма да стане... Аз имам правото да се държа свободно и естествено с хората, както винаги съм се държал...

— Не както винаги! — казва Бистра. — Сега ти си женен... А това трябва да личи и от твоето поведение...

— Какво като съм женен?... Да не съм станал роб?

Той става нервно от мястото си.

— Не, така не може да продължи повече! — казва той решително.

Тя трепва и го поглежда.

— Така не може — казва той твърдо. — В края на краищата никой брак не е вечен...

Нейното враждебно лице вмиг се променя — става безпомощно, след това плахо.

— Ти ли казваш това?

Но той очевидно вече е съжалил за крайната дума, лицето му бързо омеква.

— Донеси ми гъбата — казва той с понижен тон.

Бистра става покорно и му донася малък съд с вода и гъбата за фрикции. Младежът, все още с разстроено лице, сваля фанелката си. Бистра сяда до него и започва да трие с мократа гъба гърба му. След това отпуска внезапно ръка и залепва сухите си устни на плешката му.

36.

Отминало е лятото, дошла е вече ранната есен.

Манасиев влиза у дома си. Той поглежда пред себе си, вмиг лицето му се обръква, после бързо просветва.

— Кога се завърна? — запитва той.

В креслото седи Вили — сам той смутен и развълнуван. И все пак изглежда да променен — почернял от слънцето, възмъжал и дори в смущението си някак по-спокоен и сдържан.

— Преди малко — отвърща той.

— А, чудесно — казва Манасиев. — Добре изглеждаш... Кога започвате училище?

Момчето мълчи известно време, после казва:

— Татко, не искам да уча тук... Ще се върна в Троян...

Манасиев размисля озадачен.

— Не знам — отвърща той с понижен тон. — Но смятам, че не е хубаво...

— По-добре е — казва убедено момчето.

— Не е съвсем мъжко да бяга човек — казва Манасиев неохотно.

Той не знае, че е засегнал най-болната струна на момчето.

— И тъй да е — казва Вили мрачно. — Но не искам да ме гледат тук като...

Той тръсва с отвърщение глава и довършва рязко:

— Не мога...

— Добре, добре — казва примирително бащата. — Ще бъде както ти искаш...

37.

В столовата на Манасиеви. Около масата е цялото семейство. Вечерята е мълчалива и някак подтисната. На по-далечния край са Бистра и мъжа ѝ, след това един срещу друг Манасиев и Донка. Само Донка и мъжът на Бистра имат горе долу нормален вид. Бащата и дъщерята изглеждат някак демонстративно навъсени.

Това не е тайна вечеря, това е просто тъжна вечеря.

Майката поглежда към зет си и мълчаливо премества към него плетената панерка с хляб. Младежът едва забележимо кимва, но в погледа му има благодарност.

— Черен пипер искаш ли? — досеща се внезапно Донка.

— Не, благодаря — кимва учтиво младежът.

— Сложи си, моля ти се — свойски и естествено казва Донка. — Днес задушното не излезе както трябва...

Младият човек поръсва яденето си, след това подава солницата на Бистра.

— Не обичам — казва тя.

Той продължава движението на ръката си към бащата. Но Манасиев е така вдаден в лошите си мисли, че не го забелязва. Ръката увисва.

— Ефтиме — казва с едва сдържан укор Донка.

Едва сега Манасиев поглежда.

— Не, мерси — казва той сухо.

И отново се затваря в себе си. Лицето на Донка е все тъй укорно, след това с подтиснато изражение се навежда над чинията си.

Вечерята е свършила. Донка все още разтребва масата. Виждаме я как събира чиниите и излиза към кухнята. Това ни позволява да забележим Манасиев, който седи на своя обичаен стол. След малко се отваря вратата на Бистра. Излиза най-напред младежът с лека връхна дреха и футляр на някакъв музикален инструмент в ръцете си, след него Бистра — все тъй в домашно облекло.

Манасиев гледа след тях с неподвижно лице. Скоро Бистра се връща — тя е изпращала мъжа си. Без да погледне към Манасиев, тя мълчаливо се опътва към своята стая.

— Ела тук — обажда се Манасиев.

Бистра приближава и присяда на облегалото на едно от креслата.

— Вярно ли е, че мъжът ти е постъпил на работа в бара? — запитва той.

— Тебе какво те интересува? — запитва тя.

Но гривата на стария лъв не е оскубана докрай. Съвсем внезапно той показва ноктите си.

— Отговаряй, като те питат — казва той рязко.

— Е, вярно е... И какво? — отвръща враждебно Бистра.

— Все пак мислех, че е някакъв артист — казва бащата.

— И джазовите оркестранти са артисти — отвръща тя. — Да свириш Шопен не е повече, отколкото да свириш Гершуин.

— Кой е тоя Гершуин?

— Има такъв композитор — отвръща тя недружелюбно.

— Предполагам — не е съветски?

— Не, американски — отвръща тя нервно.

— Мда — измърморва той. — То се знае...

— А защо говориш с мен? — кипва внезапно Бистра. — Да не би аз да съм отишла на работа в бара? Защо не кажеш на него?

— Ти си му жена — отвръща малко объркан Манасиев.

— А ти не си ли му гъст? Да не мислиш, че на мен много ми е приятно да свири там? Нито го знам къде ходи, нито с кого...

— Добре де, тогава защо се съгласи? — измъква смутено Манасиев.

Бистра го гледа така, сякаш го вижда за пръв път.

— Слушай, татко, ти помислил ли си някой път откакво ние живеем? И какви нужди имаме?

Манасиев мълчи, защото наистина не знае какво трябва да отговори.

— Да, знам какво мислиш — продължава Бистра с понижен тон. — Щом тук имат покрив и храна — какво повече им е нужно. Така мислиш ти...

— Е, добре де, нали получаваше някакви хонорари? — казва бащата.

— Хонорари!... Трохи!... И да се унижаваме за тях пред разни тъпащи... Манасиев дълго мълчи, лицето му е умислено и сериозно.

— Аз съм вече стар човек — казва той тихо. — Понякога и да искам да разбера нещо — не мога... А ти защо не дойде поне веднъж при мен?... Да ми разкажеш от какво имате нужда?

Бистра го гледа учудено, сякаш не може да повярва на ушите си.

— Ох, татко, да знаеш колко е трудно да се говори с теб — казва тя искрено.

— Така ли мислиш? — трепва той.

— Да, така!... За съжаление...

— Значи той е прав! — казва Манасиев замислено.

— Кой е прав?

— Един човек... Но ти не го знаеш...

Бистра мълчи.

— Добре, мойто момиче — продължава Манасиев. — Ще се опитам да ви помогна... Но и ти трябва да се научиш да говориш с мен... Това се налага...

38.

Вечер. Перонът на софийската гара. Манасиев и Вили стоят пред вратата на вагона. И двамата се чувствуват доста неловко. Момчето по-скоро усеща го-ва, затова измърморва неувверено:

— Трябва май да се качвам...

Но бащата сякаш не го е чул.

— Слушай, моето момче — казва той топло. — И без това скоро няма да се видим... Кажи ми какво те привлече в оная момчешка... банда...

Лицето на Вили видимо потъмнява.

— Отначало не беше банда — казва той тихо.

— И все пак...

Момчето мълчи объркано.

— Ами всеки иска да представлява нещо на тоя свят — отвърща той най-сетне.

— Нещо... — измърморва бащата.

— Да, нещо! — гоя път по-твърдо казва Вили. — Нещо, което другите не могат да бъдат...

Чува се свирката на кондуктора. Двамата трепват и се споглеждат. Манасиев подава ръка на сина си — може би за пръв път сериозно и мъжки. И в следния миг той някак неловко прегръща момчето и го целува по бузата. Момчето стои като вдървено под тая неочаквана бащинска нежност. Без да каже дума, Манасиев се обръща, за да не види Вили развълнуваното му лице и тръгва към изхода.

В спалнята на Манасиеви. Двамата лежат по местата си в двойното легло. В мрака едва се провиждат лицата им.

— Казваш — телевизията? — запитва Манасиев. — Това наистина не е лоша идея...

— При това познаваш директора...

— Да, знам го — отвърща унило Манасиев и добавя почти с отвращение. — Само ако знаеш как мразя ходатайствата.

— И аз — въздъхва Донка. — Но шом всички го правят.

— Не е така — отвърща недоволно Манасиев.

— Слушай, Ефтиме, всички казват, че момчето е много талантливо... Тогава защо да го избутват?... Не е въпроса за ходатайството, а да се поправи една несправедливост.

В тоя миг навън започва силно да звъни телефонът. Двамата се споглеждат.

— Да стана ли? — запитва жената.

— Не, ще стана аз — казва мъжът.

Той става бавно и отива по пижама в хола.

Телефонът все още звъни.

Манасиев вдига недоволно слушалката.

— Евтиме, ти ли си? — бръмва в ухото му близък глас.

— Аз съм...

— Можеш ли да дойдеш при мене?

— За какъв дявол по това време? — отвърща Манасиев недружелюбно.

— Касае се за член на твоето семейство...

Слушалката за миг пада от ухото му, но той отново я вдига.

— За кого? — запитва той.

— Е, няма нищо страшно — казва гласът. — Ела тук — ще се разберам...

Телефонът отгатък шраква. Манасиев се почесва смутено, после отива до вратата на дъщеря си и почуква. След малко вратата се открява, в процеп се показва учуденото лице на дъщеря му.

— Твоят мъж тука ли е? — запитва той.

— Не е — отвърща тя.

— А къде е?

— Още не се е върнал от работа.

Той поглежда стенния часовник — три и половина.

— Нищо — казва той. — Иди да спиш...

Манасиев влиза в стаята на жена си и запалва лампата.

— Обеди ми се генералът — казва той. — Нещо е станало с нашия зет...

И като вижда уплашения ѝ поглед, побързва да добави:

— Не се плаши, не е нещастие... Но нещо неприятно все пак, щом ме ви-
ка по това време...

След малко виждаме как Манасиев, съвсем облечен, отново влиза в хола.
На един стол край голямата маса е седнала дъщеря му — по нощница, наметна-
та с някакъва връхна дреха.

— Татко, какво е станало? — запитва тя.

В гласа ѝ има такава тревога, че той неволно спира.

— Не бой се! — казва той меко. — Някаква глупава история...

— Каква история?

— Знам ли каква? Навярно се е напил и са го арестували...

— Лъжеш ме — казва тя стреснато.

— Не те лъжа — казва той колкото се може по-естествено.

Манасиев отива до телефона и почва да върти шайбата. Докато чака да
му отговорят, той отново се обръща към дъщеря си.

— Хайде, върви, върви да спиш — казва той меко. — Не съм те излъгал...

39.

Манасиев влиза в кабинета на генерала, който става от мястото си, отива
при него. Двамата седят един срещу друг в кожените кресла пред бюрото.

— Ти май излезе прав за своя зет — казва генералът намръщено.

— Какво е станало? — запитва сдържано Манасиев.

— Ами какво!... Излязъл тая нощ с колата върн от прада. — Пийнал при
това... И, разбира се, попаднал на КАТ...

— Е, добре — казва Манасиев. — И да ми съобщиш тия всички новини
ли ме будиш посред нощ?

— Чакай, не бързай — казва генералът. — Най-лошото е, че направил
скандал! Да ти кажа право — на тяхно място бих го пуснал това говедо, но те
се обидили и го докарали тук.

— Мда — измърморва Манасиев, по-скоро облечен, отколкото ядосан.

— Сега най-неприятното — той не е бил сам...

Лицето на Манасиев пламна, но той успява все пак да се въздържи.

— Това ли е всичко?

— Това е...

— Е, благодаря ти — казва мрачно Манасиев. — Но наистина можеше да
ми го кажеш и утре... А най-добре — идващата година.

— Длъжен бях като твой приятел — казва генералът смутено. — А иначе
тия работи знаеш ли колко ме интересуват.

— Къде са те сега?

— Тука при мен...

— Е, щом сме дошли — нека поне да ги видим... — казва Манасиев все
така мрачно.

Двамата минават през стаята на секретаря и влизат през насрещната вра-
та. На два съседни стола са седнали зет му и момичето. Гарвановата коса е вдиг-
ната високо в продълговат негритиански кок. Нейният тъмен блясък още по-силно
контрастира с бялата деликатна кожа на лицето. Черните продълговати очи гле-
дат спокойно и с леко презрение.

Манасиев прави още няколко стъпки. Младият човек става бавно от крес-
лото. Лицето му е затворено и враждебно, без никакво чувство на вина. Може би
това пречупва всичко у стария. Плесникът му улучва съвсем точно бялото, глад-
ко лице. Младежът изненадан полита.

— Ти луд ли си? — кресва генералът и се изпречва пред приятеля си.

Едва сега Манасиев идва на себе си. Той се отдръпва назад съвсем клюм-
нал и се оставя покорно генералът да го избута отново в кабинета си. Там той му
налива чаша вода и гледа учуден сломеното му лице.

— Ама наистина не го очаквах от тебе — казва генералът.

— Безкрайно съжалявам — казва глухо Манасиев.

— Седни де, седни...

Манасиев автоматично сяда. Като вижда съкрушеното му лице, на генера-
ла явно му дожелява.

— Какво пък толкова — измърморва той повече на себе си. — Нека най-после изяде един плесник за акъл...

— А сега? — въздъхна Манасиев.

— Сега нищо — ще го освободим...

— Добре — казва Манасиев.

Манасиев влиза в хола. Дъщеря му стои все още на същия стол и почти в същата поза, в която я оставихме. Но като го вижда, че идва сам, лицето ѝ силно помръква.

— Къде е той? — запитва тя стреснато.

— Нищо — сега ще дойде — изсумтява той и влиза в стаята си.

40.

Заседание на главния директор. Той седи зад бюрото си, другите са насядали на креслата край стените. Личи си, че съвещанието е траяло дълго, защото помещението е изпълнено с цигарен дим.

— Аз мисля, че на утрешното тържество трябва да отиде другарят Манасиев — казва директорът. — Това е и негово право, и негово задължение. Колкото и скромно да е то — трябва да има там наш представител...

— Никак не ме бива за тържества, другарю Пенчев — казва Манасиев.

— Хайде, хайде Манасиев — вземете малко въздух, — казва директорът. Манасиев не възразява повече. Видът му е доста уморен, подтиснат, лицето сякаш посивяло. Той поглежда часовника си и тихо се измъква в съседната стая. Виждаме го след малко как върти шайбата на телефона.

Телефонът у Манасиеви звъни. Донка излиза и взима слушалката. И нейният вид е подтиснат и невесел.

— Да, аз съм — казва тя. — Не, нито е идвал, нито се е обаждал...

— А Бистра? — запитва Манасиев.

— Излезе... Но ми се видя много разстроена...

Манасиев замълчава, после запитва:

— Ти кога ще се върнеш?

— Както винаги — към девет...

— Добре — казва Манасиев. — Аз малко ще закъснея... Имаме някаква вечеря с гости.

41.

Манасиев се прибира у дома си. Вратите на хола и на спалнята са отворени, но вътре не се вижда никой. Манасиев поглежда разтревожен в спалнята, в хола, след това отива и в кухнята. Никой! Той се връща обратно в хола и потропва на вратата на дъщеря си. Вратата след малко се отваря, на прага се появява жена му. Лицето ѝ е мъртвешки бледо, очите зачервени. Тя веднага се вкопчва в ръката му.

— Какво е станало? — запитва той разтревожен.

— Ефтиме — изхлипва тя. — Ефтиме, помогни на детето!...

Той поглежда край нея и вижда дъщеря си просната по лице на леглото и сякаш спяща с него в омачкания пенюар.

— Иди си в стаята — казва той на жена си.

Манасиев влиза в стаята и затваря вратата зад себе си. Едва когато сядат на леглото, той забелязва, че тя цялата се тресе от мъчителни, глухи ридания. Ръката му никак неусетно се вдига и погалва коравата сплътстена коса.

— Бистра — казва той тихо. — Бистра, какво ти е, мойто момиче?

Бистра внезапно се обръща към него. Лицето ѝ е вцепенено и разкривено, нечовешко страдание блика от зачервените ѝ очи. Като го вижда, тя се дръпва назад ужасена.

— Излез, излез, излез — едва говори тя с втвърдените си челюсти. — Веднага излез...

— Бистра, моля ти се — казва той със сипкав глас.

Внезапно погледът му се замъгля. Когато отново се поизбистря, той вижда съвсем близко до своето нейното лице, но сега никак неузнаваемо променено. Тя го гледа с трескави очи, изпълнени с някаква безумна надежда.

— Татко — изхлипва тя и се хвърля в прегръдките му.

Той държи поразен в ръцете си лекото, трептящо тяло.

— Татко — риде тя. — Доведи го, татинко, моля ти се... Доведи ми го...
Стаята се завъртвя силно около него и отново застива — неподвижна и мъртва.

— Успокой се, мойто момиче, успокой се — говори той. — Разбира се, че ще го доведе...

Тя се дръпва рязко.

— Каза ли го?

— Ама, разбира се... Само че по-напред се успокой.

— Та аз съм спокойна, не виждаш ли, съвсем съм спокойна — бърби тя трескаво и внезапно се засмива — сухо и страшно.

— Да, виждам — казва той уплашено. — Но кажи — среща ли се с него след оная нощ?

— Сремнах го... Каза ми, че не иска да се върне. Ти си го обидил страшно, затова не иска... Татко, виждаш ли, че ти си виновен, защото си го обидил...

— Да, разбира се, аз съм виновен — бърбори той объркано. — И обещавам да го доведе — в това можеш да бъдеш сигурна.

Тя го поглежда все тъй с надежда, макар и не така силна и съпя, както в началото.

Манасиев е отново в стаята на жена си. Като го вижда, че влиза, Донка скача от леглото.

— Как е? — запитва тя с разстроен глас.

— Нищо — казва той сдържано. — Това са нерви...

— Не са нерви — възкликва тя остро. — Ти не разбираш... Тя го обича...

— Да, разбира се. Тя го обича — отвърща той механично.

— Ти тряб...

— Знам — прекъсва я той. — Ще го доведе...

Гласът му звучи решително. И въпреки това тя го поглежда недоверчиво.

— Как ще го доведеш?...

— Ако трябва — ще му се извиня... Но ще го доведе със себе си...

Манасиев облича шлифера си. Донка го гледа с разстроено лице.

— Винаги е така — казва тя с дълбока въздишка. — Който сее лоши принципи, жъне компромиси...

Манасиев само махва с ръка и мълчаливо излиза.

42.

Манасиев стои смутен пред гардероба на бара. Той взема номерче и неувверено тръгва по стълбичките. Пред стаята на артистите едно полуголо момиче разтяга тънките си крайници в мъчителното упражнение. Това е навярно някакъв артистка, която се разгрива тук за предстоящия танц. Като го вижда, Манасиев уплашено спира, след това се оглежда озадачено. Звучите, които идват от тъмния вход, явно му подсказват посоката. Той тръгва отново, като се старее да не гледа момичето.

Сега го виждаме в самия бар. Той спира объркан на пътеката и се оглежда. Само една масичка има свободна — до самия дансинг — и той явно подтиснат сядна на нея. Откакто го знаем, никога видът му не е бил така безпомощен и объркан. А на всички отгоре джазът все още гърми, странните, объркани динамични звуци сякаш се смесват със светлината, с виното, с кръвта и продължават и там да бушуват. Докато Манасиев гледа към оркестъра, към него се приближава келнерът.

— Какво ще обичате? — запитва той.

— Една бира — казва Манасиев колебливо.

— Не сервираме бира — с нотки на нетърпение отвърща келнерът.

— А какво сервираате? — запитва смутено Манасиев.

— Виски... коктейли...

— Тогава... виски — отвърща Манасиев, не съвсем убеден в поръката си.

Келнерът отминава. В този момент неговият зет, който досега е свирил на саксофона, оставя инструмента си и отива при малкия микрофон. Неговият хубав глас в миг изпълва цялото заведение. Манасиев не откъсва поглед от него. В миг погледите им се срещат, но лицето на младия човек не трепва, остава си все така затворено и студено. Не може в този миг да не ни стане мъчно за нашия ге-

рой, който смутено преглъща и инстинктивно протяга ръка, за да вземе несъществуващата чаша.

Най-после оркестърът спира. През това време и келнерът донеся висока чаша уиски с лед. Манасиев протяга ръка и жадно поема голяма глътка. Салонът бавно се завъртва, инструментите на оркестъра добиват апокалиптичен деформиран вид, бавно като планети блуждаят над салона белите маси на заведението. Това е пристъп на кръвното налягане, но то минава бърже. Манасиев се опомня и инстинктивно разхлабва възела на връзката си.

Една къса на ръст, оксигенирана жена излиза пред микрофона.

— Като пръв номер на нашата програма сестрите Шмид в неумирация стар канкан.

Две балерини изскачат на дансинга във веселото великолепие на танца. Краката, обути в черни чорапи, ритмично се местят воред ослепителната белота на дантелите. Те идват все по-близо и по-близо — дантелите и краката — после остават само дантелите, които заедно с цялата зала се завъртват над него. В този миг те съвсем приличат на белите облаци, които знаем от началото на филма.

Хората от съседните маси наскочват. Един келнер се притичва точно навреме, за да подхване залитащото тяло на Манасиев.

43.

Манасиев и зет му бавно се прибират у дома. Манасиев сякаш е остарял внезапно, лицето му е все още измъчено от преживяния удар, дишането затруднено.

— Е, добре, ако това е вярно — говори с усилие Манасиев. — Щом има любов, всичко може да се оправя... Слушай, няма да се сърдиш. Аз просто питам. Като по-стар човек питам... Моите грешки и нейните грешки — това разбирам... Но ти защо направи това?

— Не знам — отвърща младежът смутено. — Пийнал бях доста...

— Пийнал си бил! — мърмори Манасиев. — И това разбирам... Но то не е всичко... Не може да бъде всичко.

— Как да ви кажа — мънка доста неуверено и младежът. — Понякога на човек му идва идиотската идея да си отмъсти...

— За кое да си отмъсти?

— Как за кое? — казва малко нетърпеливо младежът. — Досега нали точно това приказвахме...

— Е, да, да — казва бързо Манасиев, но от тона му личи, че не е разбрал докрай работата. — Ти прощавай, аз не чопля тъй — от любопитство. Но щом хората живеят под един покрив, трябва да се разбират...

Той може би някак по инерция е произнесъл последните думи, но внезапно тяхната огромна истина като блясък осветява мисълта му.

— Те трябва да се разбират! — повтаря той с някаква притаена екзалтация в гласа си. — Не може без това...

Те минават мълчаливо няколко крачки, после Манасиев внезапно спира.

— Слушай, няма да казваме за моя припадък! — проговаря той. — Не бива да ги тревожим...

— Щом тъй мислите...

— А, не, не! — сепва се Манасиев. — Ти можеш да кажеш, то си е твоя работа...

Двамата отново тръгват и скоро се загубват в тъмнината на нощта.

44.

Манасиев е в своя кабинет, зад бюрото си. Видът му е съвсем нормален, само лицето му е малко уморено. Манасиев изсипва от една кутийка две хапчета на дланта си и ги глътва без вода. Това не е толкова лесно — ще го забележим по гримасите на лицето му.

Влиза Амелия.

— Колата ви чака, другарю началник — казва тя чинно.

— Добре — отвърща Манасиев.

Митингът се е състоял под открития покрив на корпуса. Виждаме Манасиев между двама-трима души край покрива с червен плат маса, леко скрит от публиката зад някаква огромна саксия. На трибуната червендалест як мъж с ватенка тъкмо довършва словото си.

— Другари, няма да бъде никакво подмазване, ако кажа, че особено голям дял за тия наши успехи има другарят Манасиев. Предлагам по случай завършването първия етап от корпуса да му дадем правото той лично да окачи червеното знаме на върха.

Строителите искрено и възторжено акламират. Само няколко инженери, които стоят на първия ред, се усмихват многозначително. Манасиев става намръщен и отива до трибуната. Червендалестият с удоволствие му подава знамето, но Манасиев не бърза да го вземе.

— Нарочно ли ми скрои тоя номер? — запитва той.

— Моля ви се, другарю началник — отвръща червендалестият.

Изглежда, че всеки миг Манасиев ще избухне и точно тогава се появява Непознатият.

— Не се излагай — казва той сухо. — Без това не може да мине.

Манасиев дръпва знамето и тръгва към стената на корпуса. Редом с него загрижено крачи Непознатият. След малко те са пред желязната стълба, която води до горната платформа. Погледната отдолу, изглежда, че нейният връх се губи някъде из облаците.

— Хайде — казва кротко Непознатият.

Манасиев го поглежда мрачно.

— Слушай, ти имаш ли ум в главата? Нали знаеш, че...

— Знам...

— Мислиш, шега ли е?... Още на десетото стъпало ще ми прилошее...

— Едно време не ти прилошаваше...

— Едно време — изшептява Манасиев. — Едно време няхах кръвно налягане.

— Тъкмо ще го излекуваш — отвръща спокойно Непознатият.

Манасиев му хвърля остър поглед и пхва знамето си в джоба на самото. След това се хваща за пречките и потегля така стремително нагоре, но Непознатият разтревожено се обаждат:

— Слушай, по-спокойно... Иначе няма да стигнеш и до средата на пътя...

Манасиев намалява темповете. И двамата известно време мълчаливо пъзят по стълбата. За щастие тя е оградена с предпазни желязчи шини, които не биха позволили да паднат. Като изминават тъй една част от стълбата, Манасиев спира. Лицето му е съвсем бледо.

— Какво ти е? — запитва Непознатият загрижено.

— Нищо — изръмжава Манасиев.

— Слушай. Не поглеждай надолу... Гледай само нагоре... Само тъй ще се справиш.

— Не ме учи — отвръща дрезгаво Манасиев.

Двамата отново потеглят. Сега те сякаш плуват като птици по небето, едва се забелязва под тях панорамата на строителството. Към средата на стълбата Манасиев отново спира.

— Лошо ли ти е? — запитва Непознатият.

— Вие ми се свят — казва Манасиев мъчително. — И ми се гади...

— Дръж очите отворени — казва Непознатият. — Тъй е по-добре...

И отново потеглят. Тук, във висините, се появява вятърът, който брули лицата им. Манасиев вече губи всяко чувство за посоките, струва му се, че не се изкачва, а просто виси с цялата си тежест с главата надолу. На десетина стъпала под горната платформа Манасиев отново спира.

— Не мога повече — каза той задавено. — Ще се върна.

— Ти луд ли си? — възкликва Непознатият. — Остава още съвсем малко.

Сега сме на горната платформа и виждаме как се подават най-напред едни ръце, после разкривеното от усилие лице на Манасиев. Изкачва се и Непознатият. Отдолу, разкъсан от вятъра, достига поздравителният вик на строителите. Два-

мата допълзват до една цистерна и облягат гръб на студеното желязо. Тук е завет и могъща, и прекрасна пред тях се разстила хаотичната гледка на строителството. Лицето на Манасиев се ободрява все повече и повече, докато накрая той измърморва:

— Ти си прав!... Оттук наистина чудесно се вижда.

— Нали ти казах! — измърморва Непознатият, захласнат съм в гледката. Оттук се виждат по-добре дори малките неща...

Манасиев се обръща към него и го поглежда почти в упор.

— Всъщност — кой си ти? — запитва той любопитно.

Непознатият някак особено се усмихва.

— Е, добре — казва той. — Може би доброто у теб!... Или твоето „друго аз“ — зависи как ти сам ще го приемеш...

През това време от долу се чуват спонтанни гласове, строителите започват да махат с ръце. Дватамата на площадката учудено се споглеждат.

— Забравихме знамето! — казва стреснато Непознатият.

Манасиев бързо става, измъква знамето и го закачва на една от железните шини. Грабнато от вятъра, то веднага се опъва. Отдолу се чува спонтанният поздравителен вик на строителите. Манасиев гледа към тях усмихнат, маха с ръка, след това внимателно и бавно започва да слиза по стълбата.

— Пак ме забрави — казва с горчивина Непознатият. — Но нищо, сега поне отива долу — при хората...

Над него летят облаци, до края на хоризонта се разкрива прекрасната и величествена гледка на строителството.

