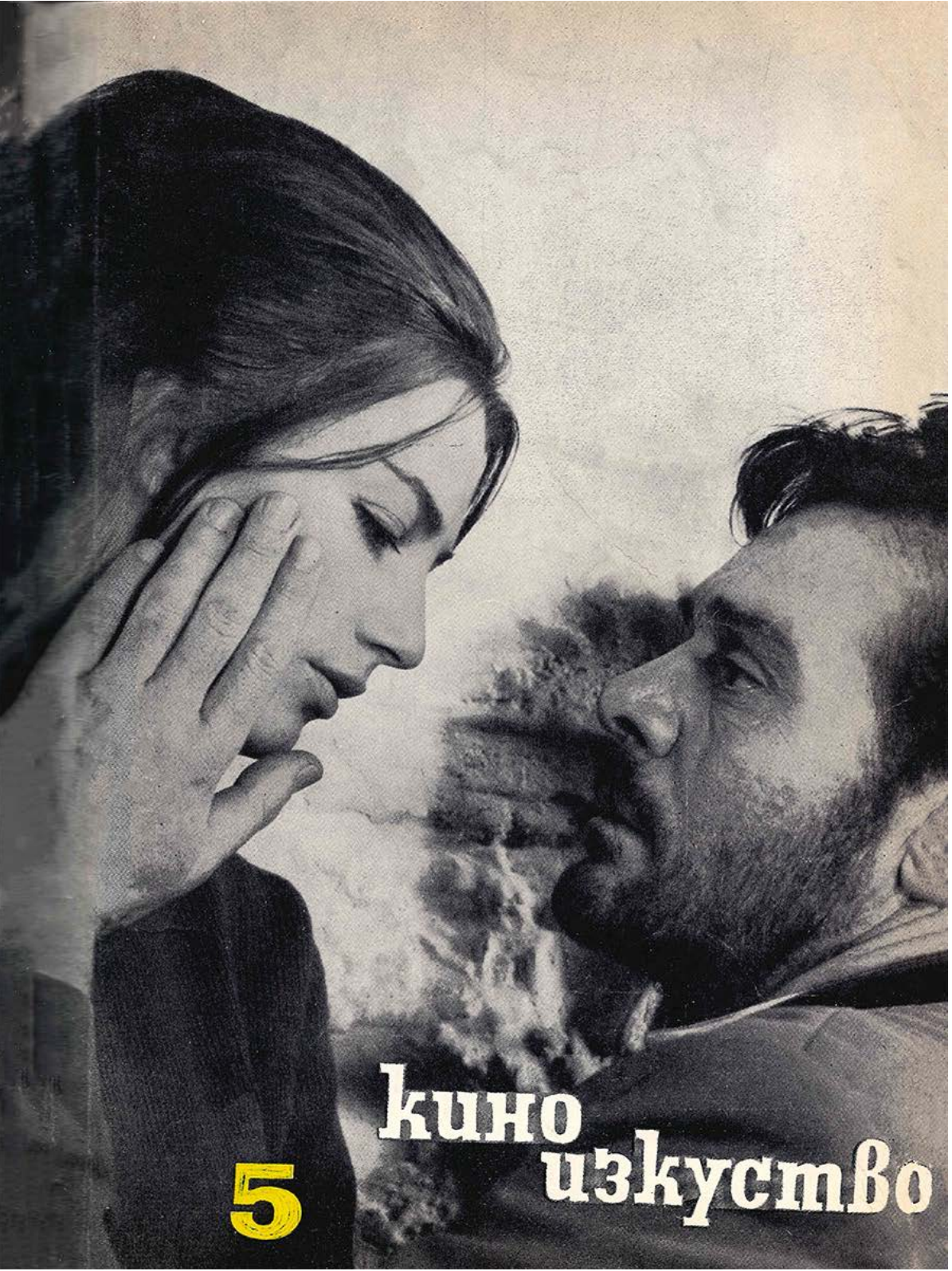




5

кино
изкуство

к и н о
и з к у
с т в о

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

май 1964 г.

година
19

Главен редактор Емил Петров

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

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

Редактор-уредник Иван Бояджиев

Коректор-стилист — Д. Димитрова

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

За да слезе героят от екрана между нас . . . — Алберт Коен	3
„Киноправда“ и просто правда — И. Вайсфелд	10

ТЕОРИЯ И КРИТИКА

Д-р Ал. Тихов — Размисъл за войната	3
Христо Кирков — „Черната река“	23
Четири филма на малкия екран — Василен Васев	29

75 ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО НА ЧАРЛС СПЕНСЕР ЧАПЛИН

И по същия път, Чарли! — Анжел Вагенщайн	35
Нови срещи с Чаплин	37
Говори Чаплин	40

ПРЕГЛЕД

XI фестивал на югославския документален и късометражен филм — Иван Стоянович	42
Две дискусии — Любомир Обретенов	51
Бележки за кинофестивала в Оберхаузен — Христо Ковачев	55
Индийският филмов печат за българското киноизкуство	61
Леон Мусиняк — Христо Мутафов	62

КИНОТО ПО СВЕТА

Индийски срещи — Г. Стоянов—Бигор	65
Долу ръцете от прогресивното кино	73

ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР

Един забравен малък шедьовър на Чаплин — Ал. Александров	74
ЛИТЕРАТУРА ПО ВЪПРОСИТЕ НА КИНОТО	74
ХРОНИКА	76

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

Богдан Иванович — Лице срещу лице (продължение от бр. 4)	83
--	----

На двете страници на корицата Невена Коканова и Раде Маркович в сцени от филма „Крадецът на праскови“.

За да слезе героят от екрана между нас . . .

Алберт Коен

„Ние обикнахме този инспектор“, „Един чудесен приятел“ — цитирам заглавията на две от рецензиите за филма „Инспекторът и нощта“, появили се в печата в дните, когато филмът излезе на екрана. Тези заглавия резюмират точно главното впечатление, което и зрителите, и критиците отнесоха от това неотдавнашно творение на нашата кинематография. По общо мнение най-важната сполука във филма на Богомил Райнов и Рангел Вълчанов се състои в това, че зрителите се срещат с един ярък и привлекателен положителен герой, който оставя в паметта им трайния спомен на добър, обичан приятел. В такива случаи е прието да се казва, че героят е слезъл от екрана между нас и става невидим спътник на нашите мисли и дела.

В лицето на Инспектора ние с право открихме един солиден образ на съвременен положителен герой, какъвто нашата кинематография не ни е поднасяла често. Топлият прием, оказан на този герой, говори сам по себе си за голямата нужда на зрителите от ярки положителни образи в изкуството. Едва ли е нужно да се прибавя, че създаването на такива образи е било и остава най-важна и прискъпа задача на нашето социалистическо изкуство.

Не можем обаче да не отбележим, че случаят с образа на Инспектора има своеобразна, почти парадоксална страна, когато го разгледаме в „семейното обкръжение“ на останалите наши филми на съвременна тема и по-специално — на създадените през последните няколко години. Нашите сърца бяха спечелени и мислите ни — активизирани от един герой, чиято професия по негово собствено призвание не е особено вдъхновяваща, тъй като пътищата ѝ минават през подземния свят на престъпността, опират всякога до някакъв „кош с мръсно бельо“. Разбира се, призиванието на тази професия в нашето общество е благородно и нейното истинско упражняване изисква високи морално-волеви качества. Но все пак в чистенето на задния двор на живота малцина биха намерили нещо привлекателно, на което заслужава да посветиш силите си. При това Инспекторът не извършва във филма никакъв особен подвиг, който да пресече дъха ни от възхищение. А ето само два-три месеца преди него ние бяхме се запознали с Караджов — героя на „Смърт няма“, придружавахме го в неговата трудна борба на големия социалисти-

чески строеж, присъствувахме на неговата мъжествена смърт в забоя. По своята социална функция и конкретен житейски подвиг Караджов като че ли притежаваше всички предварителни данни, за да се очертае като мащабен и силно въздействащ положителен герой. Въпреки това обаче за разлика от Инспектора той не съумя да установи необходимия задушевен контакт със зрителя, не успя да напусне бялото платно на екрана, за да закрачи между нас.

Неизбежно възниква въпросът: как да обясним тази разлика във въздействието на Инспектора и на Караджов? Каква е връзката между основната характеристика на положителния герой и неговото обаяние? И можем ли изобщо да си представим пълноценен положителен герой в изкуството, който да е лишен от обаяние?

Тези въпроси несъмнено засягат не само двата филма, за които говорихме дотук, а цялото наше киноизкуство. Поради това ще се опитаме да привлечем в разсъжденията си примери и от други наши филми на съвременна тема.

*

Положителният герой в киноизкуството има своя прототип в реалния наш живот. Този негов жизнен прототип е целеустремената творческа личност, която съзнателно кове чертите на нашата социалистическа действителност. В която и област да работи, положителният наш съвременник действа с убеждението и волята на строителя на новото общество, стреми се да вложи колкото се може по-значителен принос в това строителство.

Поради това не бихме могли да си представим положителния герой в изкуството извън очертанията на съзнателната и действена позиция в борбата за новото общество и новия морал. Съзнателната творческа активност е фундаментът в образа на всеки положителен герой.

От тази гледна точка трябва да разберем една от главните причини на художествения успех на образа на Инспектора. Ако авторите ни бяха го разкрили само като човек, който акуратно изпълнява своя служебен дълг, състоящ се в случая в установяване истината по убийството, ние бихме оценили Инспектора просто като един добросъвестен, интелигентен и ефикасен служител. Но Инспекторът надраства далеч тези рамки. В хода на своята анкета той се стреми да разбере хората, свързани по един или друг начин с криминалния случай, да ги изправи пред съответните техни морални отговорности и да насочи всеки един от тях към вярното му място в живота. Инспекторът прониква в тези хора като рентгенов лъч на съвестта и правдата — и ние вярваме, че след като този лъч е преминал през тях, никой няма да остане същия, макар само защото е бил изобличен.

Следователно онова, което съставлява гръбнака в образа на Инспектора, е активното вмешателство в живота, вдъхновено от стремежа и живота, и хората да станат по-добри.

Но нима за Караджов от „Смърт няма“ не е характерна същата активна и съзнателна гражданска позиция? Безспорно, да. Дори в известни отношения тази позиция у него е още по-активна поради естеството на работата, която той върши. Тя го отвежда дори до

героичната висота на смъртта за трудовото дело и за другаря. Защо тогава на Караджов липсва онова обаяние и въздействие, което да съответствува на реалните измерения на неговото дело?

Защото Караджов не е истински положителен характер. Той е саможив, неприветлив, груб, чувствата му често намират първична, груба изява, а мислите му почти не достигат до нас и това оставя впечатление за умствено ограничен човек. Авторите като че ли са се старали да обременят колкото се може повече съдбата, психиката и характера на своя герой. Трябва да дойде краят на филма, за да усетим зад тази корава и грапава обвивка на човека неговото голямо сърце. Този обрат е сам по себе си художествена сполука за авторите. Но той идва късно и на него не достига силата да заличи у зрителя вътрешното отчуждение, с което той е следил досега движението на героя.

Инспекторът, обратно, ни пленява със своя характер. Не само с остроумието, което рефлектира живата мисъл на неговия създател Богомил Райнов и което, разбира се, не прави още характер. У Инспектора откриваме още и душевна доброта, и подход в отношенията с хората, и неподправена скромност, и лека самоирония, и ред други привлекателни качества. Това е един жив, топъл, хубав човек, озарен въпреки неприятната работа от ведър оптимизъм — защо да се чудим, че той успява да спечели сърцата ни и да се настани в тях като приятел? У Инспектора ние намираме покритие между идейно-гражданската позиция и нравствено-психическия облик на човека.

Може да се възрази, че двете неща не всякога вървят заедно. Това е така. Но тогава трябва да се запитаме възможно ли е при такова вътрешно разногласие на личността да имаме действителен положителен герой? И особено в изкуството, където идейно-творческото начало у персонажа непременно се проектира посредством неговия цялостен образ?

Може да се възрази още, че положителният герой не е „ангелче с крила“, че неговата характеристика не може да отговаря на всяка точка от моралния кодекс на строителя на комунизма. Това също е вярно. Но тук не става дума за такова изискване, нито пък, обратното, се прави опит да се оправдае отречената нелепа практика на дозировка на „черно и бяло“ в образа на положителния герой с оглед той да звучел „по-правдиво“. Ние имаме предвид характера не като прост механичен сбор на черти, положителни и отрицателни, а като система на вътрешното устройство на човека, която се определя преди всичко от своите главни лостове. Ако тези главни лостове са положителни, надеждни, тогава ние имаме работа с положителен характер независимо от редица възможни слабости.

Невъзможно е да си представим положителния герой (изграден, оформен, а не онзи, който се намира в процес на изграждане) в образа на човек със слаб или отблъскващ характер. Това е противоположност от гледна точка на самата жизнена логика, тъй като комунистическото идейно начало у човека е в същото време съгласно природата на самата идеология и нравствено, и душевно начало. Идейното начало губи силата си, ако то не е успяло да оформи характера и душевността на своя носител.

Ако гледаме на положителния герой като на личност, синтезираща в себе си положителното идейно-творческо и душевно-нравствено начало, лесно е да се разбере, че на екрана такава личност не може да дойде от другаде освен от една добре промислена и пълноценна кинодраматургия. Разбира се, това важи за всички образи на едно произведение, но изискването към драматургията в дадения случай е много по-голямо, защото се касае за централен образ, който представлява стожер на целия филм.

Струва ми се, че при драматургичното изграждане на образа на положителния герой две условия са особени важни.

Преди всичко необходимо е такова композиране и развитие на сюжета, което ще предложи на положителния герой достатъчно и ярки обстоятелства, позволяващи му да се изяви възможно най-цялостно и убедително. Ще повторим една стара истина, ако кажем, че в конфликтите и сблъсъците с назадничавото и остарялото, в преодоляването на трудностите може най-добре да се постигне такава изява на положителния герой. Ето защо организацията на тази действена конфликтна тъкан на сценария предопределя в решаваща степен изграждането и художествения успех на положителния герой.

Второто условие — впрочем неразривно свързано с първото — се състои в умението да се използват сюжетните обстоятелства, за да се даде психологически пълнеж на образа, да му се даде човешка плът и кръв. В противен случай неизбежно се остава при тезисните очертания или декларативното многословие, което е органично чуждо на всяко изкуство, но особено на киното. Тук му е мястото да кажем, че положителният герой не съществува сам за себе си, а в системата на всички образи, населяващи даден филм. Драматургически положителният герой е корелат на другите персонажи и тъкмо в тази зависимост кинодраматургията трябва да търси източниците, от които ще извлече богатия психологически пълнеж на централната положителна фигура.

Поради всичко това както успехите, така и несполуките при изграждането на положителния герой в нашите филми от последния период отвеждат преди всичко до драматургията на тези филми. Това важи не само за „Инспекторът и нощта“ и „Смърт няма“, за които говорихме досега. Нека се обърнем например към филма „Стубленските липи“. Защо образът на Петко Стубленски не получава необходимата сила и мащабност, въпреки че героят се е нагърбил с голямата задача да възроди и укрепи кооператива в родното си село и среща на своя път големи препятствия и изпитания, които мъжествено преодолява? Една от съществените причини за това според мен се състои в обстоятелството, че драматургически сценарият не е центриран плътно около образа на Петко; сценарият е обременен с няколко сюжетни линии, някои от които изключват прякото участие на Петко, поради което той действа повече в отделни епизоди, отколкото като водеща сила на целия разказ. Това обстоятелство несъмнено допринася за непълнотата на психологическата обрисовка на образа на Петко, за схематичната и неубедителна трактовка на личния му живот.

Разбира се, драматургията съвсем не е всичко в един филм. Нейните най-добри постижения могат лесно да се провалят при слаба кинематографична реализация. Ако тук се спряхме най-напред на ролята на сценария, то е защото ни се струва, че тази роля е първоопределяща, особено що се отнася до изграждането на образа на положителния герой. А от друга страна, известно е, че авторът на кинематографичната реализация е поначало съпричастен в драматургията още докато тя се ражда върху хартията на сценариста. В този смисъл може да се каже, че кинематографичната реализация почва в и с драматургията.

Що се касае до чистото, непосредственото филмово осъществяване, ясно е, че съдбата на положителния герой оттук нататък е в ръцете на постановчика, на неговото умение да прави филм и да гради филмови образи. Тук едва ли бихме могли да изредим всички качества и изисквания, които в своята съвкупност правят това умение, това майсторство на кинорежисьора. Ще се спрем само на някои от тях, които имат по-пряко отношение към изграждането на образа на положителния герой.

На първо място, подборът и работата с изпълнителя на централната положителна роля. В киното типажният критерий при подбора на изпълнителите е важен изобщо, още по-важен е, когато става дума за положителен герой. Но у нас може би значението на този критерий се надценява понякога за сметка на вътрешните творчески възможности на актьора. На мен ми се струва, че една от съществениите причини за успеха на образа на Инспектора се крие в поверяването на тази роля на Георги Калоянчев въпреки разпространеното, но неправилно мнение, че Калоянчев е чисто комедиен актьор. Напротив, тъкмо благодарение на Калоянчев, на неговия своеобразен артистичен натюрел Инспекторът може да получи онова нашенско и топло звучене, което съставлява най-голямото очарование на образа. В изпълнението на някой друг актьор би могло да вземе решителен превес интелектуалното начало в образа в доста поизсушен вид. У Калоянчев това начало (с някои изключения) не се губи, но, както казахме, то е стоплено и приземено.

Във филма „Стръмната пътека“ (сценарий Емил Манов и Коста Странджев, режисьор Янко Янков) централният положителен образ на бригадирата Дамян е според мен принизен и поради доста равното, лишено от необходимата вътрешна сила изпълнение на артиста Любомир Кабакчиев. Тук с много по-голяма сила се налага изпълнението на Георги Георгиев в роля, противодействаща на централния положителен герой.

На второ място, ярката обрисовка на положителния герой в нашите филми често страда от недостатъчното умение на режисурата да борави с детайлите. Киното със своята камера, която се движи навсякъде и може да улови всичко, със своите едри планове дава много широки възможности за използване на детайлите като средство за характеристика на образите. При ограничения метраж на един филм трудно е да се даде всичко необходимо за пълноценното разкриване на централния образ, ако се прибегва само до пряката действена и словесна изява, ако отделни състояния и черти на ге-

роя не се подсказват чрез майсторски намерени детайли и чрез добре организиран втори план.

Най-сетне, струва ми се, че голяма е ролята на монтажа при изграждането и открояването на образа на положителния герой. Монтажът е в известен смисъл втора драматургична канава на филма и той трябва да бъде изграден така, че да изтъква водещата роля на положителния герой, да носи ритъма и дишанието на сблъсъците, в които образът на този герой ще се очертае и израсне. В това отношение вероятно на всеки е направило впечатление грижовната, макар и нелишена от самоцелни увлечения работа на постановчиците в „Смърт няма“, при това приложена към образ, който както вече изтъкнахме, не е сполучен по други причини. И обратно, един филм като „Стръмната пътека“ в същото това отношение оставя да се желае още много.

*

Накрая нека се спрем накратко и на друг въпрос, който възниква често при обсъждане на проблема за положителния герой, а именно — трябва ли положителният герой непременно да се развива?

Безспорно киното не търпи статичните образи. Всеки действителен художествен образ се разкрива в развитие, в действие. Но хората, които поставят горния въпрос, имат предвид друго нещо: понякога те изказват неудовлетвореност от това, че положителният герой не търпи промяна в своята основна характеристика, че той влиза във филма и излиза от него като завършена положителна личност.

Смятам, че такава неудовлетвореност е без основание. В изкуството, следователно и в киното положителният герой става статичен и схматичен не от това, че влиза в произведението с положителна характеристика и я запазва докрай. В много случаи положителният герой е изградена, завършена положителна личност. В такъв случай филмът има за задача не да го „преломява“ или „превъзпитавя“, а да ни го разкрие в цялата пълнота и богатство на неговата творческа личност.

Друго е, когато филмът си поставя за задача да покаже процеса на създаването на положителната личност, „раждането на героя“. Тогава безспорно ние искаме от произведението да проследи дълбоко и убедително този сложен, изтъкан от противоречия и колебания процес и да ни изведе логично и мотивирано до върховата точка на положителния прелом.

В нашите филми от последните години на тези процеси на преломяване на човека се обръща немалко внимание — Стефан от „Двама под небето“, краварката Гана от „Стубленските липи“ и др. По заложените в образите данни и по организация на жизнените обстоятелства тези герои стигат мотивирано до своя положителен избор на път в живота. Това, което отчасти не достига в тези филми, е психологическата задълбоченост и богатство при разкриване процеса на израстване на образите, поради което този процес се извършва сравнително леко и бързо. Тук за такива образи ние действително сме в правото да изискваме дълбоко и силно драматично развитие.

Всеизвестна истина е, че положителният герой възплъщава в най-пълна степен естетическия идеал на художника. В този смисъл някои теоретици окачествяват положителния герой като пределно автобиографичен, т. е. като образ, който побира най-обемно мислите и чувствата на автора, неговите критерии за човека и живота, неговите симпатии и антипатии и т. н. С други думи в такъв герой като че ли авторът влага най-много „от себе си“, от своя граждански и творчески мир. Вярно е, че положителният герой трябва да бъде „измъкнат“ от живота, че той е убедителен само когато се подчинява на своята вътрешна художествена логика. И все пак този образ ще получи истинска кръв само ако премине през пулсиращото сърце на автора, през неговата „изповедальня“. Не е достатъчно да говорим, че изкуството е начин на изказ — трябва наистина да се изказваме чрез него. Положителният герой е една от най-богатите и многосъдържателни думи в езика на изкуството.

„Киноправда“ и просто правда

И. Вайсфелд

„Киноправда“ — ето думата, която не слиза от страниците на кинематографските списания от Запада, ето лозунга, който в последно време стана особено популярен сред задграничните майстори на киното. Към него се присъединяват и тези, които направо и открито заявяват за своята антибуржоазност, за своя стремеж да създадат нова революционна кинематография и много от тези, които се обявяват за стоящи вън от политиката, вън от борбата между стилове, художествени направления и възгледи за живота.

Френската „нова вълна“, която включваше най-различни художници — от действително търсещите обновлението на живота и изкуството да благонамерните и благочестивите привърженици на банално-доходното буржоазно кино; новото американско кино, обединило младежта, която се стремеше да разкаже истината за пороците на американския начин на живот; английското свободно кино и други — всички те говореха за „киноправдата“.

Във връзка с това характерен е нарасналият интерес към Дзига Вертов, към неговото кинематографично наследство.

Американското списание „Филм кълчър“ помести в един от последните си броеве голяма сбирка от материали, посветени на Дзига Вертов, като публикува негови дневници от архива, мисли за неговото творчество. Пак там е напечатана една малко известна фотография на Вертов, изпратена по молба на редакцията от вдовицата на режисьора Е. М. Свилова. Режисьорът е бил хванат от обектива в момент, когато е подскочил високо над земята. Целият напрегнат, с весело пламъче в очите, той сам като че ли се явява възплъщение на непосредствеността, живостта, човешкия темперамент, веселото немирство. Шеговитата фотография е изпълнена със смисъл: художникът даже и със своя вид възстава против академическата многозначителност и скучната сериозност в творчеството.

Нерядко художници, които се обръщат към самата действителност с лозунга „киноправда“, създаваха антикапиталистически произведения, убеждаващи със своята искренност. Например в такъв филм като „400-те удара“ на Трюфо се усещаше трагизмът в съдбата на обикновеното семейство, изпитало върху себе си въз-

действието на буржоазната нравственост и буржоазните представи за човека.

Какво всъщност представлява от само себе си „киноправдата“?

Да се обърнем отначало към първоизточника Дзига Вертов. Снимката на „живота в изненада“, остротата на погледа в „кинооко“, стремежът да се открият скритите течения на живота бяха за него изражение на необикновена страстност, дълбока вяра в човека, жажда да се покаже новото, социалистическото и да се помага всемерно за утвърждаването на това ново в самия живот.

Равнодушието и киноправдата са несъвместими; точност на документа, достоверност на факта и най-голяма страстност при неговото оценяване — ето този синтез, който отличава творчеството и размишлите на Дзига Вертов. За него, за съветския художник творчеството е борба, действие, убеденост. Ето какво е писал Вертов в незавършената си книга „Киноки. Обрат“:

„Какво е кинооко? Това е преди всичко стремеж по-добре да се види, стремеж да се разясни избягващата видимост с помощта на киноапарата, стремеж да се навлезе в живота до такава степен, че понятието „интимно“ да престане да съществува“.

Авторът работи с думите: „да се види“, „да се навлезе“, „да се разясни“; те изразяват активността на мисълта му, устремеността към нерешените проблеми.

По-нататък Вертов пише: „Кинсокото — това е бойният зов на киноките — хора, които жадуват да видят и които подготвят зрението на масите.“

Художникът наблюдава, съпоставя факти от обективната действителност, анализира същността им, изявява това, което му е скъпо. В отбора, в оценката, в принципите на монтажа, в ракурсите се възплътява неговият поетичен поглед, жаждата му за действие, желанието му да предава и подготвя „зрението на масите“.

Уви, у някои наши западни колеги, искрено прекланящи се пред Вертов и убедени, че те като че ли продължават неговите начинания, съществува друга представа за художника и за действителността.

Преди всичко самата действителност заради нейната изменчивост, заради постоянното движение се обявява за условна, като че ли несъществуваща и непостижима.

Зигфрид Кракауер в своя солиден труд „Природа на филма“ пише: „Произведенията на Пруст оставят у нас убеждението, че човекът като цяло не съществува и че е невъзможно да бъде опознат, защото той се изменя в същото време, когато ние се опитваме да разясним нашето първоначално впечатление за него“ (стр. 298).

Кракауер привежда изказване на Ауербах за това, че на новите романи е присъща субективност, неопределеност на смисъла: „неинтерпретируемата символика“. Привеждайки тези думи на Ауербах, Кракауер отбелязва от себе си: „Това може да бъде казано и за филмите на Фелини“.

Такива произведения на съвременната литература и изкуство създават впечатление у читателя и зрителя, че „светът като цяло не

съществува; той се състои по-скоро от отделни късове, от случайни събития“ (стр. 297).

И така няма обективни ценности и обективни критерии за тяхната оценка; както виждаме проблемите, възникващи пред съвременния човек, за които пишат тези западни теоретици, ги хвърлят в състояние на пълно отчаяние.

Мишел Менил в „Еспри“ в статия под многозначителното заглавие „В търсене на значението“ пише явно отчаян във всичко:

„Ние не сме в състояние да измерим реалността, да станем господари на реалното, да го овладеем, като му дадем название... „Новото френско кино, както и новият роман, по мнението на автора „ни приобщават към това главозамайване, към тази мъка.“

Оказва се, че поривът, страстта, любовта към живота, оптимизмът, от една страна, и отчаянието, безсилието, мъката от друга, се обединяват в едно понятие, което не търпи никакви компромиси — понятието „киноправда“.

Могат да ми кажат, че отвлечените заявления на този или онзи журналист или даже голям изследовател не могат да служат за основание на толкова задължаващи обобщения, но такова възражение би било неоснователно. Най-напред подобни изказвания са десетки и стотици; те не са откъси от случайни настроения. Изказванията на защитниците на безизходността в изкуството и живота не се отличават с „колебливост и неопределеност на смисъла“, в тях няма и сянка от „неинтерпретируемата символика“, няма изящни недоизказвания. Това е позиция, която последователно, в течение на много години се защитава със същата енергия както в научните трудове, така и в случайните интервюта с репортерите.

Но за миг да застанем на позицията на нашия въображаем опонент, утвърждаващ, че не трябва да се взема под внимание целият този поток от разнообразни оценки, прогнози, претенциозни декларации, за миг да се откъснем от критичната литература и журналистиката и да обърнем поглед само върху киноизкуството, само върху световните екрани. Нима в тях няма проповеди за безизходността, главовъртежа и „мъката“, за които пише Мишел Менил! Нима талантите на много режисьори и сценаристи не се подчиняват на тази тенденция на песимизма! Нима не се случва така, че в едно произведение на художника съжителствуват и честният протест срещу несправедливостта на капиталистическия свят, и достоверните факти, и най-нископробната булевардщина, стремяща се да ни убеди в нищожността на човека!

Безспорно и очевидно потвърждение на това е американският филм „Гневното око“. В него има убедителни, достоверни, талантливо решени епизоди из съвременния живот на САЩ. Но във финалната част на филма, следвайки фройдистките догадки, създателите на филма въвеждат сцени, лишени от всякаква достоверност и сянка на талант.

Струва ми се примитивна представата, че книгата или още по-малко журналистическата статия може непосредствено да определи художествения облик на произведението. Връзките между естетика и изкуство, между кинотеория и кинопрактика са по-сложни и по-

дълбоки. Но финалът на „Гневното око“ ни изглежда груба и примитивна илюстрация към неоефройдистките догадки.

„Гневното око“ не е единственият пример за крещящото противоречие в творчеството на задграничните художници, даже на тези, които се опитват честно да осмислят своя дълг пред зрителя.

Понякога видимата достоверност представлява от самосебе си само някакъв естетически похват. Така италианският филм „Мръсен свят“ има много интересни снимки. Авторът съпоставя кадри, изобразяващи първобитния човек (снети по тези места, където на нашата планета още се е запазил този бит), с кадри от живота на съвременния човек. Всяка снимка, взета отделно, изглежда достоверна. Но авторският ъгъл на зрение разрушава отвътре истината. Стремят се да ни убедят в това, че хората са нищожества, че се ръководят от животински инстинкти. Авторът на филма клевети човечеството. В един епизод от филма „Мръсен свят“, когато авторът напуска превзетата си позиция, той започва да говори правдиво. Имам предвид снимките на атола Бикини, където бяха правени експериментите с американската атомна бомба. На екрана ние виждаме към какви чудовищни нарушения на естествените връзки са довели тези опити, как се унищожава животът на земята. Птиците водят съществуване на къртици, зариват се в земята. Рибите скачат на дърветата. Инстинктът за самосъхранение ги влече по-далече от водата. Костенурката е загубила чувство на ориентация; тя се движи не към водата, а навътре в каменистия остров, където загива от жажда.

Ограничеността на кръгозора, безплодността на стандартното мислене се представят в „Мръсен свят“ с такава поразителна отчетливост, с хистоматийна нагледност именно заради това, защото режисьорът в отделни моменти скъсва с безпринципността на търговския „реализъм“ и наблюдава света като киножурналист, който е видял грозящата нашата планета опасност и е потресен от това.

Само разривът с предразсъдъците, насаждани широко от буржоазната философия и киноестетика, може да постави художника лице срещу лице с живота, с неговите действителни проблеми, с действителните потребности на съвременния човек.

Мишел Мордор в списание „Синема“, като говори за „кино-правдата, вярно отбелязва.

„Може да се изврати мнението на зрителя в това кино така, както може да се направи същото в другото. Но тук може даже повече да се изврати това мнение, поради това, че на извращението се придава привидност на проява на някаква си свобода. Може да се дойде до крайно реакционни резултати, запазвайки при това илюзията за прогресивни намерения.“

И така тенденцията към киноправда в съвременното задгранично кино поражда противоречиви явления: от една страна, истинската правда, от друга — „кинаджийската“.

Търсенията на действителната правда призовават към живот нови кинематографични форми, устойчиви и неустойчиви. Не може с високомерието на всезнайството да се осъждат тези търсения само поради това, че така не са правила филми Айзенщайн, Дзаватини

или Вайда. Пред нашите очи възникват кинопроизведения от нов тип — филми-романи, филми-прегледы, филми-интервюта.

Вертовският начин за снимане на истинския живот, обогатен със съвременните традиции на киното, намира все по-широко разпространение в различни страни и не само в социалистическите. Като участник в дискусията на тема „Киноправда и реализъм“, режисьорът Жан Руш пише във френското списание „Имаж е сон“.

„Ако ние с Едгар Морен поставихме „Хроника на едно лято“ в рубриката „Киноправда“, направихме го като дан на един от най-фантастичните предци предшественици на киното — на Дзига Вертов. Като обикаляхме с нашата камера-око и с микрофон-ухо, ние смятахме работата си за нещо такова, каквото сам той би искал да направи, защото този Жул Верн на кинематографа изобрети методи за снимане, които не можеха да бъдат приложени на практика в негово време.“ (Да отбележим в скобки, че Вертов въпреки техническите затруднения прилагаше в практиката своите методи!)

Обаче участниците в дискусията, организирана от списание „Имаж е сон“, като отдават дължимото на Вертов, недостатъчно са осъзнали същността на направеното от него откритие в областта на документалното кино. На някои от тях им се струва, че Вертов е мечтаел за механическо записване на реалността, а не за нейното осмисляно изследване, че авторското вмешателство, определеността на концепцията — това е нещо от лукавия.

Ф. Шевасю например, обръщайки се към Руш, казва:

„Могат да се различат две концепции на реализма. Едната може да се нарече синтетическа, т. е. тенденцията на режисьора, който, мислейки, че познава правдата, я сглобява от фиктивни елементи. (Снимките по предварително промислен план и с определена цел независимо от насочеността на плана и на целта се наричаха при тази дискусия „фиктивни“ или „лъжливи“ — И. В.); другата — аналитична, каквато според мен е вашата, състояща се от механично записване на реалността така, че при монтажа да се направи избор между елементите на правдата...“

Подобни противопоставяния на синтеза и анализа според мен са изкуствени. Понякога те пречат на художника да предаде на екрана най-високия смисъл, поетическата идея на изображението. В „Хроника на едно лято“ на Руш има забележителни, искренни, убеждаващи интервюта — например трагичния разказ на жената, за нейната скръбна съдба. Но на този филм все пак не му достига това, което Лев Толстой наричаше единство на нравственото отношение към живота.

Своеобразното невмешателство на режисьора в процеса на снимките прави поведението на снимания герой-неактьор по-свободно, искрено. И това е хубаво! Но невмешателството е немислимо, когато става дума за философията на филма, за неговото нравствено предназначение.

Явно е, че за Руш не всичко е още така безметежно ясно, както за неговия възторжен поклонник — цитирания по-горе Ф. Шевасю. Много творчески проблеми в киното го тревожат. Руш например се замисля над филмите на Айзенщайн. Руш не го убеждават измис-

лиците на някои журналисти, които смятат, че в незавършения филм на Айзенщайн „Да живее Мексико“ кадрите са недостовърни, „лъжливи“ само защото са снети не хроникално, а пресъздадени на снимачната площадка.

По този повод Руш пише:

„Възстановката може да бъде нещо реалистично. Да вземем за пример „Да живее Мексико!“ на Айзенщайн. За нас, етнолозите, това е потресаващ пример. Такива филми ги смятат за лъжливи. Но Айзенщайн със силата на своя голям талант е съумял с помощта на лъжливи елементи, които той е създал, да направи за Мексико фреска, която всички мексиканци смятат за най-правдива.“ Още една характерна подробност на дискусиата. Един от участниците в нея — Жан Луи Шере — казва:

— За мен единствената киноправда — това е кинокамерата, която е скрита в големия магазин и наблюдава крадците.

На това Руш рязко отговаря:

— Да, но такава кино не представлява никакъв интерес.

Не представлява навярно затова, защото истинският художник не е таен полицай и не е колекционер на факти, а мислител, борец, ако искате изследовател!

Към всички сериозни търсения на правдата, на дълбочината, трябва да се отнасяме според мен не само с търпимост, но и с огромна доброжелателност, с разбиране на неизбежността и необходимостта от промени в езика и композицията на филма, предизвикани от запознаването на художника със самата действителност.

А по отношение на „киноправдата“, която само имитира действителността, или още по-лошо — която я изопачава, „киноправдата“, която всъщност представлява само илюстрация към идеалистически поучения, към естетиката на песимизма, ние сме длъжни да се отнасяме с непримиримост и нетърпимост.

Нетърпимостта към пошлостта и буржоазността нашето кино възприе от Толстой, Чехов, Горки. Тя е органически присъща на всеки голям художник, който е верен на действителността: Айзенщайн и Чаплин, Вертов и Дзаватини, десетки и стотици майстори на киното по всички континенти.

В процеса на спорове и борби киното трябва да осъвършенствува своето оръжие, ако трябва, да чупи технологическите канони, за да предава на екрана вътрешния смисъл на събитията, поведението, труда на човека.

Йорис Ивенс разказваше веднъж как той заедно с кубински кинематографисти снимал преселване на рибари в нови къщи. Той съветвал своите млади приятели, като снимат, да се чувствуват рибари, да снимат, така да се каже, отвътре, създавайки контакт между герои и зрители, да намират нови творчески решения.

Всекидневно на всички континенти хиляди кинокамери, включени от ентузиасты, създават върху целолоид достоверната летопис за революционното преобразуване на планетата.

Те предават правдата — земната, човешката, народната, която силно, много силно се отличава от „кинаджийската“.

Д-р АЛ. ТИХОВ

РАЗМИСЪЛ ЗА ВОЙНАТА

Едно голямо събитие в най-новата ни история — Отечественната война срещу германския фашизъм, която народът води непосредствено след революцията на Девети септември 1944 г., дълго време оставаше извън обсега на нашето киноизкуство. Впрочем тематично Отечественната война не бе достатъчно експлоатирана и в другите видове изкуства. Като изключим литературата и живописа — в някои творби, създадени главно през време на самата война или непосредствено след нея — изкуството ни като цяло пренебрегна съвсем неоснователно през изтеклите години възможностите, които предлагаше като извор на теми, сюжети и образи едно такова мащабно народно преживяване като Отечественната война. Ето защо радостно е, че днес, в юбилейната двадесетгодишнина от Девети септември 1944 г., нашето киноизкуство обръща поглед назад към ония неспокойни дни, когато се полагаха основите не само на новата ни държава, но и на едно ново национално съзнание.

Ние познаваме немалко съветски филми, посветени на Втората световна война — от големите документални филми, отразяващи най-съществените операции на съветската армия, до „Балада за войника“, „Иваново детство“ или „Живи и мъртви“. И всеки един от тези филми ни е убеждавал, че авторските гледни точки към войната като жизнен материал и тема могат да бъдат най-различни, звученето на произведението — най-разнообразно. Радостно е, че първият наш художествен филм, посветен на войната от 1944/45 г., — „Непримиримите“ — звучи преди всичко с много определен, конкретен национален тон. Намерен е освен това много своеобразен ъгъл за поглед върху войната, който ни отклонява от нейната голяма баталност в по-странични пътища, позволява да се поговори в топъл човешки план за мащабни неща, делили хората на два лагера и чертали жалоните на епохата. Радостно е най-сетне, че с този филм българското киноизкуство се обогатява с една свежа, жизнена, оригинално решена творба.

Пътища на войната, какво ни връща сега към вас? Нашата младост? Споменът? Подвигът? Ревматичната болка? Грозният белег? С тези вълнуващи въпроси авторът на филма — тук с пълно право можем да говорим за автор, защото Янко Янков е автор и на сценария, и на постановката на филма — започва своя разказ.



«Непримиримите»

В края на филма дикторът отново поставя същите въпроси, но сега тяхното предназначение е само да затворят хубаво намерената рамка на повествованието, защото в неговия ход ние вече сме узнали отговора на тези въпроси, узнали сме основанието на автора да ни върне към онова далечно и все пак тъй близко време. Трудно е да се изрази това основание с няколко думи, но ако трябва все пак да го направим, бихме казали, че стремежът на автора е да осмисли нашето участие във войната и да ни посочи, че днес връщането към пътищата на войната е връщане към патриотичния дълг, че този патриотичен дълг, към изпълнението на който тогава зовяха комунистите, беше пълна и безпощадна непримиримост към фашизма, към враговете на народа. Наистина авторът поставя своето повествование в съвсем конкретни исторически рамки, изводите, които се налагат, са също изводи за определено конкретно време и все пак по логиката на своя вътрешен смисъл те зазвучават съвсем съвременно и актуално. Филмът е далеч от голата плакатност и външна патетичност, далеч от амбицията да решава в широко платно големите въпроси на войната и мира, но от него лъха страстен антивоенен патос, страстен зов за непримирима борба срещу всичко, което смущава и застрашава новия ни мирен живот. Същевременно в една галерия от десет образа Янко Янков успява да ни даде твърде плътен концентрат на ония разнородни социални сили и прослойки, които еднаквостта на сивите шинели обединяваше тогава като „българска армия“. Трябва да се отбележи, че всичко това е поднесено с някаква деликатност, с някаква авторска скромност — пет обикновени камиона ще пропътуват стотина километра, за да занесат боеприпаси до една позиция, какво чак толкова има във всичко това?! Та за това и ордени не дават. ... Излиза обаче, че и тук,

по тези залутани, черни странични пътища се е решавал големият въпрос за успешния изход на войната, излиза, че и тук скромно и смело са воювали хора за щастието и мира, проявявали са поразяващ със своята делничност героизъм.

Девет войника и един офицер, десет образа-характери — ето героите на филма, към които трябва да прибавим и югославянката Милица. И отново — както в последния филм на Янко Янков „Стръмната пътека“ — проблемата за колективния портрет. Наистина има нещо родствено между последния и новия филм на Янко Янков. Разбира се, не само това, че и там, и тук главните герои са предимно мъже, което придава един специфичен колорит на творбата. Родството е в това, че и там, и тук от отделните образи се наслагваше колективният, противоречивият и все пак единен образ на класата — там, на войнишката маса — тук. Извайването на отделния образ и композирането му в колективния ето една творческа задача, която явно е привлекателна за художника Янко Янков. И ако в „Стръмната пътека“ той трябваше да решава тази задача само като режисьор на предложен от други автори драматургичен материал, тук той е бил значително облекчен от обстоятелството, че е и автор на сценария.

По законите на класическата реалистична кинодраматургия, по които авторът строи своята творба, образите-характери няма как да се изяват по друг начин освен в перипетиите на сюжета чрез действие и диалог. Едно от най-ценните, за съжаление тъй рядко срещано в нашите филми, качества на сценария на Янко Янков е неговият остър, интересен разказ. Минаването на реката, смъртта на Гошко, мините и смъртта на Немията, минаването на моста по трасето, разстрелът на Крумов — ето петте основни епизода, които оформят кривата на интригата, на напрежението, ето петте ситуации, в които героите са принудени да действуват и да се изявяват. В предлаганите изключителни обстоятелства героите влизат във взаимодействие, проявяват същността си, конфликтуват и постепенно пред нас се оформят четиримата комунисти Стоев, Атанас, Захари и Божидар, петимата безпартийни Ваклин, Манивелата, Немията, Гошко и Серафим и фашистът-офицер Крумов. Мъдър е Атанас, умен е Стоев, буен е Захари, търсещ е Божидар. Подадени макар в най-едри щрихи, тях основни характеристики достигат до зрителя и в съвкупност изграждат образа на партията, която ръководеше войната и преодолявайки всички трудности, насочваше към крайната победа. Не по-малко сполучливо е постигнат и разнообразният образ на безпартийната войнишка маса, в който са доловени вярно, пестеливо и с мярка са отразени и някои основни социални тенденции, характеризиращи времето преди двадесет години (Манивелата, Немията, Гошко). Значително по-лека е била задачата на автора при образа на Крумов — неговата вътрешна същност е ясна, праволинейна. Тук повече е стояла проблемата изявата на тази същност да се извърши постепенно и до известна степен изненадващо за зрителя и в основни линии това е постигнато.

На цялата тази галерия от общо взето сполучени образи обаче е присъщо, че те се разкриват повече в действие, отколкото в диа-



Актьорът Васил Вачев в ролята на Немията

лог. И тук вече справедливостта изисква да посочим и първата несполука на автора-режисьор. Създавайки остър, напрегнат, интересен разказ, Янко Янков не е успял да напише оня диалог, който не само би доизваял характерите на героите, но би им придал и човешка неповторимост, и специфичен колорит, разкривайки повече и някои техни по-второстепенни връзки и отношения със заобикалящата ги среда. Проблемата за диалога в този филм стои и в друг

аспект — аспекта на философията на филма, на осмислянето на събитията. Поради неизразителния диалог страдат не само образите, някои от които (Стоев например) остават твърде бледи и недоработени, но се олекотява и сериозният размисъл за войната — конкретно и въобще — и за всички човешки проблеми, които я съпътствуват. Авторският подход към този размисъл е ярко изразен в композицията на филма — сюжетните перипетии следват една след друга, а в промеждутъците между тях, в кабините на колите героите разговарят през време на пътуването и размишляват. И се получава така, че когато на екрана са събитията, ние гледаме с неотслабващ интерес и внимание, когато влезем в кабините на камionите, напрежението на разказа, а и нашият интерес спадат. Струва ми се обаче, че неудовлетворителността на диалога не е само въпрос на авторско, писателско майсторство. На редица места, главно в някои реплики на Ваклин или Манивелата, Янко Янков доказва, че може да пише жив, органичен, жизнен диалог. Но за съжаление тези места се броят на пръсти и в тях става дума за незначителни взаимоотношения между героите. А там, където авторът чрез героите си казва своите основни мисли — например разговора на Крумов със Стоев и Божидар, особено разговора на Стоев с Милица, — диалогът остава да звучи твърде оголено, тезисно, директно. Мисля, както вече казах, че това се дължи не толкова на авторска писателска несполука, колкото на съзнателно търсен ефект. Действително ние, които сме съвременници на онова време, ще си спомним, че тогава беше в употреба именно езикът на „директните изрази“... Тук авторът явно е търсил историческата достоверност и това е напълно закономерно при избора на него общ стил на реалистична простота, граничеща с документалност (изключения прави блестящият експресивен епизод „разгромът“ на немската дивизия „Принц Ойген“). И ако амбициите на филма бяха по-скромни, ако той се органичаваше само с чистата познавателност за ония дни, тази исторически-конкретна привидност на диалога не би правила впечатление. Но при цялата си ненатрапчивост, при цялата си авторска деликатност и скромност филмът явно се стреми към позначими мисли, към по-широки обобщения. И именно тук режисьорът Янко Янков не е повоювал достатъчно с автора Янко Янков и е отстъпил набързо. Затова липсата на по-съдържателен и нюансиран диалог в някои възлови сцени принижавя художествената сила на филма. Така например обобщението от разговора на Стоев и Милица за дружбата ни с югославяните, за омразата през войната и причините за тая омраза не може да достигне плътно и завладяващо до зрителя.

Въобще взаимодействието между автор и режисьор, доколкото тук тези две творчески дейности са обединени в една личност, едало интересно отражение върху целия филм. Ако например, приемайки диалога, режисьорът е направил компромис пред автора по отношение на подтекста, авторът е направил компромис, приемайки филма. Струва ми се, а не мога да си обясня защо, че режисьорът Янков не е постигнал всичко онова, което писателят Янков е заложил на редица места в сценария като подтекст, като втори

план. Ако се прочете сценарият, ще се види например какво смислово богатство носи епизодът, в който югославянските партизани помагат да се разтовари затъналият в реката камион, колко неща казват този епизод и сцената, когато Самотният подава тубата с нафта на югославянския партизанин, за омразата и братството, за фашизма и народа. На екрана този епизод и тази сцена са реализирани точно така, както са описани в сценария, нещо повече — чисто кинематографично и операторски сцената с предаването на тубата е решена отлично, с високо професионално майсторство и все пак липсва в тях онова, което ги издига над фактологичността на случката до смисловото обобщение на една съществена идея. Поотгъняла е емоционалната подплата и в епизода „сгазването на немските пленници“ след трагичната смърт на Гошко, така силно и ярко подадена в сценария. Може би вероятното обяснение за всичко това е, че е по-лесно в киното да разкажеш, отколкото да покажеш... Не е ясно също защо режисьорът Янков обеднява драматургически подадения от автора Янков образ на Немията. Премахвайки сцената, в която преди смъртта си Немията споделя с Атанас, че светил с фарове, когато Крумов е разсгрелвал комунисти, режисьорът превръща поведението на Немията в загадка и зрителят недоумява какво искат да кажат тези постоянно, мълчаливо впити в Крумов очи. Наистина последните реплики на Немията към Атанас бяха като качество едно от силно уязвимите места в диалога, но съкращавайки правилно този диалог на автора Янков, режисьорът Янков не е свързал чрез други нишки поведението на Немията с потока на действието, не го е осмислил. Останалите образи определено и безусловно са спечелили при реализацията на филма. Решаваща роля за това са изиграли както общо взето сполучливият подбор на актьорите, така и вещината на Янко Янков да работи с тях. Разбира се, за степента на отчетливост на образите и степента на актьорските постижения не без значение е бил характерът на диалога, за който вече говорихме. Именно за това може би образът на Милица въпреки явните актьорски данни на артистката Душица Жегарец остава твърде външно очертан, при това и като портрет не съвсем сполучливо подаден, а образът на Божидар (арт. С. Хашъмов) се откъсва от жизнената среда, не намира достатъчно контакт с партньорите и предлаганите обстоятелства и се поднася като „интелигент“ въобще, еднообразно, недетайлирано, без вътрешни пориви. Ярка следа в съзнанието на зрителя остават постиженията на Григор Вачков като Ваклин, Йордан Матев като Манивелата — колко забележително е превъплъщението на актьора в новия за него битово характерен план! — и Желчо Мандаджиев като Серафим. От тези три колоритни образа на прости, обикновени хора от народа особено се отделя Ваклин на Гр. Вачков. Абсолютно верен във вътрешно и външно поведение, актьорът надхвърля с изкуството си далеч подадения драматургически материал. От неговия Ваклин лъха на български чернозем, обаянието на една семпла, но красива и чиста душа на завладява и по съвест можем да заявим, че това е един от най-сочните, цялостни и правдиви образи в нашето кино досега. Едно лице, което се запомня и което с удоволствие бихме гле-



«Непримиримите»

дали и в бъдеще по нашите екрани, е на актьора Васил Вачев в ролята на Немията.

Но не в отделните, колкото и ярки да са, постижения е художествената сила на филма „Непримиримите“, а в неговата цялостност като творба и като спектакъл, където вече се претопяват всички минуси и плюсове. Мисля, че наред със стилното единство — това е филм на прецизната, но вдъхновена художествена простота — най-голямото достойнство в работата не само на автор-режисьора, но и на неговите помощници в лицето на оператора Трендафил Захариев и художника Найден Петков е постигнатата изключително вярна атмосфера на действието, на епохата, на войната. Тази атмосфера ни облъхва и от фактурата на изображението, от неговата сива, приглушена гама, и от галерията образи във войнишки шинели; тя се долавя и в начина, по който се разкрива войната. Това действително са пътищата на войната, по които вървяха и воюваха милиони обикновени хора, не всякога с ордени на гърдите... И за тези пътища ни разказва развълнувано и вдъхновено художник, който сам е вървял и воювал по тях... Затова филмът не е хладен, помпозен монумент, а задушевен, човешки емоционално-философски размисъл за войната, движен и насочван от дълбоко жизнено начало.

Един труден филм е завършен успешно. Безспорно с четвъртия си филм Янко Янков ни поднася най-значителното си произведение досега. Това говори, че Янко Янков се развива и израства творчески. Ето един сериозен повод нашата радост от неговата сполука да бъде още по-голяма.

«Черната река»

Това е едно слабо произведение на нашето киноизкуство.

И повечето от слабостите му са толкова очевидни, че могат да бъдат различни и без помощта на професионална кинематографична леща, едва ли не от един само поглед на средно обучено око.

Това са очевидни слабости преди всичко на режисьорската работа върху сюжета и образите. Например — вървят през самотната планина двама души, вървят дълго, много дълго и разговарят помежду си. В белетристиката това често става — тя особено разчита на диалога за поднасяне на характерите. Театърът — още повече. И хората — читатели и зрители — са привикнали да го приемат като естествено. Киното си има свой специфичен образен език. Затова в него сравнително рядко се прибегва до такива решения. Но когато те все пак се приемат и използват, необходимо е да бъдат налице поне две проверени условия: богат диалог и прецизно ориентирани в задачата си актьори, които умеят да ваят характерите в тоя диалог. В случая тия две условия липсват и предпочетения от режисьора начин на водене на разказа само подчертава неоснователността на такова предпочитание. И все пак, ако дългото напредване на двамата в планината има някакво оправдание от гледище на сюжета, то е, че натрапва (да, именно натрапва, защото нещата са очевидни още от първия момент!) вътрешния морален стабилизатор на характерите, тяхната чистота и овладяност. После изведнаж мъжът изнасилва жената. И текстът на този внезапен акт е разделен от предхождания го текст с непреодолимо за обикновената логическа мисъл бяло поле. Какво всъщност представлява този акт, къде е връзката му с подадените качества на характерите, с явленията, които са ни известни? Какви са неговите мотиви и предпоставки? Режисьорът не отговаря на никой от тези въпроси. На какво разчита той? На асоциативните способности на зрителя? Разбира се, на зрителя няма защо да се показват непременно обстоятелствата на самото действие, но мотивите на това действие очевидно трябва да съществуват. Без тях всякаква асоциативност е немислима. Но може би режисьорът изобщо не отдава значение на акта на изнасилването, не се занимава с мотивировката му, защото смята този момент за предпоставен по отношение на истинския сюжет, защото задачата му не е да мотивира този момент, а да изследва ехото му. Но не е ли ясно, че характерът на едно ехо може да бъде разбран и осмис-



Георги Георгиев и Жоржета Чакърова във филма «Черната река»

лен само при условие, че се познава неговият източник? Не е ли ясно, че немотивираното изнасилване остава бяло поле в характеристиката на героите, че възбужда недоверие, условност при възприемането и оценката на поведението им? И после, ако този момент наистина е схващан като предпоставен на истинския сюжет, не е ли целесъобразно драматургически разказът да почне от него или дори след него, например от фразата: „В селището на дърводобивниците са пристигнали Донка и Добри. Между тях се е случило нещо особено.“ Защо е необходимо зрителят да следва стъпките на героите близо една добра половина на филма, щом през това време той всъщност узнава за двамата (а и за останалите герои) само онова, което се съдържа и във втората половина?

Особено очевидна във филма е слабата работа върху образите-характери. Може да се предположи, че в задкадровата концепция на авторите тия образи е трябвало да възплътяват тезата за някаква диалектическа сложност и многообразие. Но в конкретното кинематографично изображение тази „сложност“ почти напълно отсъства. Защитата на образите се строи върху един единствен план. По-нюансирана при Иван Тонев (Минко) и почти напълно лишена от нюанси при Георги Георгиев (Добри). Но основната несполука по тази линия е образът на главната героиня Донка в изпълнението на Жоржета Чакърова. Този образ като че ли е жертва на някакъв неразрешен спор у неговите създатели. От една страна, в неговата интерпретация може да се открие действието на съвременния кинематографичен принцип за много пестеливото използване на актьорските приспособления, от друга страна, пристрастието към старозаветните дълги и многозначителни психологически състояния и оценки.

От една страна, интелигентният, знаещ, спокоен поглед на актрисата. От друга страна, мудността при възприемане фактите и явленията на действителността, забавените, понякога мъчително забавени реакции. От една страна, убедително поднесени конкретни състояния. От друга — ослепително бели полета вместо процеси от едно до друго състояние. От една страна, предполагаемото изискване на замисъла за сложно вътрешно движение на характера по пътя към истината. От друга страна, досадно отсъствие на видими данни, които да показват такова движение.

Към това може да се прибави, че и в чисто изобразително отношение „Черната река“ отстъпва значително на всичко, което досега е създал Жандов и което специално в тази сфера се ползува с високо признание в нашето кино. Подчинен на изискванията на един психологически сюжет с достатъчно неясна концепция, младият Емил Вагенщайн е бил лишен от възможността да подложи на проверка способностите си в оная територия на мащабното кинематографично изображение, в която опитът и доказаните способности на неговия режисьор биха могли да му бъдат школа и условие за по-високи творчески резултати. Неговите психологически портрети например са подчертано неравностойни. И онова, което изненадва в този случай, е, че тази неравностойност се проявява най-отчетливо при поднасянето на Жоржета Чакърова, над чиито портрет Вагенщайн вече веднъж е работил в „Хроника на чувствата“ и естествено е да се предположи, добре го е изучил. Портретът на героинята например в утрото преди заминаването ѝ от Черната река е прекрасен, което съвсем не може да се каже за редица от портретите ѝ по пътя към селището. И аз мисля, че това се дължи много по-малко на технически, отколкото на идейно-естетически, предпоставени от изискванията на конкретния сюжет фактори.

В известен смисъл като слабост, като безкрилост на изображението могат да се разглеждат и многобройните случаи във филма, при които напълно или частично е унищожен метафоричният смисъл на някои моменти. (А на метафорите сценаристът е залагал извънредно много!) В сценария например видът на широкия гръб на Добри има свой подтекст — той влияе върху мислите и отношенията на Донка. В три пъти повтарящото се конкретно изображение обаче гръбът на героя е просто гръб и нищо повече. Разперените зад Донка ръце на същия герой според сценария трябва да изразяват деликатността на Добри, страхът му да не наруши с интимно действие създаденото доверие, спонтанната, лишена от показност и корист грижа на мъжа за жената. В изображението този жест е придобил видимост на смешна неловкост. В сценария образът на Черната река е подаден като символ на сложния и разновиден живот. Този образ носи претенцията да синтезира идейния контекст на произведението. Във филма Черната река си е просто и само една река, една географска компонента на мястото на действието. Изгубеният метафоричен смисъл дори самото заглавие на филма. Като става дума за метафори, трудно ми е да не асоциирам финалните кадри на изораната земя от филма „Земя“. с проснатия върху нея като черен кръст Еню.

В тия кадри също трябваше да има метафоричен смисъл, те също трябваше да носят философско обобщение и великолепно възплътваха и разкриваха всичко това.

Ето впрочем някои от ония слабости във филма, повечето от които наистина могат да бъдат различни и от един пръв поглед. Разбира се, те съществено влияят върху неговото художествено качество. И в края на крайщата нишките на всички тия видими слабости водят към режисьора на филма, към когото отново и основателно може да бъде отправен упрекът, че става жертва на собствените си невярно насочени творчески амбиции и търсения. „Черната река“ още веднъж доказва, че силата на Захари Жандов не е в камерно-психологическите сюжети. Неговата стихия и призвание, неговата творческа репутация и известност са преди всичко в кинематографичния епос.

*

Но видимите слабости във филма не са единственото и дори не са най-важното в него. Те са по-скоро следствие, отколкото причини. Зад тия видими слабости стоят други, по-трудно различими, но много по-важни, определящи, в известен смисъл принципиални. Това са слабости на идейния замисъл, които, разбира се, могат да бъдат открити още в сценария.

Всъщност, ако в процеса на един прецизен анализ и на сценария, и на филма съумеем да се освободим от всичко външно, второстепенно и безинтересно, за да открием поне едно ангажиращо размишление за живота, поне една заслужаваща внимание идея,



Жоржета Чакърова в кадър от филма

пред нашия поглед ще остане единствено образът на Донка и онова, което този образ носи. Донка трябва да възплътява идейната теза за движението на един обикновен човек, по-точно на една млада селянка по сложния път на откриване на истината за своята съвременност, за хората, явленията и процесите. И в съгласие със закономерностите, под чието действие неминуемо попада всеки, който се движи по този път, героинята ще трябва да види несъстоятелността на възпитаните у нея стародавни, вкаменени морални схеми („Все пак — той ми е мъж!“). „Че аз мъж имам!“), да ги изстрада и да се раздели с тях. И разбира се, с всичко това тя ще трябва да се превърне в „положителен герой“, в пример за своите съвременници.

Работата е в това обаче, че истините, които Донка постига и „изстрада“ край Черната река, са толкова частни, толкова елементарни от гледище на действителните, големите и сложните истини за нашия съвременен живот, че мъчителното им постигане не може да предизвика не само възхищение, но дори и състрадание. Грамадна част от хората в нашата страна, от хората на нашата съвременност отдавна са оставили зад гърба си Донкините истини, отдавна са свикнали да различават и оценяват едва ли не от пръв поглед морални стойности като Минко и Добри, като Севда и Кунка, като дърводобивниците от селището Черната река. Те отдавна изпитват нужда от проникването в много по-значителни и по-характерни за времето ни истини, които често стоят на пътя на нашето ежедневие. И разбира се, че при това положение зрителите не могат да бъдат приобщени към драматичните изживявания на Донка. Те са много по-мъдри, поинтелигентни от нея. Те нищо не могат да научат от нея и тогава отношението им към нея и към претенциите на авторите, възплътени в нея, може да стигне до снизходителност или дори до ирония.

Разбира се, действителната маломерност на истините за живота, с които се среща Донка, са маскирани във филма и особено в сценария с една многозначителност, която може да заблуди. Образът на променливата Черна река, финалната мисъл на Донка за „хората, които се раждат грозни, а после могат да станат хубави... Какви хубави... Да не повярваш!“, и дори неясният смисъл на изнасилването като че ли трябва да придадат на зимисъла философска мащабност, да го представят като някакво обобщение на диалектически противоречивия, сложен съвременен живот. Но същинският смисъл и значение на конкретния материал встъпва в крещящо противоборство с тази претенция.

И според мен именно това противоречие в идейната сфера на произведението, нека да повтора — противоречието между дребния, несъществен обективен смисъл на истините за живота, с които оперира авторът-сценарист, и смисъла, който той субективно и произволно открива или се мъчи непременно да открие в тях, да внуши чрез тях, е основната причина за цялата неясна, противоречива и несъстоятелна художествена структура на произведението. Това противоречие подвежда всички създатели на филма без, разбира се, да ги оневинява, да търсят сложни и многозначителни форми на едно съдържание, което не предполага тия форми, което изглежда неловко в тях. Ако разгледаме в тази светлина решението на сюжета и обра-

зите в сценария и работата на режисьора и актьорите върху тях, сигурно ще открием основателността на този извод.

* * *

Констатираното по отношение на идейния замисъл на „Черната река“ дава повод за едно по-общо заключение.

Става ясно, че усилията на нашето киноизкуство в овладяването на съвременната тема ще се експонират все по-често и по-често в сферата на морала. И в това се проявява действието на една вътрешна закономерност на развитието на нашето общество (И разбира се, не само на нашето), в което с ликвидирането на класите остатъците от класовите отношения и конфликти се проявяват все повече в територията на обществения морал. Следвайки и отразявайки закономерностите на общественото развитие, осъществявайки задължението си да бъде съвременно, нашето киноизкуство естествено ще насочва главното си внимание в изследване както на новите явления от морално естество, така и на остатъците от старите отношения, на процесите на подменянето на едните с другите.

От това гледище може да се намери и едно най-общо оправдание за появата на филма „Черната река“ и за претенцията му да принадлежи към произведенията, посветени на съвременна тема.

Но в конкретно-историческия етап от развитието на нашето общество известни страни на моралните отношения, известни факти и явления от морален характер очевидно имат особено, подчертано, характеризиращо съвремието ни значение, докато други остават на втори и трети план.

Струва ми се, че мащабите на философското мислене у един съвременен художник се проявяват още в първоначалната му способност да оценява и открива сред необозримото многообразие на жизнените явления и процеси именно ония, които най-вярно, най-добре възплътяват и отразяват същественото, характерното в живота на обществото на определен исторически етап от неговото развитие, които действително могат да водят към значително идейно обобщение.

У авторите на „Черната река“ не може да се види проявата на мащабното философско мислене, независимо от всичко друго, от което страда техният поглед върху явленията, техният анализ и тяхната оценка на съвременния живот.

Четири филма на малкия екран

Василена Васев

Българската телевизия съществува вече от няколко години. С досегашната си дейност творците в тази област положиха големи усилия не само да увеличат броя на предаванията, да разнообразяват програмите и отделните рубрики, но и да приближат характера на своето творчество до особените, сложни възможности за изява, които им предлага телевизията.

В резултат на всичко това съвсем закономерна и естествена е в последно време появата на филми, произведени от Българската телевизия и предназначени за малкия екран. От какъвто и ъгъл да го разглеждаме — като разновидност на телевизията или като разновидност на киното — телевизионният филм е форма на художествена изява и като такава се подчинява на ония трайни естетически закони, които характеризират едно произведение на изкуството. От това гледище следва да се отнасяме и към четирите филма — „Шарени-писани“, „Разказ за Чудомир“, „Дечко Узунов“, и „Моята улица“¹, без да пренебрегваме обстоятелството, че те са първи рожби на Българската телевизия, което извинява много недостатъци и същевременно налага да се направят изводи за бъдещата работа в тази посока.

В разглежданите филми веднага прави впечатление, че погледът е устремен към съвременността. На първо място това е отклик на партийната повеля за отразяване на социалистическата действителност. От друга страна, авторите са се насочили към явления и образи, които не могат да се появят върху малкия екран със средствата на прякото телевизионно предаване. И с помощта на филмовата лента те разказват на зрителя за шарените и писани съдове на троянските грънчари, разкриват облика на един писател и един художник, търсят лирично обобщение на всестранните промени у нас в новата физиономия на една стара улица.

¹ „Шарени-писани“ — сц. Делка Димитрова, реж. Йосиф Йосифов, опер. Никола Русев, ред. Христо Берберов; „Разказ за Чудомир“ — сц. Олга Кръстева, реж. Й. Йосифов, опер. Хаик Курдян, ред. Владимир Мусаков и Хр. Берберов; „Дечко Узунов“ — сц. Хр. Берберов и Михаил Петков, реж. Й. Йосифов, опер. Н. Червенков, ред. Донка Акьова; „Моята улица“ — сц. Никола Русев, реж. Неделчо Чернев, опер. Георги Карайорданов, ред. Д. Акьова.

Четири филма по жанр принадлежат към документалното кино. Главна предпоставка за така избраната форма, за жанра и стила е, разбира се, съдържанието на всеки един от тях. И в четирите творби личи подчертаният стремеж на авторите да бъдат пределно верни на действителността, да предадат явленията на живота просто, но пълнокръвно, убедително. Личи осъзнато влечение към достоверност на разказа, която да придава на образите и събитията „присъствен ефект“.

Но тук се очертава един фактор, чието влияние се оказва в не най-добра светлина — предходната практика на някои от авторите. Макар да са дошли в телевизията с немалък опит в областта на късометражното кино, те донасят със себе си увлечението по тъй наречените възстановки и инсценировки. За съжаление последователният преглед на четирите филма ни убеждава в задълбочаването на това увлечение. Ако в „Шарени-писани“ неубедително звучи само сцената, когато майсторът-грънчар скицира в бележника своите зрителни впечатления от заобикалящата го природа, за да ги пренесе покъсно наново одухотворени върху паници и стомни, „Моята улица“ е филм, изграден почти изцяло върху използването на инсценировки с участието на натурщици и професионални актьори, а по-малко с непосредствено заснети документални кадри. По този начин на екрана изпква преднамереността, която убива у зрителя всякакво впечатление за документална простота, за неподправеност и вярност.

Малко по-различно стои въпросът с филмите, посветени на определена личност, какъвто е случаят с „Разказ за Чудомир“ и „Дечко Узунов“. Тук инсценировката е почти неизбежна. По-малко или повече главният герой е задължен да се яви лично пред камерата и впечатлението за непосредственост зависи едва ли не единствено от неговото естествено, органично поведение. В този смисъл филмът за Чудомир е несъмнено по-успешен. Разбира се, и в този случай намесата на режисьора има съществено значение. От него зависи как ще долови и предаде на екрана поведението на героя си. И особено на страничните образи. Така например в „Разказ за Чудомир“ режисьорът Йосиф Йосифов показва събеседниците на Чудомир в едър план: единият играе съсредоточено табла, а другият се смее на някаква шега. И двамата са уловени в подходящ момент и подходящ ракурс, така че впечатлението за естественост не се нарушава. Обаче във филма „Дечко Узунов“ същият режисьор предпочита да показва художника предимно в средни и общи планове, в които ясно личи известна напрегнатост в неговото поведение, долавя се раздвоеното му внимание. По този начин предварително е била осъдена на неуспех сцената, в която Узунов разглежда клончето с неузрели сливи, сцената в скалния манастир и някои други. Подобен е резултатът с няколкократно показ на жената на художника, където липсата на поставени действени задачи прави присъствието на този образ данък на илюстративността.

Ала каквото и оправдание да намират възстановките и инсценировките, колкото и сполучливо да са извършени те, съчинителството винаги прозира и унищожава онова, в което е силата на документалния телевизионен филм — суровата правдивост и реали-

стична убедителност, вярата на зрителя, че всичко показано е действително, че е било точно такава, непроменено, неукрасено. Нещо повече. Днес, когато в развитието на киноизкуството и особено на игралния филм се набелязват тенденции към по-голяма житейска достоверност, към приближаване до правдата на живота, възстановката и инсценировката, бягството от документализма в документалния филм направо смущава.



Във филма „Разказ за Чудомир“ главният герой не се появява отначало. Но когато едрата му снажна осанка се мярва всред уличното множество, зрителят веднага го забелязва, разпознава го, убеден е, че тъкмо този човек е Чудомир.

На какво се дължи това?

Веднага и без колебание може да посочим причината. Тя е в литературната основа на Олга Кръстева. Сценаристката се е постарала да създаде хумористичен, шеговит разказ за автора на хумористични разкази, да осветли поетично един поет в хумора. Нейният най-голям успех е експозицията на филма, където чрез няколко характерни, много сочни изобразителни детайли и сполучлив шеговито-хумористичен елемент в дикторския текст тя успява да очертае вярно образа на Чудомир, преди той да се е появил на екрана.

Обаче веднага след хубавата експозиция следва едно твърде пространно и равно изложение, което се стреми да засегне колкото може повече страни от разнообразната дейност на твореца, общественика и човека Чудомир. Стремешт към голяма обхватност е подвел авторите и като краен резултат е довел до превес в показването на художническата дейност на Чудомир над литературната, макар че с втората той е много по-широко популярен и че в нея са неговите най-значителни заслуги.

Всичко това поражда редица мисли по повод драматургичната основа на нашите телевизионни филми.

Забелязва се, че авторите-сценаристи и режисьори се увеличат в интересния жизнен материал, отразяват го доста подробно и пространно и фактически нарушават съотношението между главно и второстепенно. В „Разказ за Чудомир“ има силуетни илюстрации на герои и откъси от негови разкази, но не са показани корените на Чудомировия литературен хумор. В „Дечко Узунов“ виждаме няколко от най-известните картини на художника, виждаме техниката на големия майстор да осъществява пред очите ни портрета на селянка, но така и не узнаваме кои са източниците на неговото вдъхновение и нищо за онази връзка с действителността, която е оправдала високото му звание „народен художник“. На свой ред филмът „Моята улица“ избобелства от интересни и вярно уловени детайли, които, събрани в една сложна мозаична фигура, съвсем не дават единен образ.

Тук трябва да се обърне внимание на въпроса за художествената организация на материала. За късите по метраж телевизионни филми, особено когато те нямат игрален характер, е от голямо значение намирането на тематично зърно, което да оглави, да сплоти

материала. Едно свежо хрумване, един малък детайл, може да стане рамката, в която умелата ръка на сценариста да разположи и точно дозираще необходимите елементи на киноразказа. Подобен стремеж и дори докосване на такъв похват има във филма „Моята улица“, където авторът се опитва да систематизира твърде фрагментарните си наблюдения чрез коментара, който води от свое име. В останалите три филма действието протича като обикновено хроникриране на събития — един неутрален начин, който разкрива образите, подхожда към фактите на действителността, по механичен път, като изброява и регистрира всичките възможни белези на тази действителност. Така сухо, протоколно е началото на филма „Шарени-писани“: обстойни панорами на Троянския балкан, пейзажи с гористи палнински върхове; следват няколко общи плана на селото, после на отделни улици, отделни къщи, за да се озовем най-после пред грънчарската работилница, в която ще видим как се правят красивите глинени съдове.

Говори ли се за художествената организация на събрания документален материал, не може да бъде отминат въпросът за неговото идейно-естетическо осмисляне. Документалният филм, особено когато е подкрепен с телевизионната фактологичност и убедителност, има огромна сила на въздействие. Затова авторите на телевизионни филми трябва да бъдат на пределно ясни позиции в разработката на материала си. Какво имам предвид? Два примера.

Никола Русев като сценарист на филма „Моята улица“ се е стремил да пресъздаде по лирично-шеговит начин колективния образ на хората от една улица и чрез този образ да изведе голямата равностметка за промените, настъпили във всички области на нашия живот. Обаче на практика той е проявил склонността си да съзира по-добре конфликтността и колорита на отрицателния персонаж (качество, за което свидетелствуват и всички негови пиеси). От вниманието му са убягнали истинските, новите хора или когато присъствуват в сценария, те са бледи и неинтересни. Вниманието на зрителя е спряно върху редица представители на миналото и най-обстойно върху махленската клюкарка „другарката Арсениева“, за която научаваме десетократно повече, отколкото например за орденоноската Елена.

Не по-малки възражения предизвиква и монтажният преход на режисьора Неделчо Чернев от картината на веселите сватбари и засмени младоженци към стария сватбен портрет на една друга двойка, захвърлен сред вехтории и отпадъци, събирани от пионерите.

Тези два малки примера имат за цел да подчертаят важността на драматургичната основа, на работата, предхождаща снимането на филма, да подчертаят, че качеството на един документален филм зависи не само от характера на отразените събития, но и от вярното съотношение на основните им белези, от авторската позиция спрямо взетото от живота и показано на екрана.

Някои специалисти твърдят, че „в телевизията образът винаги е подчинен на словото“.¹

¹ Guido Guarda, *La televisione*, Milano, Casa editrice Vallardi, 1959, p. 198.

Други (те са болшинство) застъпват обратното мнение, че главното в телевизията е образът, че той е главният компонент, както в киното.

Според трети „словото в телевизията има равнозначещо значение с образа“.¹

Последното мнение, изразител на което е и главният режисьор на българската телевизия Ангел Вълчанов, несъмнено се споделя и от авторите на разглежданите четири филма. Защото текстът в тези телевизионни филми е доста обстоен и надминава размерите и характера на един обикновен коментар по екранния образ.

По-горе беше споменато за добродушния хумор в текста на „Разказ за Чудомир“ и за лиричната шеговитост в „Моята улица“. И това са безспорно положителни качества, които освежават общото звучене на филмите. Излишни са обаче доста реплики, които още преди произнасянето са имали изобразително покритие на екрана и само повтарят видяното.

„Промени се нашият град. Нови площади, нови домове, нови магазини, нови улици...“

Така започва дикторският текст във филма „Моята улица“. И се оказва, че цялото второ изречение е напълно излишно, тъй като зрителят е направил съответната констатация преди диктора, или поне едновременно с него.

Или репликата:

„После Трифун ще изчезне от прозореца и ще забърза по нашата улица...“

Такива примери има много в посочения сценарий. Но в него се срещат също така и пасажии, които показват, че авторът умее и обратното — да придружава картината с текст, който не повтаря, а обогатява образа.

„Охо... Значи и днес...“ — изненадва се дикторът, когато заедно с нас вижда една жена да простира пране върху радиоантената на съседите си. — „Това е своеобразно военно действие на леля Фанка — притежателка на вечния календар и дрогерийно образование. Означава, че снощи комшиите пак са пускали високо радиото...“.

Относително най-ограничен е в количествено отношение текстът към филма „Дечко Узунув“. При него няма излишна обяснителност, но заедно с това пък езикът е суховат, безцветен.

Що се отнася до изобразителното решение на четирите телевизионни филма, тук постиженията са най-цялостни и на най-добро професионално равнище. Този факт дължим, разбира се, на обстоятелството, че по линия на образа телевизията най-недвусмислено се ползува от традициите и опита на киното, че операторите на разглежданите филми спокойно са се опрели на опита си в киното.

¹ Ангел Вълчанов, статия във в. „Народна култура“, София, 1963 г.,

Естествено може да се препоръча по-голяма предпазливост в използването на най-общите планове, в които малкият екран изкривява очертанията на планинските върхове („Шарени-писани“) или тези на пътя (финала на „Разказ за Чудомир“). Не бива да се злоупотребява и с продължителното налагане на две изображения едно върху друго, както това съвсем неуспешно става в „Дечко Узунов“ — слънчогледовия блок и нарисувания слънчоглед, и други.

Настоящите бележки отразяват само някои мисли, породени от четирите последни телевизионни филма на Българската телевизия, и нямат претенцията да канонизират някои теоретични положения като неотклонен път на бъдещо развитие, на бъдеща работа.

Според сполучливия израз на режисьора Златан Дудов „телевизионният филм трябва като будно момче да прави в детските си години всичко, което е необходимо за неговото развитие, по възможност да експериментира много и смело и в последствие да задрасква ненужното и фалшивото, което не подхожда за малкия екран“.¹

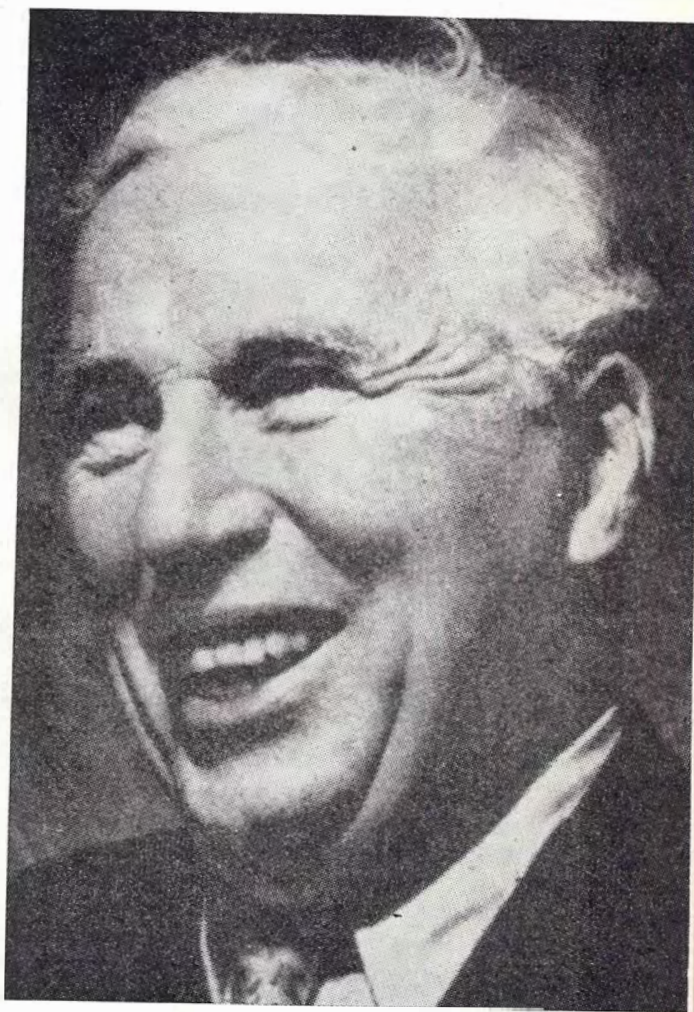
¹ Цит. по Dr. Günter Kaltofen, Das Bild das deine sprache spricht, Berlin, Henschelverlag, 1962, S. 54.

И ПО СЪЩИЯ ПЪТ, ЧАРЛИ!

Да започна ли с това, че ти днес имаш празник и аз искам от все сърце да ти честитя, Чарли. Ти днес имаш рожден ден и ако хората от твоята уличка бяха по-отзивчиви, може би биха ти поднесли торта с петдесет свещи: толкова години минаха, откакто ти се появи за първи път на белия свят. Точно петдесет, половин век! Ти напълно я заслужаваши, Чарли, но няма да я получиши. Не казвай, че си учуден и огорчен, защото отдавна си свикнал с това, че в твоя малък и жесток свят не поднасят торти дори и тогава, когато са напълно заслужени. Ти си прекалено добър, за да се разсърдиш, и на своя празник, като винаги, ти ще бъдеш малко тъжен и самотен.

Да ти кажа ли още, че все пак на този ден много хора мислено ще бъдат с теб, стари приятелю? Толкова много, че ако всеки ти изпрати честитка, пощальонът от твоята уличка не би могъл да ти ги донесе, защото те ще са стотици милиони. От стотици милиони хора, които те обичат.

Би било глупаво, ако ти изпратя традиционната честитка: „Бъди щастлив, Чарли!“. Ти няма да бъдеш никога щастлив, защото така си създаден. Ти си създаден да не искаш твърде много от жи-



вота: да ти стигат късче хляб, покрив над главата и любовта на Онова Момиче. И да не ги получаваши никога. И да бъдеш вечна и невинна жертва на злото, в лицето на своя постоянен враг — Полицая от Бъгъла.

Такава е съдбата ти, Чарли: да даваши и да не получаваши; да бъдеш смешен и нелеп в наивността си; никога да не разбереш, че в твоя студен и жесток свят добродетелите не са монета, която се котира; и да ти се смеят, когато ти се плаче.

Да ти се смеят децата и онези, които са били деца.

Такъв те запомниха хората и такъв те обикнаха: тъжен и смешен, добър и неразбран, наивен и самопожертвувателен. С мустачките, с бомбето, с бамбуковото бастунче и с прекомерно големите чужди обувки: малкият човек Чарли, който не разбира живота, но помогна на три поколения хора да го разберат — през смях и през сълзи.

Съдбата така пожела, че в деня на твоята петдесетгодишнина хората ще чествуват и 75-годишнината на твоя създател Чарлс Спенсер Чаплин.

Два рождени дни — на малкия Чарли и на великия му създател Чаплин.

Историята на изкуството не познава по-голяма привързаност и по-трайно несъгласие между художника и неговия любим герой.

Това, което ти не разбираше, Чарли, много добре го разбираше Чаплин.

Там, където ти беше наивен, той беше мъдър.

Където ти беше сантиментален, той беше зъл.

Ти, трогателен и уплашен, излезе на бой срещу хитлеристите, въоръжен с тиган. Той отиде на бой, въоръжен с потресаващата сила на своето изкуство.

Ти се би срещу Полиция с торти, той громеше света на полицайте със смях.

Ти искаше само коричка хляб, той иска свобода, справедливост и уважение на човешкото достойнство.

Ти беше жертва на един свят, той е боец за друг.

През 1916 г. ти, пълен с радостни надежди и илюзии, потегли в „Имигрант“ за Америка, за да потърсиш щастието, което не намери. Трийсет и шест години по-късно твоят създател пое обратния път към Европа. Ти беше имигрант за Америка, той е емигрант от Америка.

Хората те обикнаха заради твоя малък, изпълнен с огорчения живот. Хората го обикнаха заради неговия голям, изпълнен с вълненията на велик художник живот. Вие сте две страни на една същина, вие сте Чарли Чаплин.

И сега, Чарли, когато ти и твоят създател ще празнувате рождениците си дни, аз искам да ти пожелаая „на добър час!“. Върви все нататък и нататък по онзи път, по който ти се отдалечаваше в

края на всеки свой филм — път към мечтания по-добър и по-справедлив свят.

На добър час, Чарли — през екраните, през десетилетията, през века!

На добър час и бъдете здрав, Чарлс Чаплин!

Анжел Вагенщайн

НОВИ СРЕЩИ С ЧАПЛИН

През септември-октомври 1963 г. кинорежисьорът Григорий Александров е бил в Швейцария, където е правил снимки за своя филм „Ленин в Швейцария“, над който сега работи. През това време Александров се е срещал с Чарлс Спенсер Чаплин, с когото го свързват дългогодишни приятелски отношения.

По-долу Григорий Александров разказва накратко как живее и над какво работи сега Чаплин.

Всяка нова среща с Чаплин — това е среща с младостта, с остроумието, с хумора и творческото вдъхновение. Той ми разказваше с юношески ентусиазъм за своята „Автобиография“, издавана се сега в Лондон. Над нея Чаплин е работил в течение на последните няколко години, желаейки да разкаже на света за себе си и за живота, който го обкръжава.

— До 18-годишната си възраст аз нищо не разбирах и използвах чужди мисли — казва той. — Едва като станях 18-годишен, започнах да забелязвам своите мисли и съждения. Как и защо се появиха те, как укрепваха и се развиваха, как се оформяха в моя мироглед и творческо кредо — ето такава книга ми се искаше да напиша.

По този начин съобразно замисъла на автора „Автобиография“ трябва да стане не толкова описание на живота на Чаплин, колкото анализ на неговата философия, светоусещане, на гражданското значение на неговото художествено творчество и причините, които са формирали всичко това. Не е чудно, че някои на Запад вече започнаха да се страхуват да не би тази книга да се окаже твърде „остра“. Но можем да бъдем уверени, че както винаги, Чаплин ще се бори за своето право да говори истината и както винаги, ще победи!

— А над какво работите в момента?

— Над сценарий за своя син Сидней, който е също театрален и кинорежисьор. Герой на този нов сценарий вероятно ще бъде римският император Нерон. Аз винаги съм мечтал хората да се смеят над диктаторите. На този смях бе посветен и моят филм „Великият диктатор“.

Някога в Холивуд аз тайно режисирах в театъра (официално той принадлежеше на моя син Сидней) и там поставих осем спектакъла. Моят асистент даже ме уверяваше, че аз съм по-скоро театрален, отколкото кинорежисьор (тук Чаплин весело се засмя). Мечтая да поставя в театъра „Отело“. Живея през цялото време с чувството, че образът на Дездемона е тълкуван досега неправилно. Изобразяват я като някаква сантиментална девственица, а в действителност тази аристократка, залюбила негъра, е жена на силните и бурни страсти.

... До какви ли не теми ние не се докосвахме в дългите си беседи с Чаплин. Говорихме за метода на Станиславски (Чаплин е негов горещ привърженик) и за психоанализата на Фройд („С него подмениха всички творчески методи в САЩ“ — каза моят събеседник), и за проблема за стандартизацията на актьорите в Холивуд („По-голямата част от тях играят вечно едно и също нещо, а се обличат само в различни костюми“), и за постановката на „Война и мир“ в Съветския съюз („Най-сетне вие, руснаците, сами ще екранизирате своя гениален роман“), и за нашите общи приятели (особено топло Чаплин говореше за Айзенщайн, когото той счита за един от най-видните дейци на изкуството), и за много, много други неща.

Нашите беседи обикновено завършваха с вечери, на които присъствуваха всички възрастни членове на Чаплиновото семейство (по-малките в това време вече спяха). Край масата освен самия хазаин и неговия гост сядаха жената на Чаплин — Уна, негов верен, фин и нежен приятел, с която той ето вече 20 години върви ръка за ръка в живота; най-голямата дъщеря Джералдина, наскоро пристигнала от Париж, където сега танцува с успех в балета на С. Прокофиев „Пепеляшка“; синът Майкъл, който някога като десетгодишно момченце се появи заедно с баща си във филма „Един крал в Ню Йорк“, а сега вече е студент. Обстановка на истинска сърдечност и непринуденост цареше винаги по време на тези вечери.

Дружно, хубаво, любящо се семейство, център и любимец на което е главата на това семейство!

... Една заран след такава вечеря аз изпратих Чаплин на Женевското летище: той отлиташе за Лондон във връзка със своята книга. Когато самолетът се вдигна във въздуха, аз още дълго стоях на летището и гледах след отдалечаващата се сребърна точка.

На добър час, Чарли! Не само в това твое пътуване, но в целия ти по-нататъшен живот! По случай неговия 75-годишен юбилей бих искал да пожелаая на великия режисьор и актьор не само сили и енергия (те са толкова много у него), но и нови, големи творчески успехи.

Ние с нетърпение очакваме излизането на неговата „Автобиография“. Тя ще бъде интересна не само за кинематографистите като уроци по комедийно майсторство и въобще по киноизкуството, но и за всички читатели като повече от 50-годишна история на нашата епоха, видяна през очите на талантлив и честен човек!

„Советский экран“ № 3/1964 г.



ГОВОРИ ЧАПЛИН

Когато бях осемгодишен, моят брат ми предсказваше: „Един ден ти ще бъдеш весел и дебел комик“

Аз мълчах, защото в дъното на душата си исках да стана не комик, а голям трагичен актьор.

Аз считам образа, който създавам, повече за един символ, отколкото за характер. Струва ми се, че в него винаги има повече от Шекспир, отколкото от Дикенс. Шекспировите герои не са толкова образи, колкото символи, които преминават през една гама от различна емоционалност. Хамлет е млад човек, който притежава прекалена чувствителност. Лир е един позастарял Хамлет. Фластаф е затлъстят и весел Хамлет. У Дикенс има характери. В създаването на образа на Чарли аз понякога хвърлям мост между характер и символ.

*

Вярвам в силата на усмивката и в сълзите като противоотрова на омразата и терора. Хубавите филми са международен език, отговарят на необходимостта, която хората имат от хумора, от мило-сърдието, от състраданието. Те са едно средство за разпръсване на подозрението и страха, които задушават днешния свят.

*

Опитах се да чета поетите Китс и Шели, но не успях да продължа. Аз мога да разбера една поезия за разходка с файтон, но да пея оди за птиците в небето ми се струва позъорство. Животът е прекалено препълнен с хора, драми, проблеми, за да гледам небето.

*

Изкуството на пантомимата е най-старото в света, а също и най-изразителното.

Основата на всички творчески успехи е познаването на човешката природа.

Когато пиша нова творба за екрана, аз най-напред нахвърлям сюжета и след това го оставям настрана. После се заемам да търся човека, когото ще пресъздавам. Когато го намеря, аз го следя, наблюдавам го как се забавлява, на масата и на всяко друго място, където мога да го видя. Понякога изучавам един човек по цяла седмица. Обикновено най-сполучливите и най-забавните ситуации се получават там, където постигам преувеличаване на реалния живот, всред който съм виждал да преминава моят двойник, и които сами по себе си не са били ни най-малко смешни.

*

Аз се доверявам повече на своя инстинкт. Никога не изграждам сложни проекти или ситуации. Никога не решавам всичко предварително и много неща биват решени в необходимия момент... Според мен е необходимо човек да има преди всичко ентузиазъм. Вярвам, че вдъхновението в по-голямата си част не е нищо друго освен ентузиазъм.

*

Ако във филма някой ме напада, поначало той трябва да бъде някой здравеняк и благодарение на контраста с моята не тъй внушителна фигура, симпатиите на публиката са винаги към мен. Освен това аз се стремя да противопоставям на комичността на ситуацията винаги сериозността на моите намерения.

*

Всяка истинска драма трябва да бъде елементарно проста. Сложните сюжети не са приемливи за масите, а само за малцинство от публиката. Един хубав сюжет се изявява най-добре чрез непринудени действия; той трябва да е толкова прост, че да е невъзможно двоумение относно неговия смисъл; да е толкова завършен, че неговата продължителност да е без значение; толкова значим по своята драматичност, че неговият ефект да е равен на стотици думи. Едно дете на три години трябва да може изведнъж да схване едно действие от този род и само безжизнените интелектуалци няма да бъдат в състояние да оценят неговата сила.

*

1928 г. ... Създаденият от мен образ на Чарли е ням. Той става по-трагичен и по-тъжен, отколкото мислех... Дали ще изменя външния вид на Чарли? На този въпрос сега не мога да отговоря. А, ако го направя, промяната ще бъде пълна...

1947 г. ... Времената станаха още по-тежки, не мога вече да се върна пред обектива с широките си панталони, тясното палто и големите обувки: скитникът Чарли принадлежеше все още на една идилична епоха, сравнена с настоящата; в днешния свят, богат на големи катастрофи, се раждат хора като Верду; само в епоха като нашата убиецът може да бъде смешен... една необичайна по начало епоха на големи световни войни и големи кризи. Верду е психопат, огорчен, песимист: неговата комичност произтича от трагичните нечовешки мигове на нашия живот и на нашето време.

*

Ще правя филми, докато умра, и винаги ще мисля, че последният ще бъде най-добрият от всички.



ХІ ФЕСТИВАЛ НА ЮГОСЛАВСКИЯ ДОКУМЕНТАЛЕН И КЪСОМЕТРАЖЕН ФИЛМ

ИВАН СТОЯНОВИЧ

Отново 2 000 души пълнят всяка вечер от 13 до 19 март залата на Дома на синдиката в Белград. Дошли са да видят най-добрите късометражи, създадени в различните федеративни републики през изтеклата година. Предприятията „Дунав филм“, „Загреб филм“, „Авала филм“, „Вардар филм“, „Зора филм“, „Виба филм“, „Ловчен филм“, „Застава филм“, „Сугйеска филм“ и „Филмске новости“ са произвели общо 157 късометражни филма, представили са за фестивала 104, от които журито е избрало 61 за конкурса.

И тази година се установи, че югославският зрител си е създавал традиция да уважава своите късометражни филми. Въпреки че тези филми са били прожектирани по екраните през цялата година, залата трудно побираше заинтересованите. Публиката реагираше различно още с появата на надписите и през време на прожекцията показваше, че разпознава добре творците и качествата на този специфичен раздел на киното.

Тази публика отиде на ХІ фестивал в Белград с добро самочувствие за един национален краткометражен филм, който споделя първите места в световното производство, който има своя физиономия, школа, име. Само през изтеклата година между наградените югославски късометражи на световни фестивали са „Вълк“ (В Неапол и Кан — младежка секция), „Игра“ (Сан Франциско и Кан — младежка секция), „Днес в новия град“ (Оберхаузен), „Моето жилище“ (Кан — младежка секция).

ХІ фестивал в Белград беше един силен фестивал. Силата му произтичаше от подчертания реализъм, лъхащ от всички произведения, представени на конкурса. На 20-годишнината от създаването си югославският късометражен филм скъса почти окончателно със самоцелността, претенциозността и неясната авторова мисъл. Сериозни проблеми, взети от различни страни на съвременния живот, дълбоко вникване в човешките преживявания, радости, трагедии — това е изходната точка, от която са тръгнали сценаристи, режисьори, художници, композитори. Човекът е в центъра на произведението, един жив, непарфюмиран човек, който вярва в своя днешен и

утрешен живот и именно затова не се бои да разкаже за неговите тъмни петна, временни затруднения и изпитания. Зрителят не напуска този фестивал с чувството за особено разнообразие и оригиналност на формата, на изразните средства, с които са изградени филмите. Но във всеки случай това са ясни, небудещи двоумение изразни средства. Ако този фестивал трябва да носи някакво мото, най-близкото би било: „Животът — такъв, какъвто е“.

Една абсолютна оценка на показаното в една година има валидност за тази година и стойност за момента, в който се прави оценката. И тя поставя XI фестивал в благоприятна светлина. Една сравнителна оценка например с миналогодишния фестивал обаче води до други размишления и изводи: зрителят напразно би търсил майсторските произведения (и дори имената) на Душан Вукотич, Ватрослав Мимица, Борис Колар, Душан Макавеев, Звонимир Беркович, Обрад Глушчевич. Разбира се, търсенето на тези имена не би се оправдало, ако други, нови, биха ги подменили с равностойни или по-добри произведения. Но именно това липсва на XI фестивал за сметка на X: миналогодишният имаше подчертани върхни точки, творби; които се открояваха рязко с художествените си качества от останалите, без останалите да се принизяват към някакъв нисък стандарт; новото производство сякаш върви групово, компактно, отделните творби носят много общи белези и действуват по-скоро като колектив, като здраво подбран отбор, който побеждава, без да може да се различава в подробности индивидуалният талант на отделните играчи...

На XI фестивал например не се почувствува вятърът на Загребската школа. Първата вечер Боривой Довникович даде големи надежди с триминутния си рисуван филм „Без надпис“ — ефективна сатира срещу бюрократизма, който заслужено спечели награда, но нито Довникович с втория си филм „Оле, тореро!“ (криминална пародия), нито друг представител на „Загреб филм“ успя да задържи този хубав старт. Ватрослав Мимица, който има сериозен аванс от много други фестивали и особено от X с „Малка хроника“, трябваше тази година да се задоволи с илюстрация на поемата „Тифозни“ от Юрий Каштелан. Тази зависимост от текст вече е достатъчна, за да направи творчеството на един толкова голям художник несамостоятелно. Но има и друго, което раздвоява зрителя: синхронизацията между текст и картина е често небалансирана, поради това че художникът като че ли повече слугува на поемата, по-скоро картината обяснява текста, вместо да бъде обратното или поне текст и картина да въздействуват с паралелна сила. И още нещо: поемата на Каштелан е героичен разказ за партизанска колона, която, заразена от тифус, мъчително, но с вяра върви напред. Графичната обработка на филма би трябвало да предизвика асоциации за партизански графики върху линолеум. А рисункът на Мимица носи в себе си нещо гротескно, леко, което не винаги отнася зрителя към трагичния патос на поемата... „Женитбата на г-н Марципан“ ни представи Мимица в един експериментален комбиниран филм, където той дори не е художник — един жив човек и една кукла с човешка големина трябва да разобличат дребнобуржоазния морал в

семејството. Хубава идея, добър вкус за костюми и декори и... това е всичко.

От Загреб гостуваше на фестивала и рисуваната сатира на антивоенна тема „Крава на границата“ (реж. Драгутин Вунак). „Кравата“ развесели публиката, донесе удовлетворение с нашумялата (и доста използвана) политическа идея, но от гледна точка на оригиналност на хрумвания, забележителност на рисунък и художествено завършена постановка, въздействува само като ехо от големите завоевания на Загребската школа. Това ехо се върна и от „Петият“ на Павао Шалтер и Златко Гърчин — една безобидна и непретенциозна шега в цветове за нахалните хора и тяхното натрапчиво влияние върху другите. Но ако рисуваните филми, за които става дума дотук, поддържаха така или иначе репутацията на Загреб, „1 × 1 = 1“ на Звонко Лончарич сериозно засенчи тази репутация. Тук авторът претендира да проповядва един морал: не унищожавай онова, на което не знаеш цената! Но този морал остава само написан в каталога на фестивала, защото от една неразбираема дисхармония на цветове и предмети моралът може да се извлече напълно произволно...

Ако Вукотич, Мимица, Боурек, Върбанич, Вунак имаха своята смяна или резерва на фестивала, било от „Загреб филм“ или от друго предприятие би могло да се говори само за едно „междучасие на асовете“. Но усилията на художниците от „Авала филм“ например да запълнят празните места са достигнали само подстъпите



«Дъждове на моята родина»

на една школа, от която се учи светът. „И т. н.“ в режисурата на Драгутин Милованович, Душан Делич и Братислав Йованович се заема да предаде с рисунки злощастна човешка съдба, попаднала в лапите на бюрократите. Но потисната от игрите на четката, затрупана от допълнителни идеи и много техника, хубавата основна идея не достига до съзнанието на зрителя. От друга страна, намерението на Никола Майдак да ни разкаже в „Сolist“ патилата на един музикант, докато спечели сърцето на любимата си, стига до нас като една шега, мила и весела, но ние бихме я гледали с по-голяма невзискателност като забавно приложение към игрален филм в редовна програма, а не като селектиран филм на един фестивал. „Само игра“ на Светислав Штетин затрогва с одухотворени детски рисунки, предаващи наивно-трагично скопската катастрофа. Тук въздействува драмата в детската душа и сантименталният (малко извън мярката) текст, говорен от детски гласове, но липсва филмът, творбата, в която да се чувствава ръката на режисьора. „Ноктюрно“ е последното мултипликационно произведение на „Авала филм“, поставено от Вефик Хаджисмаилович, една фантазия, препълнена с метафори, в техниката на анимираната линолейна резба. Срещата на една девойка-цвете с различни нощни герои говори за някаква фантазия в художествения почерк на режисьора, но като цяло филмът говори по-красноречиво за безизходно търсене на нови средства, довеждащо зрителя до недоумение.

Зрителят видя една своего рода „нова вълна“ от югославски документални филми на XI фестивал в Белград. И ако нещо характеризирва цялостно и положително този фестивал, то е завършената физиономия на документално филмопроизводство, което се развива в поредния си етап. Кои са белезите на този етап?

В началото на 1963 г. X фестивал отчете продукцията от документални филми, която изграждаше своята драматургия почти изключително върху картината, сравнително малко се разчиташе на текста; в добрите филми малко се говореше, дикторът почти отсъствуваше, микрофонът се предлагаше съвсем предпазливо, камерата се „скриваше“ само когато трябваше и тогава наистина беше „скрита“. По този начин от „киното-истина“ беше взето най-доброто, в определена мярка и пречупено през творческите индивидуи и конкретните условия на югославската кинематография, беше създадена своеобразна реалистична школа в документалния филм. Оттук излязоха „Днес в новия град“ на Владан Слечевич, „Долу оградите!“ и „Парад“ на Душан Макавеев, „Моето жилище“ на Звонимир Беркович, „Граница“ на Бранко Гапо и пр.

На XI фестивал т. г. картината в югославския документален филм е поставена твърде често на долния рафт. Картината сякаш по-скоро илюстрира текста, отколкото има самостоятелно значение. В този смисъл пътят на филмовата лента само улеснява пътя на думите до възприятието на зрителя и изображението губи своята самостоятелна функция. От 32 „чисто“ документални състезателни филма 22 са разрешени почти изцяло с интервюта, изказвания, микрофони. Говорят различни хора, много хора, говорят интересни неща за техния живот, мисли, чувства; говорят помежду си (пред



Кадър от филма «На кафе в Маглай»

камерата!) дори създателите на филмите — мислят гласно пред магнитофона как да отразят най-правдиво живота — и после подават микрофона на своя документален герой и снимат неговото изказване. Така текстът става главната двигателна сила в един филм, намесва се в драматургията на картината, измества тази драматургия. Филмът-анкета доминира на XI фестивал. От „киното истина“ тази година в Белград гостува микрофонът.

Но непременно гостува и истината за живота на един народ. Очевидно поради това, че тая истина се поднася не с художественото въздействие на картината, а с безапелационната сила на текста, зрителят няма голям избор за собствени изводи, заключения. Картината — това е предимно говорещият човек, който не ни дава възможност да преценяваме изображението като произведение на изкуството. И ни оставя само едно директно, искрено усещане за истината, каквато би звучала също от един хубав микрофонен репортаж.

И затова оня документалист, който е закъснял да се втурне с микрофона по пътищата на Югославия, остава в соло, остава назад от един нов етап, очевидно необходим за по-нататъшното развитие на югославското документално кино. Такъв е случаят с известния талантлив режисьор Владан Слечевич, който се представя с филмите без текст „Ведро време“ и „В неделя на хиподрома“. Първият е едно наблюдение със скрита камера върху срещите на неколцина млади в центъра на големия град, които поотделно чакат своите партньори — тяхното очакване, напрежение, разочарование и радост от срещата. Всичко ли е „кино-истина“ в този филм? Това беше един въпрос, който не слизаше от дневния ред на дискусии и пресконференции. Обвиняваха Слечевич в инсценировки.

изкуствено вмъкване на допълнителен шум, натоварване на изпълнителите с актьорски задачи. А зрителят навярно е на мнение: какво ме интересува дали всичко това е направено от Слечевич, или не е? Важното е как ми въздейства. А според нас филмът въздейства като приятно напомняне за една вече изживяна филмова атмосфера. Почти същото може да се каже и за втория филм на Слечевич „В неделя на хиподрома“. В личната филмотека на даровития Слечевич и двете произведения бездруго са поставени след „Днес в новия град“.

И така „киното-истина“ влезе шумно на XI фестивал в Белград с микрофона, анкетите, разсъжденията на живия човек. Наистина, ако проследим поотделно всяка от тези анкети с различни герои от различни филми, няма да открием нито една, която да е случайна, повърхностна и да не води до голямо обобщение — независимо дали пред камерата-микрофон е застанал бивш партизанин, селянин, пострадал от земетръс или работник. И тези големи социални обобщения сякаш са послужили за градация на преценката и награждаването на най-добрите филми. Тук трябва да се започне с „Едва по-късно започнах да раста“, поставен от Степан Занинович начело в листата на първите награди. Пред нас са няколко души, които са участвували във войната още като деца. Днес, след двайсет години те ни разказват как са живели, в какво са вярвали, докъде са стигнали. Ще видим между тях едни, които са отдали толкова много от себе си на обществото, че не са имали време да си създадат семейство; други, за които двайсетте години са излетели като щастливо осмислен ден; трети, към които съдбата не е била винаги ласкава и които са посягали дори на живота си. Но една боя обединява всички живи герои — вълнуващия реализъм в техните думи, ни най-малката отсенка от лакировка и един неподправен оптимизъм, който те кара да вярваш в утрешния ден, на тези хора. Всяко едно от изказванията е повед за един живот, пълен с изпитания през най-трудните години на социализма в Югославия. Тези повести излизат далеч от кадъра на Занинович, за да обхванат драмата на един народ.

Работата на Миленко Щърбач в „Дъждовете на моята земя“, също в списъка на първите награди, не се различава твърде много по своя генерален стил от работата на Занинович. Но тук се сблъскваме с друг подход: преди 15 години режисьорът е заснел различни хора и събития в разни краища на страната. Проследявайки филмовия материал, екипът от документалисти търси днес свои герои при новите условия, в които животът ги е поставил. Повече от час този „късометражен“ филм, без да ни омръзва, ни кара да пътуваме с авторите по села и градове и да се сблъскваме със съдба на хора, умишлено забравени от преди 15 години: изхабили ли са тези години? Какво им е донесло щастие? Къде са намерили смисъла на своето съществуване? Пред камерата-микрофон застават строители от високите скели, земеделски работници, ученици, които са били някога бебета. Някои не са могли да дочакат втория си филм, но които са останали живи, има какво да кажат за великото и тежкото в изграждането на страната и на самите тях.

И още една първа награда от същия жанр филми: „Хора на коледа“, създаден от Рудолф Сремеч... Хиляди работници и работнички идват всяко ранно утро от селата в индустриалните центрове, за да работят, и вечер се прибират. Влакове, автобуси, велосипеди — това са през една значителна част от денонощието техните квартири. Дългият и изнурителен транспорт ги кара да спят, където и когато заварят. Вечер — едно ларче земя чака да бъде обработено. После идва сънят и на сутринта — отново „на колелата“... Те носят в селото атмосферата на града и в града — селския въздух. И говорят за този не лек преход от селото към града прямо (и доста сатирично!), гледайки в упор фокуса на камерата.

С чиста камера, микрофон и реализъм са въоръжени и някои други наградени филми, между които изпъкват „Девоички без момци“ на Вера Йосич (поставящ на пръв поглед лирично, но всъщност доста драматично проблема за изтеглянето на селските момци в града, като пред микрофона са само девойките-обвинителки); „На кафе у Маглай“ (за атмосферата в едно босненско градче, където новото и старото са се хванали гуша за гуша). И след наградените — първите от този раздел „под чертата“: „Забравеният марш“ на Брана Челович, който търси и намира из Югославия създателите на първия (забравен) партизански марш и го възстановява; „Протягам ти ръка“ на Матияш Клпочич, който едновременно сатирично и топло разказва за съдържания на войнишки писма; „Без мъка няма сполука“ на Мича Милошевич — за ликовирането на неграмотността на село; „Пречките са многобройни“ на Милош Букумирович, сблъскващ ни с изостаналата психика на мнозина, които се отнасят с недоверие към новото; „Строго поверително“ на Йоже Погачник, който ни води в нерадостния свят на малолетните престъпници и търси причините за тяхната участ... И нека кажем още веднъж, от всички тия филми лъха истината, неподкупна, черна и бяла, никога — черногледа.

Изместени от авангарда на „текстовите“ филми, ред творби на фестивала, разрешени с класическите средства на документалното кино: диктор-картина — трябваше да се задоволят с по-малко слава. Но между тях имаше оригинални тематични находки и задълбочени разкази като „Пета част“ на Ото Денеш, където звуците на 9-та симфония от Бетовен се смесват с патоса на строителството, „Кратовско злато“ на Франце Космач, който ни води при самобитните таланти на деца-художници от едно македонско село, „Другари“ на Степан Чикеш — из живота на пилотите и особено награденият филм за героите-строители на приоблачните заводски комини „Между облациите“ на Драган Митрович. Заслужено беше награден от тази фамилия филми „Там, където престава законът“ на Кръсто Шканата, който открива внушителна страница от борбата на науката срещу изостаналостта на малцинствата. Учудващо приятно впечатление остави и първият филм на кинолюбителите, допуснат до конкурса в Белград, „Дим и вода“ на Драгослав Лазич — за трудовото ежедневие на железничарите.

Почти нищо от областта на научно-популярния филм: едно семейство мечки през лятото, един октопод на морското дъно. Бориш



Кадр от филма „Ведро време“

се с чувството, че първият е сниман в резерват, а вторият — зад стъклото на аквариума („Лятото на мечката“ и „Октоподът“ — реж. Бранко Мариянович).

С неблагоприятната задача да се покажат художници и техни творби на екрана са се заели няколко автори и на XI фестивал в Белград. Неочаквано ведро и талантливо са показани творбите на „Уздинските художнички“ — няколко обикновени селянки от едно и също село, чиято природна дарба не може да остане прихлупена от тежкия земеделски труд, а напротив, ежедневието ги вдъхновява към чисти багри в очарователни композиции. Сякаш режисьорът Любица Йосич иска да докаже как едно изкуство може да въздейства силно, съвременно, без практически да се влияе от никаква съвременна школа. Оригинална е идеята на Франце Космач да контрастира работния ден на един лекар-патолог с неговата склонност да рисува. Но „Багри в патологията“ действа малко потискащо. Има нещо угнетяващо да гледаш как един художник рисува в кабинета, където днес дял ден е аутопсирал трупове (при това рисува измъчени лица), въпреки че теоретически си убеден, че филмът трябва да действа оптимистично като утвърждаване живота пред смъртта. „Петър Шимага-Шумски“ и „Василие Попович — Чико“ на Стефан Драганич и Славко Яневски не внасят нищо ново във филмовото представяне на двама художници. И не трябва ли само много големите майстори на четката да стават обект на цял един филм, че и да се показват на фестивал?

Няколко новели попълниха пестрия букет от фестивални филми. С малки изключения те задоволяват с дълбока идея и техните

създатели са намерили тънката мярка, така необходима за изграждането на филмовата новела. „Двамата капитани“ на Бранислов Бастач плени с атмосферата на странната капитанска стая, в която едно дете пуска на воля мечтите си. В „Като балада“ Пуриша Джорджевич е пренесъл на екрана чистото настроение на войнишките срещи с любимата девойка, използвайки един спортен празник. „Крос-Конкурс“ е една бодлива алегория за „подводниците“, „вуйчовците“ и пр., които помагат за издигането на хората вместо личните им качества (реж. Божидар Капчич). В новелата на Йоже Бевч „Гражданинът Урбан“ един човек изпитва всички приятни и неприятни фази на жилищното строителство, за да си намери най-сетне квартира... на едно дърво. Заедно с „Аз градя, ти градиш“, в който Вефик Хаджисмаилович поставя остро въпроса за недостатъчното строителство на здравни сгради, „Гражданинът Урбан“ беше една от най-сатиричните творби, представени на конкурса.

Трагедията на Скопие намери мястото си в много фестивални филми. И почти навсякъде от тези картини лъхаше достоверност, покъртителна документалност, но и надежда в по-добрия утрешен ден. Такива бяха филмите на Славко Яневски „Катастрофа, страдания, надежди“, на Б. Шегович и М. Гинчин „Страданието няма лице“, на Александър Обренович „След трагичното утро“ и пр.

И още: комедийни филми за историята на югославското няма и звуково кино („Епур си муове“ — Бранко Ранитович), за стари манастири („Моравски триптих“ — Ратомир Ивкович), експерименти с говорещи некролози („Новелите на покойния К. К. — Здравко Велимирович), пропагандни филми от рода на „19 000 000“ (Вук Бабиц и Деян Дуркович) и „Актовете на един напредък“ (Франо Водопивеч). И още, и още.

Как да се определят награди за една продукция, чиито филми действуват преди всичко като качествено-стандартна колекция? Лесно се награждават шедьоври, трудно се подбират произведения само по преимуществата на нюансите в тях. Затова навярно не всички са споделили решението на журито, прочетено от неговия председател известния режисьор в мултифилма Душан Вукотич. Но както и на миналия фестивал, различни допълнителни награди, премии и отличия почти не оставиха филм над средното ниво ненаграден. (Като изключим „Тифозните“ на Мимица и „Ведро време“ на Слепчевич, които безспорно заслужиха поне нещо „допълнително“). И вероятно всички накрая са останали доволни.

ДВЕ ДИСКУСИИ

„Просвета филм — Сараево ви кани да посетите кинофестивала на югославянския късометражен филм и да присъствувате на дискусиите, които ще се проведат между прожекциите...“

Една колкото любезна, толкова и неочаквана покана, отправена към режисьор от Научно-популярната студия — София. Защото, доколкото ми се простираха сведенията, научно-популярният филм не е добре застъпен на този фестивал.

Но каталогът на XI фестивал на югославянския късометражен филм ми подсказа причината за поканата: предвиждаха се две дискусии — едната на тема „Учебният филм като нагледно пособие в учебния процес“, а другата „Филм и училище“. И на двете дискусии присъствуваха голям брой филмови дейци, педагози, професори от Белградския и Загребския университети, представители на Съюза на югославянската младеж, на различни обществени и просветни организации.

Разговорите в предверието на залата преди започване на първата дискусия ми поднесоха приятна изненада. Оказа се, че в Югославия познават българския учебен филм и за мой срам много по-добре, отколкото го познава културната българска общественост (до ден днешен учебен филм, произведен от Студията за научно-популярни филми, не е бил представен на никакъв фестивал). Цветният учебен филм „Кръв и кръвообращение“ е предизвикал широко обсъждане не само сред училищните и просветните среди, но и сред филмовите дейци. Рецензии за филма са били поместени в пресата, а режисьорът Космач е говорил пред телевизията за неговите качества. Изобщо много от присъстващите на дискусията дадоха висока оценка за българския учебен филм.

Дискусията „Учебният филм и учебният процес“ премина на високо равнище. Всички изказващи се загрижено говореха за острата нужда от нагледни помагала в учебния процес, от висококачествени учебни филми. Те разкритикуваха остро Съюза на филмовите дейци за закриването на специалната студия за учебни филми „Зора-филм“ в Загреб и разпръскването на производството ѝ по другите студии. Изтъкна се, че въпреки значителното количество учебни филми, които се внасят от Съветския съюз, Англия, Франция и ГДР (над 50 филма годишно), нуждата от учебни филми, особено в национален аспект (литература, история, география), е огромна. Изнесе се и един многозначителен факт. „Просвета филм“ в Сараево е направил поръчка в ДП „Разпространение на филми“ — България за закупуване на значителен брой учебни и инструкторни филми. Обаче учебни филми не получили. Отговорено

им било, че ДП „Разпространение на филми“ не се занимава с проката и разпространението на учебния филм. Трябвало да се обърнат към Министерството на просветата. А Министерството не било търговско предприятие и не можело да се занимава с покупко-продажба на филми. С една дума България не може да продава учебни филми на международния пазар срещу долари, защото... (Аз не можах да отговоря нищо на запитването на др. Никола Марушич, директор на „Просвета филм“, освен да се изчервя. Дано ДП „Разпространение на филми“ да има някакъв по-убедителен отговор!)

Особено задълбочено се дискутира въпросът за занимателността на учебния филм. Направиха се съпоставки между качествата на югославянския учебен филм, произведен в Югославия, и внасяните филми от чужбина. Разкритикуваха се германските учебни филми като сухо дидактични и крайно скучни. Общият извод бе, че занимателността е задължително качество за учебния филм, но тя трябва да се съобразява с възрастта на учащите се и да не отвлеча вниманието им, а само да повиши интереса към изучавания материал. Средствата за повишаване на занимателността са различни — от малки игрални мотиви до интересно поставени проблеми, причудливи кадри до любопитно решена сюжетна линия. Рецепта няма, но тук най-ярко се изявяват способностите на режисьора на учебния филм.

Като основна задача на органите, които отговарят за внедряването на учебния филм в учебния процес, се постави подготовката на педагогическите кадри за работа с учебния филм. От учителя се изисква не само елементарна сръчност за обслужване на проекционната машина, но и задълбочени познания по филмова естетика, значителна филмова култура. Затова е необходимо в педагогическите учителски институти да се въведе като задължително изучаване основите на филмовата култура, за да могат учителите правилно да насочват учащите се при разбора на учебния филм, правилно да използват възпитателните елементи, които са неразделна част от филма за изграждане на правилен мироглед, висока обща култура и задълбочена научна подготовка.

Накрая бе направена подробна информация за подготовката на редовната сесия на конгреса на МАНК, която ще се състои през месец май в Дубровник. Югославия е член на МАНК още от основаването на тази международна асоциация на научното кино. Особено активна роля играе Секцията за учебни филми, изградена през 1958 г. в Москва.

България още не е членка на Секцията на учебното кино при МАНК. А сериозни са задачите, които са поставени пред тази секция: поощряване обмена на опит, натрупан в областта на създаването на учебни филми, съвместна размяна на плановите за производство на учебни филми, обсъждане на готови филми и теоретични доклади по въпросите на учебното кино и пр. Необходимо е и нашата страна да стане член на тази секция. И в Дубровник нашата Студия за научно-популярни филми трябва да изпрати пълна делегация, съставена от режисьори, редактори и оператори, работещи в областта на учебния филм. Нашето изоставане от международния

живот на учебното кино с мищо не е оправдано. От пет години Студията за научно-популярни филми произвежда учебни филми. Техният брой е вече над 100. Но нито един учебен филм не е видял екран извън учебната стая, нито пък български учебен филм е показан на някой международен фестивал за учебни филми (а такива има ежегодно в Будапеща, в Краков и пр.) Дори и на българския фестивал във Варна или фестивала на късометражния филм в Бургас бе отказан приемът на учебните филми!

Дискусията „Филм и училище“ постави на разглеждане един въпрос, който за съжаление е твърде непопулярен у нас. Въпросът за повишаване филмовата култура на подрастващото поколение.

В кратко встъпително слово проф. Мирослав Врабец запозна присъстващите с постигнатите резултати по разпространяването на филмовата култура в училището. Той подчерта, че филмовата култура дава едно интелектуално и емоционално богатство на зрителя, повишава естетическия му критерий и му позволява правилно да преценява филмовите произведения.

Пътят за повишаване на филмовата култура в Югославия е вече начертан: в програмата по литература ще се отделят часове, в които да се разглеждат филмови произведения, да се анализират, да се преценяват правилно качествата им. Насочвани от учителя, учениците трябва да усвоят основите на седмото изкуство. Младежта усърдно посещава кината, но неорганизирано дискутира върху гледаните филми; чете филмови списания, но не може да получи солидна филмова култура без помощта на ръководителя — в случая учителя.

Досегашната практика с организирането на кинокръжоци е дала незадоволителни резултати, понеже обхваща само малък процент от учащите се. Въвеждането на часовете по филмово изкуство в редовната учебна програма ще реши радикално този назрял въпрос.

При изказванията се предложиха редица програми за изучаването на филмовото изкуство. Освен основите на филмопроизводството (сценарий, режисура, операторско майсторство и пр.) ще се разглеждат въпроси на филмовата естетика, на историята на киното, ще се прожектират класически шедеври на киноизкуството.

Проф. Миленко Каранович, председател на комисията „Филм и дете“, докладва за работата на Съвета за възпитание на децата в Югославия.

Комисията „Филм и дете“ е създадена по инициатива на Юнеско. В тази комисия членуват почти всички европейски държави с изключение на България(!) и Румъния. Комисията си е поставила за цел чрез прожекции и съответно насочени обсъждания и педагогически, възпитателни и учебни филми да събудят у децата интерес към филмовото изкуство, да развият сред подрастващото поколение висока филмова култура. Комисията е подбрала 7-дневна програма от филми, която се прожектира последователно по всички населени места в страната. Програмата съдържа двудневни прожекции на филми за деца до 5 години, двудневна прожекция на филми за деца до 10 години, двудневна прожекция за ученици до

15 години и на седмия ден се прожектират педагогически филми за родителите. Това педагогическо ревю ще бъде демонстрирано и в Съветския съюз. Професор Каранович предлага след гостуването на ревюто в Съветския съюз да посети и България, за да могат да се положат и в нашата страна основите на филмовото образование сред децата.

За повишаване на филмовата култура на младежта у нас нищо не се предприема. Починът на Юнеско за създаване на комически „Филм и дете“ е много навременен и актуален. Необходимо е час по-скоро да се изгради и към нашия Съюз на кинодейците в България една комисия „Филм и дете“, която да проведе мероприятия, начертани от ЮНЕСКО.

Двете дискусии, които станаха по време на XI фестивал на югославянския късометражен филм, потвърдиха правилно избрания път на югославянските кинодейци в стремежа им към повишаване филмовата култура на подрастващото поколение. Не е ли крайно време и нашата кинообщественост да насочи дейността си в тази насока?

Любомир Обретенков
кинорежисьор



Кадър от рисувания филм «Без надпис»

БЕЛЕЖКИ ЗА КИНОФЕСТИВАЛА В ОБЕРХАУЗЕН

ХРИСТО КОВАЧЕВ

Имах щастливата възможност да присъствувам за втори път на кинофестивала за късометражни филми в Оберхаузен — Запад-на Германия, един фестивал, съвсем слабо известен у нас.

Лозунгът на фестивала „Път към съседа“ беше събрал сто-тици делегати и гости от цял свят и 45 страни в официално сърев-нование за наградите. От представените 850 документални, рису-вани и късометражни игрални филми до конкурса бяха допуснати само 85. Почти всички страни от социалистическия лагер участву-ваха със самостоятелни програми с изключение на далекоизточните страни и Албания.

Фестивалът, който се откри на 3 февруари и продължи една седмица, поднесе още в първия ден една изненада. При тържест-веното откриване директорът на фестивала господин Хофман съоб-щи на публиката, че и тази година министерството на вътрешните работи е отказало да субсидира фестивала. Думите на господин Хофман предизвикаха бурни негодувания у публиката, която чрез свирене и гневни викове гласно протестира срещу това пренебре-жително отношение на западногерманските власти към фестивала.

Тържественото откриване на фестивала стана с прожекцията на пълнометражния документален полски филм „Реквием за 500 000“ на Иежи Босак. Този ярък антихитлеристки филм разобличава с потресаваща сила фашисткия варваризъм към затворените във вар-шавското гето евреи. Обстоятелството, че ръководството на фести-вала избра именно този филм за откриването, се посрещна също не без изненада, но по-късно в течение на фестивала стана ясно, че антивоенният и антихитлеристкият филм бе широко застъпен във фестивалната програма. Бяха показани „Последният изстрел“ от Чехословакия, „Човекът сам“ от Белгия, „Черно, бяло, червено“ от ГФР и др. Трябва да кажа, че всички тези антивоенни и анти-фашистки филми бяха посрещнати с голямо вълнение и разбиране от фестивалната публика, която бурно ги аплодираше след про-жекцията. Може би най-голям успех от всички тези филми пожъна западногерманският „Черно,бяло, червено“ — трите цвята, сим-вол на германския фашизъм. Този филм остро разобличава зараж-дащия се реваншизъм в ГФР.

И тази година социалистическите кинематографии се представиха блестящо като спечелиха и двете големи награди по 5 000 марки — Полша с рисувания филм „Червено и черно“ на режисьора Витолд Гиерш и Чехословакия със среднометражния игрален филм „Йозеф Килиан“ на режисьорите Павел Иуричек и Иан Шмид. Освен това социалистическите кинематографии спечелиха още десет други награди от всичко деветнадесет. Полша се представи великолепно и спечели пет награди, Югославия — 3, Чехословакия — 1 голяма и Унгария — една първа награда.

Защо поляците пожънаха такъв голям успех на този фестивал?

Мисля, че причината е тематично крайно интересно подбраната програма. В показаните полски филми много майсторски се застъпваше специфична вътрешнодраматургична концепция на явленията и събитията. Тези явления и събития, свързани с живота на обикновените трудови хора, бяха уловени съвсем естествено, съвсем неподправено от полските кинематографисти. Всеки филм от полската програма вълнуваше и се стремеше да разкрие интересна проблема от полската действителност.

Лично на мен от полските филми ми допадна най-много документалния филм „Дуелът“ — филм за спортната борба между един американски и един полски спортист, които си оспорват първото място в тласкане на гюле. Характерно в този филм беше, че режисьорът Януш Маевски не се е плъзнал по обективистично показване на състезанието, а е изтръгнал от него само най-същественото. Най-напред хвърля гюлето американецът. Той се засилва и точно в най-бързото движение, преди да хвърли гюлето, режисьорът го „забавя“, като използва рапидна камера и съвсем детайлно проследява драматичното напрежение върху лицето и в тялото на състезателя. След това хвърля полякът. Той взема гюлето и поглежда към американеца, който се облича. Режисьорът стопира кадъра в момента на поглеждането и ние виждаме с какъв напрегнат поглед и недогадка полякът гледа американеца. След голямо напрежение и устрем той тласка гюлето, след това отново поглежда американеца и режисьорът отново стопира кадъра. Всичко това е направено така майсторски, че зрителят гледа със затаен дъх и вълнение този голям спортен двубой, решен само в седем минути.

Полският рисуван филм „Червено и черно“ ни разказва за двубоя между два цвята — червения („тореадора“) и черния (бика). Борбата между тореадора и бика е разработена извънредно оригинално. Враждата между двамата е толкова голяма, че бикът изгонва тореадора извън кадъра. В този момент камерата се оттегля и ние виждаме, че тореадорът бяга, обаче бикът не може да го последва вън от кадъра. При втората схватка между двамата бикът вече толкова се разярява, че счупва рамката на кадъра и погва тореадора вън от него, но в това време режисьорът обръща внимание на оператора, че бикът е напуснал кадъра, и двамата, изплашени, хукват, като оставят камерата да работи сама. Накрая художникът изтрива с четката си всичко от рисунката и прибира тушовете обратно в шишетата, но и тук, в шишетата, червеният и черният цвят продължават своя двубой. За тези оригинални находки публиката извика със скандирания режисьора на сцената.



„Моят дом“

Вторият полски филм бе „Завръщането на кораба“. Поляци, напуснали родината си преди десетки години, се завръщат в Полша и се срещат с роднини и близки, които са знаели досега само по писма и разкази. Този документален филм е заснет само от един оператор за един следобед. Операторът посреща приближаващия се кораб в морето и проследява постепенното нарастване на напрежението у хората от предстоящата среща с близките. След това операторът се прехвърля на брега и запечатва неповторимите срещи на пътници и посрещачи.

Като трети филми поляците показаха „Изворът“. Тази творба бе вече направила силно впечатление на фестивала в Лайпциг. В едно полско село се е развихрил голям спор между един селянин, в двора на който е бликнал извор, и останалите селяни, които от незапомнени времена носят вода на гръб от няколко километра. Селянинът не разрешава на съселяните си да вземат вода от неговия извод. Снимачната група пристига в селото в момента на най-разгорещения спор и съвсем непринудено отразява неговата безсмисленост. Този филм е плод не само на голяма експедитивност на снимачната група начело с режисьора Тадеуш Яворски, но и на голямото доверие, гласувано от студията на режисьора, който е отишъл на терен без предварително изготвен сценарий, веднага след като е узнал за избухналия спор.

Тук искам да отворя малка скобка и да разкажа един случай из нашата практика. Преди две години подадох заявка за филм, посветен на нашия световно известен парашутист заслужилия майстор на спорта Стефан Калапчиев. Очаквах, че миналата година ще

се приеме заявката, но тя не се прие. Очаквах, че поне за юбилейната годишнина от нашата социалистическа революция ще се приеме, но и това не стана. Едва тази година темата бе предложена за тематичния план за... 1965 г. Но всеизвестно е, че този изключително смел човек загина трагично. Ние не можахме да използваме прекрасната възможност за създаване на много интересен филм...

Имах възможност да разговарям на два пъти с художествения ръководител на полската документална студия Иежи Босак. Той ми разказа, че предварително набелязват темите, от които очакват да се получат интересни филми, някои от които предвиждат за определен фестивал, като вземат под внимание характера и изискванията на фестивала. В зависимост от темата набелязването и подготовката на филмите започва още от началото на годината, дори понякога и по-рано. А какво ни пречи и ние да правим подобна подготовка в нашите късометражни студии. Аз напълно споделям предложението на д-р Александър Тихов, направено в статията му за фестивала в Лайпциг 1963 г., да се помисли още в началото на годината кои филми на кои фестивали ще бъдат изпратени.

Втората програма, която направи силно впечатление, беше на югославяните. Характерно за нея беше, че всички филми разработваха проблемни, сериозни теми. „Моят дом“ критикуваше новопостроени маломерни жилища; „Долу преградите“ беше филм за недостатъчните детски площадки; „Задущница“ критикуваше остро религиозния обред да се раздава храна на гроба на умрелия, а „Днес в новия град“, който получи първа награда за документален филм, търси отговор на въпроса, защо в един новопостроен град хората не се задържат повече от няколко месеца. Оказва се, че в този град няма още битови традиции, няма увеселения за младежта, няма театри, няма културни клубове. Особено искам да подчертая югославския документален филм „Граница“, заснет при една от срещите на населението от двете страни на нашата и югославската граница. Филмът е направен много талантливо и проследява вълнуващите срещи на близки и роднини (по кинематографичен подход той се доближава твърде много до полския „Завръщането на кораба“). Няколко пъти наши снимачни групи също снимаха срещите по границата, но те бяха отразени регистраторски, обективистично и като сюжети в кинопрегледа веднага се забравяха. Трябва да призная, че ние още не можем дълбоко кинематографично да проникваме в душата, в радостните и тъжните чувства на обикновените хора и да ги разкриваме естествено и убедително на екрана. Все още прибъгваме твърде много до въстановката като гримим с нея не само отделни епизоди, но и цели филми и се мъчим да представим всичко това на зрителя за истина. И колко често в тези внушения оставаме излъгани самите ние.

Изненада беше иранският филм „Черната къща“ на режисьорката Фороог Фаррохзад. Филмът разказва за един район в Иран, в който са събрани болни от проказа, и е наситен с потресващи картини от тяхната болест и лечение. Първата награда за този филм беше не само поощрение на смелостта на тази жена-режисьор, но и признание за ярка, талантлива кинематографична концепция. Незабравим остава епизодът в училището, където учат болните деца.

Учителят пита едно момченце да му каже няколко хубави думи. Момчето казва „Небе, вода, хляб, птици и др.“ След това учителят го пита да каже няколко лоши думи. То отговаря: „Ръце, крака, уши, нос, глава и др.“

Най-интересен филм от унгарската програма, който също получи първа награда, но за игрален филм, беше „Ръка за ръка“ на режисьор-операторката Ана Херско. Непринудено Херско проследява разходката на своята малка дъщеря из Будапеща и улавя забележително миговете на големи радости и трудни преживявания на детето. От игралния жанр най-солидно и без никакви възражения от страна на журито и публиката се наложи чехословашкият среднометражен филм „Йозеф Килиан“ на режисьорите Павел Юричек и Ян Шмид — една оригинално направена сатира срещу празноделството. Движейки се из старите квартали на Прага, един младеж прочита обявление, че дават котки под наем. Той взема една котка и отдава изцяло грижите си на нея, като ѝ купува храна и консервирани мишки. След известно време отива да върне котката, но се оказва, че магазинът вече не съществува. Вървейки из улиците, той пита срещнатите хора знаят ли магазин за даване котки под наем. Всички го гледат с недоумение и го мислят за побъркан.

На фестивала не липсваха и няколко съвсем безидейни и формалистични филми, които публиката освирка. Например „Затворената улица“, в който един шизофреник танцува истерични танци на циментова площадка пред един завод, тича нагоре по скелите, слиза надолу, търкаля се из купчината пясък и т. н. Втори подобен филм беше „Мадлен, Мадлен“, посветен на любовта между двама млади. Композиционно обаче този филм беше толкова мъглав и алогичен, че предизвика накрая твърде продължителни свиркания и дюдюкания от страна на публиката. Трети такъв филм бе „Евангелските сборове“, създаден явно с цел да пропагандира сборовете на евангелистите. Публиката посрещна със силен смях епизода, когато един младеж, акомпанирайки си на китара, започна да пее религиозни песни. И трите филма бяха западногермански. Недобре се представи и американската програма, която правеше изключение само с филма „Пушенето“, който по много остроумен начин осмива пушачите. Програмата на англичаните също беше слаба. От нея се отделяше само филмът „Сняг“, който беше награден. Лошо се представиха и Италия, и Франция.

За голямо съжаление слабо се представи и съветската програма. Една от причините беше, че всички филми бяха подбрани от производството на периферийните студии на съюзните републики. Във всички филми с изключение на „Белите камбани“ от Рижската студия, който беше награден, се чувствуваше досадно многотемие — болест, която съществува още и в някои наши филми.

Нашата страна се представи с два рисуван филм: „Ябълката“ на заслужилият артист Тодор Динов и „Лъжливият Гошко“ на Радка Бъчварова. За конкурса ние бяхме представили обаче още три филма — документалните „София в зелено“ и „Среща на смелите“ и научно-популярния „Протестът на неродените“. Първата ми задача, когато пристигнах в Оберхаузен, беше да разбера коя е причината за отпадането на трите филма. Отговорът беше много

ясен: филмите са слаби и не могат да издържат голямата конкуренция с 850 филма.

Струва ми се, че когато подбираме филми за фестивалите, правим понякога основна грешка. Често пъти в програмите си включваме правилно филми, които разкриват красиви кътове от страната — Рила планина, Розовата долина, нашата столица, Ропотамо и др. Тези филми безспорно събуждат любопитството и интереса на чужденеца, той дори се възхищава от прекрасното ни черноморско крайбрежие, отразено в някой филм, но когато се замисли какво представлява този филм като кинопроизведение, оказва се, че нашите красоти са били показани не в оригинална кинематографична форма, а банално, традиционно. Такива филми не могат да разчитат на успех във фестивалите. Грешка е и стремежът ни да участвуваме в повече фестивали. Ярък пример в това отношение е изпращането на филма „Ревност“ на Тодор Динов на фестивала в Манхайм в Западна Германия. Този фестивал не е популярен даже и сред западногерманската общественост. Представянето на филма в Майнхайм не позволи да бъде показан той в Оберхаузен, а трябва да кажа, че въпреки голямата конкуренция в рисуваните филми „Ревност“ щеше да се класира по-добре от „Ябълката“ на същия режисьор, който филм се нареди на 6-то място от 65 рисувани филма.

Нашето социалистическо ежедневие е пълно с героични трудови подвизи. От нас се иска най-оригинално и най-убедително да пресъздаваме това героично ежедневие на екрана. Ние имаме достатъчно талантиливи творчески работници, за да изпълним тази високо отговорна задача. Ние имаме сили и възможности още сега да организираме и да подберем интересни теми, за да направим великолепни филми, с които достойно да представим нашето киноизкуство на бъдещите кинофестивали.



«Черно и червено»

ИНДИЙСКИЯТ ФИЛМОВ ПЕЧАТ ЗА БЪЛГАРСКОТО КИНОИЗКУСТВО

По инициатива на федерацията на филмовите дружества в Индия през месец декември миналата година в Делхи бе открита седмица на българския филм. Нашето киноизкуство бе представено с шест филма: „Слънцето и сянката“, „Земя“, „Любимец 13“, „Това се случи на улицата“, „Маргаритка, мама и аз“ и „Първи урок“.

Индийският печат и особено филмовата периодика, отразиха твърде широко това културно събитие, като поместиха повече от шестдесет отзива и рецензии. В отпечатаните материали единодушно се дава висока оценка на българското филмово производство и се изразява готовност за широко сътрудничество и размяната на филми.

Редакцията на списание „Тайм енд Тайд“, орган на Федерацията на филмовите журналисти в Индия, с главен редактор г-н Девендра Кумар, който бе гост на нашата кинематография по време на филмовия фестивал във Варна през 1963 г., посвещава извънреден брой на историята, развитието и сегашните успехи на българското кино. Материалите са написани в по-голямата си част от български журналисти, като отредактирването им е допринесло за подчертаване на дружеското отношение и желание за сътрудничество с българските кинодейци.

На една от първите страници е поместено следното приветствие: „Посвещаваме настоящия наш брой на индийско-българското филмово сътрудничество, на българските кинодейци, неуморни в старанието си да заздравят културните връзки между народите в целия свят и да популяризират киното като средство за мир и дружба. Делхи, 10 декември 1963 година“.

Следва статията на г-н Девендра Кумар „Българският филм — форма за нови срещи“. Под заглавия „Характер на българските филми“ и „Нови хоризонти“ списанието прави преглед на нашата продукция след Девети септември.

Под рубрика „Галерия на българския филм“ редакцията е дала място на твърде обстойни очерци за творчеството на някои най-видни наши филмови творци (по реда в списанието): Димитър Петров, Стефан Пейчев, Захари Жандов, Гинка Станчева, Бинка Желязкова, Антон Маринович, Георги Георгиев, Георги Алуков, Рангел Вълчанов, Жоржета Чакърва, Христо Ганев, Димо Коларов, Невена Коканова, Тодор Стоянов, Николай Корабов, Васил Холиолчев, Вълло Радев, Дучо Мундров.

Специални статии са посветени на нашите научно-популярни, хроникални и документални, мултипликационни и куклени филми. Отделни справки осведомяват читателя за растящия брой на кинозалите и кинозрителите в България, за индийските филми, проектирани у нас, за успехите на българското киноизкуство на международните кинофестивали, за индийско-българското филмово сътрудничество. Особено място заема статията на Г. Стоянов-Бигор „Индийско-българската трайна дружба“.

По-нататък са поместени реклами за всеки наш филм, проектиран през седмицата; за книгата на г-н Кумар „Моите впечатления от рая на земята“ за пребиваването му в България; реклами за кинофестивала във Варна, за празника на българското кино в Индия, както и поздрав и сърдечни пожелания на индийски кинодейци към българските им колеги.

Цялата книжка е богато илюстрирана с кадри от различни български филми, със снимки на наши кинотворци.

Накрая специалният брой на списание „Тайм енд Тайд“ завършва със следното обръщение:

„Федерацията на филмовите журналисти изпраща горещи поздрави на българските кинодейци по случай фестивала на българския филм в Индия и изразява благодарност за оказаното прекрасно гостоприемство на нейната делегация в България това лято. Делхи, 10 декември 1963 година“.

В. В.

ЛЕОН МУСИНЯК

Един от всеотдайните труженици на киното — френският писател, драматург и критик Леон Мусиняк, виден представител на съвременната френска култура, член на Френската комунистическа партия от 40 години, почина неотдавна.

Леон Мусиняк е роден в гара Ла Рош Мижени на Златния бряг на 19 януари 1890 г. В Париж той е състудент на другия известен френски инициатор на кинотеорията Луи Делюк. Още като студент Мусиняк започва да пише романи и поеми, увлича се по театъра и изкуствата. През 1929 г. заедно с Айзенщайн, Балаш, Ориол и Рихтер Мусиняк е организатор на първия международен конгрес на кинодейците, който се провежда в замъка Сарец в Швейцария. По-късно той основава Съюза на революционните писатели и художници във Франция. А смъртта му го заваря на поста председател на националния комитет на писателите във Франция.

Първата статия на Мусиняк за киното се появява в сп. „Филм“, на което главен редактор е неговият приятел Делюк. А ако Делюк е първият, който осигурява във Франция независима от продуцентите кинокритика в един вестник като „Пари Миди“ (1917), Мусиняк е първият, който започва да пише редовно за киното в списанието с голям престиж „Меркур де Франс“. Подобна рубрика според Ж. Садул е била революционна новост през 1920 г. Освен това Мусиняк пише и в „Ле Крепило“, „Ла газет де Сет ар“ и др. В тези си статии той изяснява своето „крело“ и до голяма степен допринася за едно по-добро популяризиране и разбиране на художествената проблематика на новото изкуство, за неговото окончателно естетическо избистряне. Привлечен в киното от филмите на Чаплин и Грифит, той се опитва да формулира освен приноса на американското кино още и приноса на шведската, немската, френската и съветската школи.

Най-хубавото от тези свои теоретични статии Мусиняк събира в книгата си „Рождение на киното“ (Париж, 1925), в която той за първи път утвърждава мисълта за киното като ново и истински народно изкуство. Като взема за изходна база теоретичната формулировка на Делюк за значението на фотогенния в киноизкуството, Мусиняк вече достига до теоретичната формулировка на двата ритъма в киното: вътрешния и външния, които са предпоставка към теорията за монтажа. Една от главите в книгата му носи изразителното заглавие: „Или ритъм или смърт“. Според Мусиняк ритъмът съществува не само в отделните кадри, а и в последователността, в която са подредени отделните кадри. Да се монтира един филм според него означава да му се придаде определен ритъм. И затова по-нататък той разглежда въпроса за повишаване силата на въздействието на кинематографичните творби в зависимост от използването на съответния ритъм. В това отношение той изпреварва някои от формулировките на немския теоретик Арнхайм.

Според Мусиняк филмът дотогава (1925) все още не се е освободил напълно от влиянието на театъра. „До днес ние сме имали театрално кино, без да е необходимо да изброяваме множеството други форми с по-малко благородни намерения, но ние все още сме в очакване на кинематографичното кино... т. е. на онзи изключително поетичен аспект на предметите и хората, който би могъл да се разкрие на зрителите само със средствата на киното.“ Киното — продължава Мусиняк — може да показва и коментира действия и жестове, т. е. да бъде описателно, то може също да показва и коментира душевни състояния, т. е. да бъде поетично: при първия случай имаме вулгарна филмова форма, при втория — по-висша форма... Най-висшият кинематографен израз ще бъде кинематографната поема, при която изображението ще получи своята най-чиста и най-висока изява, без да е необходимо да прибегва до услугите на музиката и литературата.

За първи път във Франция Мусиняк се противопоставя на господстващата по онова време теория на авангардистите за интелектуално кино и заявява, че киното трябва да стане истински народно изкуство. Само така то ще може да просъществува подобно на театъра на Есхил, на Шекспир, на Молиер. Освен това той се изказва решително в полза на техническия прогрес в киното (звук, цвят и обем), който според него ще доведе до обогатяване на изразните възможности на киното. Той утвърждава решително, че автор на филма трябва да се счита режисьорът („Сценарият е само един йероглиф, който само режисьорът може да направи разбираем за зрителите“). Неговите формулировки съставляват етап от развитието на кинотеорията. Те се подемат и продължават от Жермен Дюлак, Жорж Садул, Луижи Киарини и др. „Рождение на киното“ — пише Жорж Садул — направи епоха. Без съмнение преди Леон Мусиняк и други са публикували книги с новаторски статии (Канудо, Делюк); но това са били повече увлечения към едно все още ново изобретение, отколкото истински открития. Оценките, които Мусиняк дава в първата си книга, вече обхващат историята на едно десетилетие в киното и в нея има здрави теоретични принципи.“

Една от големите заслуги на Мусиняк е откриването за зрителите на Запад на светското кино и популяризирането на неговите най-значителни творби. В края на двадесетте години той посещава Москва, където събира материали за книгата си „Светското кино“ (Париж 1928), която е първата книга върху светското кино в света. Заедно с Жан Лодс той основава широка мрежа от кино клубове „Приятелите на Спартак“, по линията на които се прожектират светски филми. Леон Мусиняк е автор още и на книгите: „Киното като обществен израз“ (1927) и „Панорама на киното“ (1929). От 1926 г. до 1932 г. ежеседмично той завежда страницата за театъра и киното върху ежедневника на Френската комунистическа партия „Юманите“, а от 1935 г. е редактор на списание „Регар“. През 1940 г. той е арестуван от правителството на Петен, но благодарение на активното застъпничество на цялата френска културна общественост през 1941 г. е освободен. Ужасите, изтезанията и организираната борба, която водят комунистите при непоносими условия в лагерите, са описани от него в книгата му „Салът на медузата“ (издадена и у нас през 1946 г.) Мусиняк участва активно в съпротивителното движение, а след войната е директор на Висшия институт за кино и Висшия институт за приложни изкуства в Париж. Само преди няколко месеца той издаде една книга за своя приятел Сергей Айзенщайн. Смъртта му попречи да реализира и друг един свой проект — книга за Луи Делюк. Той е автор и на книгите: „Театралният декор“ (1922), „Нови тенденции в театъра“ (1930), „На турне със съветските актьори“ (1935), „Размишления върху мизансцена“ (1948), „Театърът от зараждането му до наши дни“ (1957) и др.

Като най-цялостен негов труд върху теорията на киното може да се смята книгата му „Неблагодарната възраст на киното“. В нея са събрани неговите трудове от периода 1920 до 1945 г. („Двадесет и пет години работа са малко за киното — пише Мусиняк, — но двадесет и пет години любов са много за човека“). Страстно и целенасочено Мусиняк в тази си книга се нахвърля върху чуждите на изкуството сили на капитализма и търгашеството, които пречат на неговото развитие. Той чувства величието на киното, вижда в него ново изразно средство, което трябва да бъде в аванграда на новата епоха: „Седмо или не, изкуство или не, киното съществува: по своята същност и по своята дълбока реалистичност то отговаря на изискванията на важните масови средства за изразяване; със своята универсалност то може да се освободи от чуждите сили,

които забавят неговото развитие, за да победи само при независимостта на един нов икономически режим, изграден върху нова социална база. Киното съществува, но то живее в неблагоприятна епоха... но киното ще бъде!“ Както сам Мусиняк казва в предговора си към тази книга: „Тези страници имат исторически характер, доколкото се отнасят до изминат път — от откриването на киното до днес: рождение, първи стъпки, включително и погрешни стъпки, лутания, първи думи и накрая неблагоприятната епоха, от която киното може би ще излезе скоро, за да навлезе в своята истинска младост. То ще бъде зряло за нашите внуци.“

Леон Мусиняк си отиде. Но след него остана неговото богато теоретично наследство. То трябва да стане достояние и на нашата общественост.

Христо Мутафов



Сцена от полския филм „Червените барети“

ИНДИЙСКИ СРЕЩИ

ГЕОРГИ СТОЯНОВ-БИГОР

Фестивалът на българския филм трябваше да се проведе от името на Индийската федерация на филмовите дружества. Това е една от най-авторитетните културно-просветни организации, с клонове в почти всички по-големи градове на страната. Федерацията работи под покровителството на г-жа Индира Ганди, а нейн председател е видният кинорежисьор Сатяджит Рей. Главната задача на тия дружества, обединяващи си местния интелектуален елит, е да запознават периодично индийската общественост със значителните постижения на световното кино. До фестивала на нашия филм са били проведени панорами на италианското, английското, унгарското и полското кино.

Бях единственият представител от България и това ме вълнуваше.

Не бях ориентиран. Не познавах никого. Какво мислеха, какво знаеха за нас тия тихи, винаги любезно усмихващи се индийци? Месо не ядат, не пият, не пушат, вицове не разказват — що за народ...?! Поклони, суперлативни комплименти, дежурни въпроси: „Как намирате Ню Делхи?“ „Харесва ли ви времето?“ „Опитахте ли индийската кухня?“ „Ядохте ли тандури?“ „Посетихте ли вече Тадж Махал?“ Никои обаче от тях не беше кинодец, а най-често... главен или зам. главен секретар на еди кое си министерство, директор на еди кое си културно ведомство.

Ню Делхи е столицата, административният център, тук са правителствените институции, посолствата. Кинематографисти почти няма. Ето защо даже се безпокоех дали изобщо тези хора ще посетят нашите прожекции.

На приема, който с много вкус и разбиране уреди временно управляващия легацията др. П. Паскалев, ми се удаде случай да установя първия контакт с представители на столичната интелигенция.

Първото впечатление е, че индийците са приятни и общителни хора. Повече слушат, а по-малко говорят.

Второто впечатление е, че са много любознателни. Обичат да разпитват и отбягват ребром задаваните въпроси. Беседвахме за какво ли не, но не и за киното.

Висш служител от външното министерство, който известно време е бил на дипломатическа работа в Белград, демонстрираше знания по сръбски език. С една дума — земляк!

От Югославия току-що се бе завърнал и пом. кметът на Делхи, който съжаляваше, че бил така близо до София и не успял да я посети. Мечтаел да види и Розовата долина, да вкуси у нас „истинско кисело мляко“.

Директорът на местната телевизия предложи да разменяме късометражни филми и заяви, че с нетърпение очаквал да постигне с нас плодотворно сътрудничество.

Мила и приятелски настроена към нас е и хубавата девойка Уша, една от сътрудниците на г-жа Индира Ганди. Благодарение на деловитостта и ентузиазма ѝ в качеството си на един от ръководителите на делхийския клон на федерацията на филмовите дружества тя е изиграла немалка роля в подготовката на българския фестивал.



Разговор с ветерана на индийското кино Кандулал Шах

Не знам по какъв начин на приема бе попаднала и млада швейцарска блондинка, дошла в Делхи по някаква работа на международния Червен кръст. Тя знаеше подробно за Варна, за Златните пясъци, известно ѝ е също, че сме били православни, че сме обичали лютите яденета и най-важното — изненадана е от големия драматичен талант на нашата актриса... Таня Самойлова.

Единствена професионалистка между гостите бе английската кинокритичка Мери Сетон. Ако не бяха ми я посочили, едва ли щях да я позная — в аленото сари и дългата копринена рокля тя приличаше на индийка, а многодиоптърните ѝ очила още повече прикриваха „английското“ в чертите на лицето ѝ. Нейното име бях срещал под десетки статии в западните филмови списания, бях чел и бях се разочаровал от една тенденциозно написана от нея книга за Айзенщайн, а приятно бях изненадан, когато прочетох пак от нея ласкава статия за нашето кино. Г-жа Сетон е и своего рода българофил. Десетина години преди войната, идвайки от Съветския съюз, тя е преминала през София, пътувала е и в други наши селища и възторжено описваше на насъбралите се каква великолепна екзотична страна сме били — нямало автомобили, нямало прах по улиците, селяните се движели на магарета; къщичките били мили и семпли, със сламени покриви и вазички с мушката по прозорците; носите — живописни...

Така до каря на приема завързах маса приятелства. Всички обещаваха, че на всяка цена ще дойдат на прожекциите, че интересът бил „огромен“, „изключителен“, „фантастичен“, „незапомнен“ и понеже скоро след пристигането си разбрах, че индийците проявяват слабост към суперлативите, бях още по-затруднен да гадая какво ще излезе от цялата тая шумно подготвяна манифестация на индобългарското приятелство.

Напразни обаче бяха опасенията ми.

На следващата вечер пред входа на „Сапру Хауз“, един от най-модерните столични киносалони, имаше навалица. Младежи търсеха покани. Разпродаваше се бързо и отпечатаната специално за целта програма. Прекрасният приятел на нашата страна г. Девендра Кумар, главен редактор и си. „Тайм енд Тайд“, също разпродаваше лично спретнато оформените броеве, посветени на българската кинематография. Тук искам да отворя скоба и да съобща, че това е едно разкошно издание от около пет печатни коли — с много фотоси, статии, очерци, репортажи и интервюта за Невена Коканова, Гинка Станчева, Бинка Желязкова, Хр. Ганев, Рангел Вълчанов, Д. Мундров, Н. Корабов и др.

Пъстроцветно облечените зрители влизаха тихо в залата и тихо заемаха местата си. Тихо прелистваха програмите и „Тайм енд Тайд“. Доброволните сът-

рудници на дружеството, между които и Уша, тичаха насам натам, пробваха микрофона, въвеждаха някакви официални лица, запознаваха ме с тях, промърморваха се имена, които за пръв път чувах. Запомнях само усмивките, тъмните очи, смирено прилепените за поздрав длани, вежливите поклони, цветовете на саритата. Пред прожекцията говори г. Менон, секретар на Театралната академия. Представи ме с четири-пет думи, че съм „видна личност в областта на киното от... Белгия“.

Някоя от публиката изтропа нервно с краката.

Друг се обади: „От България“.

— Извинете, от България — коригира се г. Менон.

След моето приветствие започна прожекцията на документалния филм „Балада за България“ на Жан Лодз и „Слънцето и сянката“ на Рангел Вълчанов. И на двата филма публиката реагираше положително — възкликваше, ръкопляскаше на сполучливи детайли и пак настъпваше тишина, а когато на екрана се яви сцената с момъка и девойката, замотани в рибарската мрежа, в залата се чу възглас: „Браво“.

Положителна оценка даде на следващия ден и печатът.

Вестник „Индиан Експрес“ изтъква, че „Слънцето и сянката“ е „лиричен като кинопоема и лесно би могъл да се нарече класически филм“. А критикът на „Стейтсмън“, след като изразява задоволството си от организирането на български филмов фестивал, отбелязва, че „не би могъл да се намери по-добър повдигач на желязната завеса, отколкото изпкващият филм „Слънцето и сянката“. По-нататък авторът пише, че това е „деликатен и затрогващ апел против ядрената война“... „един толкова цялостен филм, че човек просто не знае откъде да започне да го преценява. Операторската работа, особено някои снимачни ъгли, а така също и монтажът са великолепни... Диалогът е едно от най-забележителните неща във филма“.

В същия вестник се казва за документалния филм „Балада за България“, че е издържан в „хубави цветове“, че „с приятния си коментар и някои от отличните си монтажни решения е сърчно визуално въведение за тази страна, така привлекателна със своята история, изкуство, музика и най-изненадваща модерна архитектура“.

Във фестивалната програма бяха включени още два игрални филма: „Любимец 13“ на Вл. Янчев и „Земя“ на Захари Жандов и няколко късометражки. По настояване на цензурата бе изрязана като „неморална“ и „неприлична“ сцената в банята от „Любимец 13“.

Отзивите и за двата филма бяха също ласкави.

Критикът на „Индиан Експрес“ е на мнение за „Любимец 13“, че, „без да е особено блестяща... тази комедия се отличава от грубите комедии на Холивуд и от изпълнените със сатиричен тон комедии на англичаните“. Приблизително такава е и становището на вестник „Стейтсмън“. „Българските филми са успешни, когато показват тъпата или някоя мила малка човешка слабост. Всички изпълнители и в най-малките роли дори играят с усърдие. Филмът е наистина приятен. Бихме пожелали и в Индия да се правят такива обикновени и не скъпи филмови комедии.“

Гледищата за „Земя“ не са еднородни.

В статията си „Финал без финес“ в „Стейтсмън“ определя филма на Жан дов като отегчителен. „Земя“ започна обещаващо с известно чувство към земята, но скоро се превърна в нещо присъщо за Бомбай или дори за Бомбай и Мадрас заедно... „Сигурен съм — завършва критикът, че България, която показва толкова финес в началото на фестивала, би могла да ни представи нещо по-добро на финала.“

А „Индиан Експрес“ излезе със съвсем обратен мнение. В рецензия под заглавие „Забележителен филм“ се казва: „Филмът, с който завърши фестивалът на българските филми тук, е точно това, което от търговска гледна точка е изгодно да се прожектира в нашите кинотеатри.“

Сега е толкова трудно да се купуват нови филми, че кината са принудени да вадят стари продукции. Холивудските филми са толкова скъпи... Защо тогава не обърнем поглед към филми като „Земя“, които в източноевропейските страни се произвеждат от държавата и които могат да бъдат получени на реалната им стойност.“

„Значителното в „Земя“, както впрочем и в другите показани на фестивала

филми, е че в тях почти нищо не се казва с думи. Всичко се показва. Има много малко диалог. Човек дори няма нужда да чете надписите, за да следи действието. Режисьорът З. Жандов избягва говора в „Земя“. Историята е разказана почти изцяло чрез красиви достъпни картини.“

Това са само част от отзивите.

Фестивалът продължава в момента и в другите щатски столици и разговорът по тях в индийския печат още не е приключил...

Казах вече, че в Ню Делхи атмосферата бе твърде официална, че това е град-конгломерат, повече политическо, отколкото културно средище, без устойчива традиция. Филмови студии тук няма.

Киностолиците на Индия са Бомбай, Мадрас и Калкута и обстановката там е съвсем противоположна на тази в столицата. В тия градове ми бе оказано едно почти пословично гостоприемство не само защото провинциалистите навсякъде по света са винаги по-мили домакини, а преди всичко защото се намирах в своя среда, сред колеги.

В редакционна статия на „Тайм енд Тайд“ бе писано: „Индия посла червен килим на българския филмов представител.“ Ние не сме привикнали да се изразяваме по такъв високопарен начин, но като символ, като поетично сравнение, то е вярно. Наистина бях предмет на внимание, което ме смущаваше и често ме поставяше в деликатни положения. Вместо най-обикновен журналист, който иска да надникне тук и там, сам не забелязах как съвсем непринудено и неочаквано се оказах официален представител не само на нашето кино, но изобщо на страната.

Бях декориран с гирлянди от цветя. Устройваха ми се тържествени срещи с артисти, режисьори, продуценти и владетели на студии. Бях приет от кметове, от шефове на филмовата цензура, ректори на висши учебни заведения, от президиуми на филмови дружества и съюзи, на сериозно изпитание бе поставено здравето ми от опитвания на всевъзможни вегетариански и невегетариански кухни — бенгалски, тамилски, кералски... Участвувах в масово посетени пресконференции, които понякога продължаваха по три-четири часа. Това бяха рядко интересни срещи, които се превръщаха в трибуна на колеги с нееднакъв или близък начин на мислене. Изникваха и спорове.

— Сър, защо сте заявили в Калкута, че „новата френска вълна“ не била новаторско течение — подхващаше предизвикателно осведомен вече мадраски журналист от ежедневен вестник.

— Какво значи новаторско според вас? — добавяше друг.

— Значи новаторско разбиране върху живота.

— Бихте ли се конкретизирали?

— Да, комунистическо.

— Примери за филми, където е отстоявано такова разбиране?

— „Броненосецът Потемкин“, „Балада за войника“...

— Ние също смятаме тия филми за художествени върхове.

— и идейни...

— Да, и идейни... Но значи ли това, че Толстой. Рабиндранат Тагоре и др. големи творци, които не са били марксисти, не са новатори.

— Не значи...

— Тогава защо и Кафка, и Натали Сарот да не са новатори.

— Защото са далеч от хуманистичния дух на титани като Тагоре... Съгласни ли сте?

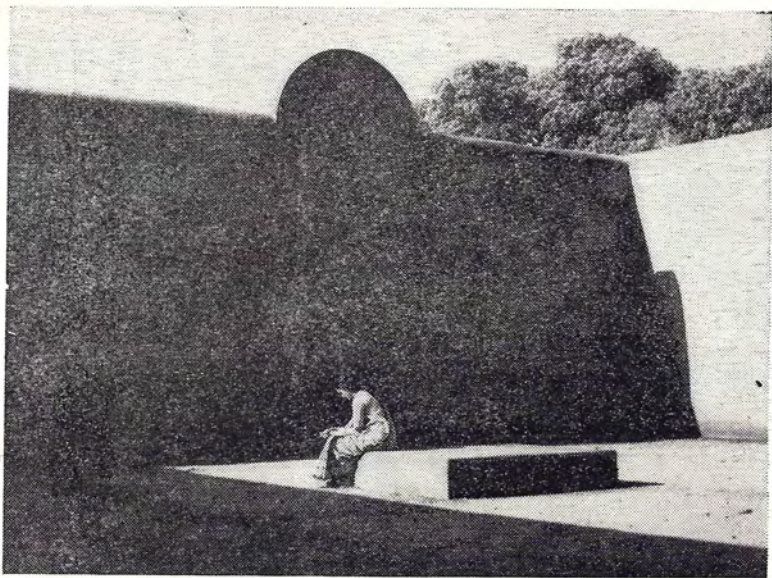
— Не всички — обаждат се неколцина от присъстващите... Между тях също започна дискусия. Един от колегите им упорито твърди, че и индийското кино е новаторско, защото „също ратува за социализъм“. Атакуват го. Подкрепят го.

Сипят се отново въпроси, този път адресирани вече към мен. Отива се подалеч от чисто професионалните интереси към киното.

— Благодарение на киселото мляко ли българите са столетници?

— Не само на киселото мляко. Най-важни са социалните условия — намесва се припряно втори, без да чака отговор.

— За колко време е ликвидирана неграмотността у вас? Колко държавни театри имате? Допускат ли се младежи от нисшите класи в университета? Вярно ли е, че сте син на селянин?



Актрисата Нутан във филма «Бандини»

Нов въпрос. И пак полемика.

— Харесват ли ви индийките?

— Много. Те са чаровни. Съжалявам само, че родителите у вас имат решаващата дума, когато трябва да се сключи брак между двама млади. Учудвам ме също, че никъде не видях любовни двойки по скамейките из парковете...

— Но Индия е свободолюбива държава, сър. Тя няма закони, които да пречат на любовните връзки и женитбата. Ние обаче имаме обичаи, бащите имат права, съобразени с досегашните ни традиции и разбирания.

— Но вредни обичаи, по-силни от закона. А ако младите не се харесват?!

— Родителите им уреждат предварителна среща и ако не се харесат — не се женят... Впрочем допускат се груби намеси, но те са характерни повече за селата.

— Но там живеят 400 милиона индийци...

Все от този род бяха разговорите на пресконференциите и радвам се, че те ставаха повод да се заговори и за нашата социалистическа родина, за която толкова малко се знае и толкова малко е направено от нас, за да я популяризираме. Името България не е известно даже на отделни интелегентски кръгове. Читателят би могъл да съди по задаваните въпроси за равнището на осведомеността. Но той би могъл да има поглед и за проблемите, пред които е изправена днешна Индия, която е в един бърз процес на изменения. Рушат се вековни предразсъдъци — кастови и религиозни, преодолява се неграмотност, търсят се стимули за национално възраждане, напират въпроси за основно преустройство на икономическата структура, разгаря се класова борба, изживяват се утопични илюзии, сблъскват се идеи, възгледи.

Без допир с представители от различни социални слоеве, не можех да разбера и някои от особеностите на индийската кинематография върху чието развитие, пък и лутане, дават неизбежно отражение и своеобразните моменти в индийската революция.

Индийската кинематография като индустрия заема второ място в света. През 1963 г. са работили с пълен капацитет 69 студии. 39 лаборатории са проявявали и копирали ленти. На екраните са излезли 310 игрални филма. Общият брой на заетите в производството, рекламата и кинорежата работници възлиза на 120 хиляди души.

— Тези внушителни цифри са доказателство за размаха на вашата кино-промишленост.

— Но тя се задушава — ми заяви г. А. Л. Сринивасан, председател на Южноиндийската търговска филмова камара. Една страна с 450 милиона население има само 5 000 кинотеатри. Външният пазар също е крайно ограничен. Засега продаваме главно в Африка, Западна Азия, Бирма, Цейлон, Индонезия и известно количество в Британия. Американците внасят у нас около 150 филма,¹ а не купуват почти нито един наш. Може ли да има по випиюща несправедливост?

— По производство сме втори — ми заяви и г. Рошанлал Малхотра, председател на Индийския съюз на филмовите продуценти, — но по международното значение на създадените от нас естетически стойности стоим някъде на опашката на световното кино.

— Нашият филм се натъква на сериозни трудности — добавя видният филмов деец г. Б. Р. Чопра — Наемите на театрите са фантастични. Недостига суров материал.

— Такси, такси... за всичко удържки, данъци... Държавата взема извънредно много, а помощта от нея е нищожна — с тревога говори г. П. С. Матхур — директор на рекламата в Западна Бенгалия.

— При нас се практикува така наречената „система на звездите“, а хонорарите на звездите се повишават с ракетна скорост — оплака ми се собственикът на Мадраското А. В. М. студио г. Мейяпан.

— За да се снима хубав филм, ми е нужно време, трябва да се изхаби и повече лента, да се експериментира, а това би ме довело до финансова катастрофа — сподели друг изтъкнат продуцент г. Мехбуб Кхан.

— Трябва да се работи въпреки трудностите — смята старият ветеран на индийското кино г. Кандулал Шах. — Десетилетия наред съм се борил на това романтично поприще, издигал съм се, пропадал съм и пак съм се съвземал — никога не съм губил кураж! Киното изисква упорство, пионерство, оптимизъм.

Струва ми се, че най-стриктната цензура в света е индийската — каза един млад режисьор в Бомбай. — Във всеки щат тя се отнася по различно. Нейните многобройни правила и хиляда и едно съображения парализират всяко по-дръзко усилие да се направи нещо по-друго.

— В смисъл?

— Да се скъса с провинциалната скованост, да се преустрои кинематографията на съвременни релси — препоръчва пленителната актриса Мина Кумари.

— Но нали главната тема е съвременната. От 144 филма, снети в Мадраските студии, 89 са на съвременна тема, 30 са фолклорни, 30 исторически и 17 митологически.

— Една кинозвезда, шест песни и три танца не са достатъчни, г. Стоянов, за да се смята един филм за модерно изкуство — твърди режисьорът Бимал Рой.

— Но вие сам даже в най-реалистичните си филми — „Саджата“ и „Бандини“ — прибегвате до употреба на такива песни и танци?

— За съжаление все още не сме в състояние да се преборим с навиците на публиката, да отхвърлим овехтялата традиция.

Тия отговори, групирани тук на едно място, малко или повече осветляват трудностите на индийското кино.

На Америка и Европа индийските филми изглеждат твърде локално третирани. Ако продуцентите се съобразят само с вкуса на чуждестранния купувач — ще изгубят домашния пазар.

Индийският зритель не може да привикне на прожекция, по-малка от три часа. Не може да си представи и филм без песни и танци. Песните са монолози в драмата, те са допълнителни описания към разказа, решават атмосферата във възловите моменти на филма. Чрез тях човек може да говори със звездите, ношата, птиците, да си спомня миналото, да споделя чувства. Когато героите се обясняват в любов, те пеят или изпълняват ритуални класически танци като в опера. Когато се случи нещастие, пак пеят.

Тази традиция води началото си още от древните епични произведения. Тя се поддържа и в сегашната индийска драма. В Калкута гледах такава пиеса — „балето-опера“ със сюжет от бенгалската национално-освободителна борба срещу англичаните. Но кинорежисьорите прибегват към тази, нека я наречем оперетизация, с цел да направят филмите си по-понятни на многоезичната публика. В Индия се говорят 22 основни езика и стогина наречия. Можете да си представите каква

¹ От чужбина се внасят годишно до 200 филма.

смесища от народности са зрителите в големите промишлени градове. Прибавете към всичко това и необразоваността им. Та те изключително чрез песните следят сюжета и се вълнуват от съдбата на героите.

И не само това. Пак заради местната традиция индийското кино е в плен и на мелодрамата.

— Нашият зрител е сантиментален. За него едно художествено произведение е правдиво само ако е в състояние да насълзи очите му. Той обича дългите и усложнени житейски истории, внезапните поврати, изненадите и ефектните ситуации — ми обясни г. Девендра Кумар.

Но и без обяснение необходимо е да се изгледат не повече от пет-шест филма, за да знаеш колко струват и останалите. Сюжетните схеми само варират...

... Две различни момичета, които свършено си приличат, си разменят местата, страдат от последствията и на края са щастливи... („Чуласи Мадам“)

Или бедно момиче и богаташки син пътуват във влак. Оказва се, че той е син на земевладелеца, а тя — дъщеря на ратая му. Харесват се. Влюбват се. Оженват се тайно, понеже социалното им неравенство изключва такъв брак. Момъкът заминава по работа в Сингапур. Девойката е забременяла. И отгук започват нечовешките драматични преживелици: баща-богаташ, който трепери за престижа си, и баща-бедняк, смазан от „позора“. Конфликтуват два вида чест. Младата жена е принудена да роди в друг град. Дава детето в дом на безпризорни. То пораста и случайно се среща с... непознатия си баща.

Срещат се най-сетне и родителите.

Богатият е надживял кастовите си предрасъдъци, а ратаят изпада в умиление пред благородството на господаря си. Бракът е благословен и всички заживяват щастливо („Мейн Чуп Рахунги“).

Изобщо почти няма нещастливи финали в индийското кино. И най-острите класови, кастови, религиозни и др. противоречия в края на краищата се заглаждат — оттам и философската раздвоеност в тия произведения — суров реалистичен показ на действителността, върно обрисувани конфликти и изведнаж — внезапен отбой, примирие, сантиментално споразумение с воюващите начала. Главните идеали са: чест, справедливост, способност за разкаяние, смирение, пасивна реакция към злото, тържество на душевната красота. Оттук и парадоксът — в основата си индийската кинематография е социална, засяга значителни проблеми — остатъците от кастовите наслоения, класовата несправедливост, моралната деградация, ратува за духовно усъвършенстване на човека и обществото, но все в просветителски план, в духа на Гандиевата идеология, в духа на индуските представи за човека и предназначението му на земята. Жестока реалност и утолични методи на борба срещу нея!

Към историческите и митологичните сюжети също се подхожда не научно, а по-скоро под натиска на националистични чувства и мило желание да се повярва повече на преданието, а не на факта. Помпозните декори, етнографията и елементите на ефтина еротичност насочват към пищни суперфектни постановки, но не и към значителни гворби.

И все пак сред обилния поток от комерческа продукция си пробиват път и тенденциите за обновление на сюжетиката, на философските позиции и киноезика. В Пуна и Калкута се запознах с рояк млади ентузиасты, които имат правилни наблюдения за сегашното кино, за проблемите му, за слабите и силните страни в развитието му.

Чудесна, със съвременни възгледи за реализма младеж се учи и във Висшия филмов институт в Пуна. И преподавателите, и студентите са жадни за новите веяния, оплъчват се енергично срещу рутината, привличат ги примерите на Айзенщайн, Пудовкин, Рене Клер, на италианските неореалисти.

Интересни мисли в тая насока разви пред мен и Бимал Рой (режисьор на преминалия с успех у нас „Два акра земя“), и прогресивният сценарист Абас и Езра Мир от федерацията на детските филми, и режисьорът В. Шантарам.

Смели са начинанията и на напредничавата интелигенция в Калкута — града на Рабиндранат Тагоре, на бойко и класово осъзнато работничество.

Тук, в монтажната на една от бенгалските студии се срещнах и със Сатяджит Рей.

Според критиката Рей е втората крупна фигура изобщо за азиатското кино след появата на японца Акира Куросава.

На неговия филм „Падър Панчали“ („Песента на пътя“) са присъдени високи отличия: наградата „най-добрият човешки документ“ на Канския фестивал



Кадр от филма „Саджата“

(1956), първите премии на фестивалите в Сан Франциско (1957) и Ванкувър (Канада) (1958), наградата за най-хубавия чуждестранен филм през 1958 г. в Ню Йорк и др.

Сюжетът на „Падър Панчали“ е изграден върху трагичната съдба на пролетаризиращо се селско семейство и поразява с драматизма на образите и атмосферата. Това е голям човеколюбив филм, който се бунтува, протестира, крещи с всеки свой кадър срещу социалната неправда, напомня ни за документалната сила на неореалистите, за мъжествената Горкиевска поезия. Тук режисьорът възстава срещу каноните в индийския филм, скъсва с примитивната мелодрама с хепиендите, с оперетните песни и танци и се доближава до европейското схващане за реализъм. Рей е дръзновен реформатор на филмовия език — търси експресивност на изказа; опира се на смели метафори; изтръгва непозната до преди него поезия при пресъздаването на слънцето, земята, поройните дъждове, бръмченето на телеграфните стълбове; съсредоточава вниманието си върху вътрешния свят на обикновената човешка личност; камерата разкрива нови жизнени пластове на съвременността — без спекулации с евтина екзотика, без разкрасяване — с безпощадна точност и изненадващо свежа поетичност. Тъкмо в тази по новому осмислена поетичност Рей следва новаторски традицията, сочи възможности за осъвременяване на индийското кино.

Режисьорът отстоява творческите си принципи, придържа се към същата своя самостоятелна линия и в останалите си два филма: „Апараджито“ и „Апур Сансор“.

В Пуна видях и един документален филм от Рей — „Рабиндранад Тагоре“, който затвърди убеждението ми, че в Индия наистина се е родил художник от голяма величина.

Влиянието на Рей е колосално сред младите режисьори и сценаристи. Новите поколения търсят, изпробват, стремят се да излязат от отъпканите пътища. А това вече е надежда, това е основание за едно интересно бъдеще на индийската кинематография.

ДОЛУ РЪЦЕТЕ ОТ ПРОГРЕСИВНОТО КИНО

Младият италиански режисьор Франческо Рози бе даден под съд от началника на полицията в Новара. Този „храбър“ италиански полицай се е мотивирал пред прокурора, че филмът на Рози „Ръце над града“ оскърбява въоръжените сили“, защото показва как полицията изхвърля на улицата бедняци от жилищата им и как се разправя с беззащитни демонстранти.

Всъщност Франческо Рози и неговият филм си навлякоха гнева на официалните кръгове и на десния печат още миналата година на фестивала във Венеция, където „Ръце над града“ получи първата премия „Златният лъв на св. Марко“.

Филмът разобличава царящата в големите италиански градове спекулация със земя, разкрива връзките между спекулантите и хората от десните партии, корупцията, която разяжда политическия и икономическия живот на Италия, връзките между политическата власт и едрия капитал и живота на бедните граждани. Филмът „Ръце над града“ си навлече гнева на официалните среди не само защото в него е разкрит целият механизъм на непочтени действия и е показана самоотвержената борба на прогресивните сили. Работата е там, че той излезе на екран в разгара на борбата против „акулите“ на строителните спекулации — в много лош за спекулантите момент.

Най-напред яростта на онези, които бяха засегнати от филма, се насочи към кинокритиците, осмелили се да утвърждават филма на Рози. От вестник „Джорнале д'Италия“, орган на рим-

ските индустриалци, бе уволнен видният критик Джино Визентини, председател на италианския профсъюз на киножурналистите. Неговото уволнение е трябвало да спласи кинокритиката, но то е предизвикало буря от възмущения сред кинодейци и журналисти, които са поискали незабавното връщане на Визентини на работа. Освен уволнението е последвала и забраната на публични обсъждания на филма „Ръце над града“. Но въпреки това в някои градове обсъждания на филма са се състояли.

Когато на всички стана ясно, че широкото обществено мнение е на страната на Рози, реакцията хвърли в боя своята тежка артилерия — полицията, която даде под съд младия и талантлив кинематографист.

Прогресивната общественост и печат се вдигнаха в защита на Рози. Левите вестници поискаха да се прекрати „линчуването“ на младия режисьор, чиято вина се състои в това, че е показал Италия такава, каквата е. В защита на филма излезе с голяма статия в сп. „Кронаке меридionali“ членът на ръководството на Италианската компартия Джанкарло Пайета.

И както жителите на Милано излязоха по улиците на своя град да протестират против увеличението на наемите и спекулациите със земята им под лозунга „Долу ръцете от града“, така прогресивните журналисти, киноработниците и прогресивната общественост издигнаха лозунга „Долу ръцете от прогресивното кино“.

ЕДИН ЗАБРАВЕН МАЛЪК ШЕДЬОВЪР НА ЧАПЛИН

15 юни 1919 г. На американския екран излиза 3-часовата комедия на Чаплин „Слънчева страна“, едно от най-завършените произведения на гениалния комик. Една творба, която ни кара да се удивляваме на парадоксите на съдбата. Така, когато биографите и почитателите на великия артист споменават този филм, те обикновено го определят като един „от върховете в творчеството на Чаплин“. Говорят за „смайваща изобретателност“ на автора и т. п. Когато обаче трябва да се изредят шедьоврите на Чаплин или да се направи подбор на тях, мнозина, уморени от дългия им списък, остават на едно от последните места „Слънчева страна“ или дори я изпускат. И докато по-маловажни произведения на други кино-режисьори се обявяват за „класика“, поради свърх изобилието на шедьоври у Чаплин неговата „Слънчева страна“ рискува често да бъде забравена. Нека по случай закръглената 45-годишнина от премиерата ѝ напомним на българските кинолюбители за тази перла на филмовото изкуство.

Както при всяка от ранните комедии на Чаплин, сюжетът на „Слънчева страна“ е несложен, но изключително оригинален и забавен. Чарли е слуга във една ферма в малко село. Неговият господар е злобен и лицемерен тип, който непрекъснато го бие и не му дава нито минута почивка. Единствената радост на бедния ратай е безнадеждната му любов към дъщерята на съседния фермер. Един неделен ден Чарли изкарва стадото крави на паша, то се разпръсва и тичайки да го събере, той пада в един трап. Загубил съзнание, Чарли сънува чуден сън: уж се намира на слънчева поляна между красиви нимфи, които го увличат в своите ваханални танци (епизод, заради който Чаплин е обвинен от злостните пуритани в „разврат“). Но... дошлите селяни го измъкват от трапа, сладките сънища изчезват и отново настъпват дългите мъчителни дни. Страданията на Чарли достигат своя връх, когато в селото остава поради повреда на колата елегантно облечен младеж от града. Той започва да флиртува с любимата на Чаплин и бързо „завъртява“ главата ѝ. Опитът на Чарли да си възвърне момичето, като подражава на елегантността на своя съперник го излага на подигравките на селяните и на фермерската дъщеря. Отчаян, той прави опит да се самоубие, като се хвърля пред колата на съперника си, но... колата го блъсна само по задника и спира, а неговият господар го изритва в страни. Богатият младеж си заминава, а изоставеното момиче пада в обятията на Чарли.

„Слънчева страна“ идва да обогати и без това богатата тематика на Чаплиновото творчество. За първи път в 68-я си филм режисьорът се опитва да изобрази живота в американското село, както досега е изобразил десетки страни на действителността в тази страна. Но и тук пръв и дълго време единствен сред кинодейците на Холивуд Чаплин ни дава явна картина за идиотизма и социалната несправедливост в „слънчевата страна“ на американската действителност. С нескрита ирония той осмива идиличните или повърхностно комични представи за американското село, насаждани сред публиката от филмите на създателите на Холивуд Грифит и Сент и на техните многобройни подражатели. Вместо ексценстрични или патриархално-добродетелни фермери Чаплин ни показва тъпи и злобни личности и трогателния малък човек, изтерзаван от нечовешките обичаи и бит.

Сатирата на Чаплин в това уникално произведение е облечена в блестяща поетична форма. От една страна, както справедливо отбелязва един критик, „Слънчева страна“ поразява със съвършенството на конструкцията си, с тънкостта на психологичните наблюдения, с лекотата на своя ритъм. От друга страна, и в този филм режисьорът демонстрира неизтощимата си находчивост в измислянето на остроумни трикове, особено в епизодите със съня и с „докарването си“ пред своята любима. Поетичност, меланхолия, протескност, съчетани с точност в обрисване на характерите на героите и в детайлите, и с великолепната живописност на кадрите, напомнящи картини на Вато и Коро, допринасят още повече за изключителното обаяние, което излъчва този шедьовър на великия артист и на цялото световно киноизкуство.

Литература по въпросите на киното

(Книги и сборници на български, руски и др. езици).

ГРИГОРОВ, Румен. Съветският филм в България. София, Наука и изкуство, 1964. 151 стр., с ил. 0.41 лв.

С указател на съветските филми, проектирани в България преди 9. IX. 44 г.

Тази книга представлява пръв опит у нас да бъде разкрито изключителното влияние на съветския филм в нашата страна в миналото (периода до 9. IX. 44 г.) и по-специално да се изясни ролята му на фронта на прогресивната култура и изкуство в България.

ФРЕЙЛИХ, С. Кинодраматургия. Прев. от рус. ез. Борис Т. Бакарски. София, Наука и изкуство, 1964. 171 стр.

Трудът на Семьон Фрейлих „Драматургия екрана“ се появява за пръв път на български език. Този труд представлява едно твърде интересно изследване върху проблемите на съвременната кинодраматургия.

Книгата е написана върху фона на най-добрите образци на съветското и световното кинодраматургично изкуство. Тя представлява несъмнен интерес за всички наши научни работници — литератори, кинодейци, сценаристи, а така също и за кинолюбителите у нас.

*
* *
*

СУРИН, В. и А. Мачерет. Там где создают фильм. Москва, Искусство, 1964. 112 стр., с илл.

Раждането на един филм в съвременната киностудия е твърде своеобразно, сложно предприятие. Тук са сплетени в един възел редица основни въпроси на изкуство и техника, художествено творчество и производство. Актьорът работи с инженера, дърводелският техник с художника, пиротехникът с композитора, режисьорът с химика и т. н.

В настоящата книга-албум, авторите разказват за раждането на филма в една най-изтъкнатите киностудии в Съветския съюз — МОСФИЛМ. Във формата на фотоочерк авторите въвеждат читателя чрез фотоматериалите и увлекателния разказ в атмосферата на киностудията и заедно с него обхождат нейните тайни и разновидности, обхващайки почти цялата и дейтелност.

KNIETZSCH, Horst. Film gestern und heute. Gedanken und Daten zu sieben Jahreszehnten. Geschichte der Filmkunst. Leipzig—Berlin, Urania Verlag, 1962. 550 mit Ill.

След книгите на Жорж Садул и Ростислав Юренев, появили се през последните няколко години, настоящият труд на немския киножурналист Хорст Книтч върху историята на киното е нова крупна проява в разкриването на света на киното пред все по-широк кръг читатели.

В своята книга авторът явно се стреми, както той сам се изразява, „в този век, когато телевизорът навлиза във всяка къща“, да затвърди признанието и живота на киноизкуството и за в бъдеще. Книгата е написана и предназначена за всички почитатели и приятели на киното, за зрителя, който е проявил интерес към това изкуство.

LINHART, Lubomir. Film a kinov SSSR. Cást prvni obdobi nemehó filmu. Praha, Orbis, 1962.

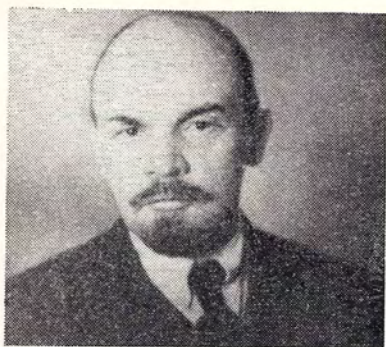
Книгата на един от най-добрите познавачи на съветското кино в Чехословакия Л. Линхарт е първа част от един обемист труд на автора в цялостното развитие на съветското киноизкуство. Тази част от труда е посветена на периода на немия филм.

OLIVOVA, Drahomira. Film velkých nadejí. Italie. Praha, Orbis, 1963. 200 p. 16 f. ill.

Филм на големите надежди.

Авторката на тази книга, филмов критик и публицист, проследява в своя труд пътя в развитието на италианската кинематография от времето на нейното възникване до наши дни. Тя се спира на най-интересните моменти от това развитие. Наред с художествената проблематика авторката не изпуска от своя поглед и икономическите и политическите фактори, които основно са повлияли върху създаването на италианската кинематография.

Д. К. Бошнаков



Кадър от филма „Ленин. Последни страници“. Режисьор Ф. Тяпкин, сценарист Г. Фрадкин, оператор О. Самудевич.



Режисьорът Марк Донской ще снима филм за майката на Ленин.



К. Лавров в ролята на журналиста от филма „Живи и мъртви“, снет по романа на Константин Симонов от режисьора А. Столпер и оператора Н. Олоновски.

В творческите планове на украинските кинематографисти широко е застъпена историко-революционната тематика. Едно от най-интересните произведения обещава да бъде екранизацията на „Гибелта на ескадрата“ от А. Корнейчук, постановка на В. Довган. Известният на съветските читатели разказ на Б. Лаврентиев „Вятър“ също ще бъде екранизиран. Втори живот на екрана ще получи и романът на Н. Вирта „Самота“. В този двусериен филм ще бъде пресъздаден образът на Тухачевски и показана неговата дейност. Ще оживее на екрана и още една героична страница из революционното минало на съветската страна. Драматургът А. Левада и режисьорът М. Билински са написали вече сценария „Одеса, година 19-та“, посветен на дейността на нелегалните болшевики в Одеса. Освен това студията А. П. Довженко ще отбележи с два филма сто и петдесет годишнината на Тарас Шевченко. На проблемите на възпитанието на младежта е посветен сценарият на Ю. Збанацки „Кестеновата алея“, „Чанта, пълна със сърца“, филм за дружбата на украинския и руския народ, ще постави режисьорът А. Буковски. Филмът се състои от няколко новели, обединени с обща тема.

*

В „Ленфилм“ по мотиви на пиесата „Приятели и години“ младият режисьор В. Сакалов подготвя снимането на филм, чийто герой е човек, необикновено чист и докрай предан на идеята. По сценарий на И. Олшански и Н. Руднева режисьорът Г. Аронов снима „Докато човек е жив“, филм за внимателното и грижливо отношение към човека. В главните роли играят Нина Ургант и Владимир Замански. Тбилиският режисьор Абуладзе ще снима в „Ленфилм“ „Възвръщане към хоризонта“ по повестта на В. Краковски. Снимките на „Донска повест“ (по разкази на Шолохов) са към своя край. Режисьорът на филма В. Фетин е известен на нашите зрители от филма „Необикновен рейс“ и „Жребчето“. Главната роля в „Донска повест“ изпълнява Евгений Леонов.

След „Жестокост“ и „Изпитателен срок“ на екрана ще се появят героите и на още една книга на Павел Нилин — „През гробищата“. Централен образ в повестта е партизанинът Михас. Недоверчив, озлобен, готов само да мъсти и убива, той постепенно се прониква от свойствения на съветските хора при всякакви условия, даже и в най-яростната борба, дух на доверие и любов към човека. Филмът се поставя от младия режисьор В. Туров.

*

В „Мосфилм“ скоро ще бъде завършен филмът „Педя земя“ по книгата на Г. Бакланов. Младите режисьори А. Смирнов и Б. Яшин са избрали повестта на Бакланов, считайки я за една от най-хубавите книги за войната. В нея с голяма сила е пресъздаден образът на съветския човек в тежките дни, когато се решава не само неговата лична съдба, но и съдбата на целия народ. Главният герой на филма е съветският войник Мотилъв, от чието име се роди разказът. Тази роля е поверена на артиста А. Збруев. Във филма участва и Евгений Урбански.

*

Във Тбилиси с голям успех се представя пиесата на драматурга Г. Хухашвили „Децата на морето“. По нея режисьорът К. Пипинашвили ще постави филм под същото название. В студията е започната работа над филма „Бабата на войника“ (по сценари на С. Жгенти), чиито събития се развиват през годините на Отечествената война. Ще бъде екранизирана повестта на Лео Киачели „Ариел Голуа“. Събитията протичат през 1904—1905 година в едно далечно грузинско село.

*

След много пробни снимки съветският режисьор Александър Зархи най-после се е спрял на артистката Татьяна Самойлова за изпълнителка на главната роля във филма „Ана Каренина“ по едноименния роман на Л. Толстой. Ролята на Каренин ще играе Николай Черкасов.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

През годините на Втората оветовна война полски офицер, преобличен като монах, намира убежище в манастира на един словашки град. Узнавайки, че беглецът е извесен органист, управата на манастира му позволява да свири по време на служба. Предишният органист решава да се избави от нежелателния конкурент и изпраща донос в Гестапо, но полякът безследно изчезва. Такова е съдържанието на филма „Орган“, който сега поставя режисьорът Шефан Угер по сценарий на Алфонс Беднар.

*

В последно време чешките и словашките кинематографисти все по-често снимат филми, посветени на днешната младеж. „Вик“, „Конкурс“, „Пражки блус“, „Черен Петър“—това са някои от новите кинопроизведения, разказващи за радостите и съмненията на тези, които започват сега своя самостоятелен живот. Скоро към тях ще се прибави и



Кинооператорът Емил Вагенщайн пред своята камера по време на снимането на филма „Веригата“.



Младата актриса Людмила Чешмеджиева, известна на кинозрителите от „А бяхме млади“, в кадър от филма „Крадецът на праскови“, снет по едноименната повест на писателя Емилиан Станев. Сценарий и режисура: Вълко Радев.



Актьорът Георги Черкелов в ролята на полковник Манов от филма „Приключение в полунощ“, постановка на режисьора Антон Маринович.



На снимки на филма „Три сестри“: художникът-гримьор М. Чернова и актрисата Маргарита Володина, изпълняваща във филма ролята на Маша.



Централната женска роля във филма „Голямата руда“ е поверена на талантливата и очарователна актриса Лариса Лужина.



Актьорът Е. Матвеев в ролята на Федотов и Вия Артмане в ролята на Соня от филма „Родна кръв“, снет по сценария на съветския писател Фьодор Кноре от режисьора Михаил Ершов.

„Място в колектива“ — филм-алманах, съставен от три сюжета. Над първата новела, която се нарича „Как се калява стоманата“, работи режисьорът Вацлав Гаер. Втората — под названието „Място“ — се поставя от Збинеk Бриних. Новелата „Оптимист“ в постановка Вацлав Кршка ще разкаже за тревогите и откритията на един малчуган, който за пръв път отива на село по време на жътва.

*

Иржи Крейчик снима филма „Разказ за първата република“ по разказите на Карел Чапек „Престъпници и птици“ и „Историята на един църковен мошеник“.

ПОЛША

Малкото село „Мали Пески“ е мястото, където се развива действието на психологическата кинодрама „Агнешка от кораба Колумб“, която се поставя от режисьора С. Ченцински по сценарий на В. Макс и З. Сковронски. Главни герои са млада учителка, пристигнала в село на работа, и кметът — човек с труден характер и диктагорски наклонности (популярният артист Леон Немчик).

*

По екраните на Полша скоро ще бъде пуснат филма „Закон и кулак“, постановка на режисьора Ежи Хофман и Едвард Скожевски (автори на остроумната комедия „Гангстери и филантропи“). Този път те поставят психологична драма. Нейните събития датират от 1945 г. в присъединените западни земи. В един от бившите немски курорти пристигат хора, на които е възложено да запазят и подредят почивните станции. За някои от тях това е „добра работа“, от която може да се спечели. Героят на филма Хенрих, бивш концлагерист, се бори срещу тези мошеници и ги разобличава.

*

„Прекъснатият полет“ се нарича новият филм на режисьора Леонард Бучковски по сценарий на Анджей Мулярчик и Ежи Яницки. Действието на филма започва в една есенна вечер, когато се отменя поради лошото време полетът на съветски самолет от Варшава за Москва. Пилотът на самолета среща случайно на летището свой познат поляк, който го кани на сватба на сестра си. По време на пътуването в едно от селата около Варшава летецът познава местата, където е бил през време на войната. Тук започва втората част на филма, чието централно събитие е спасяването на ранения руски летец от полски селянин. В това село среща той и своята първа любов. Ролята на летеца се изпълнява от съветския артист Александър Белявски.

Популярната полска артистка Барбара Квятковска ще играе във френския филм на режисьора Робер Калеф. Това е историята на един емигрант — немски еврейин, който след войната пристига в Израел, работи и се ползва с всеобщо уважение. Накрая се открива, че той е немец, бивш есесовец, който е използвал паспорта на убит в лагера еврейин. Филмът повдига въпроса за отговорността, вината и наказанието. Ролята на немецка ще играе Карл Хайнц Бьом, а Барбара Квятковска ще изпълнява ролята на неговата жена — еврейка. Филмът се нарича „Часът на правдата“. На артистката е поверена и главната роля във филма „Пътешествие“ по мотиви на романа на поляския писател Станислав Дигат.

ЮГОСЛАВИЯ

Историята на киното е неразривно свързана с живота и с борбата на народите за свобода. Югославското списание „Ревю“ разказва за премиерата на филма на Чаплин „Диктаторът“ през време на войната. Филмът „Диктаторът“ на Чаплин представлява остра сатира срещу Хитлер. Още по време на снимането на филма немското посолство в САЩ нееднократно е протестирило, в резултат на което Чаплин едва ли не е попаднал на подсъдимата скамейка „за подстрекателство към война“. Хитлеровите власти забранили прожектирането на филма в окупираните от тях страни в Европа и все пак през 1942 г. в югославския град Валеv се е състояла единствената по рода си премиера на този филм.

... Хитлеровите офицери и войници пристигнали в киното в отлично настроение, очаквайки да видят обикновен шлагер. Когато на екрана се появил Чаплин и поздравил зрителите по нацистки, немците закрещали от възторг. Но скоро разбрали какъв „шлагер“ им се представя и побеснели започнали да стрелят по екрана.

По какъв начин „Диктаторът“ е попаднал в това фашистко кино? Свързаният с партизаните югославянин Никола Радосевич, работещ в отдела сортировка на филми, заграбени от хитлеристите на Балканите, подменил приготвения за прожекция филм с Чаплиновия. По такъв начин Чарли Чаплин получил възможност да хвърли своите гневни слова, разобличаващи фашизма, право в лицето на хитлеристите. Радосевич, разбира се, веднага бил арестуван и хвърлен в концлагер, откъдето му се отдало да избяга и да се присъедини към партизаните.

ФРАНЦИЯ

Какви са вашите творчески планове? Такъв въпрос е задал кореспондентът на спи-



Съветските актьори В. Коняев в ролята на Сергей, В. Сафонов-Свиридов и Е. Лазарев в ролята на Уваров от филма „Тишина“, снет по романа на Юри Бондарев. Постановка Владимир Басов.



На фестивала на югославския късометражен филм: директорът на фестивала Деян Косанович съобщава наградените филми. Вдясно — председателят на журито Душан Вукотич.



Неотдавна Марлена Дитрих посети отново столицата на Германската демократична република.



Съветската актриса Галина Полских е известна на нашите кинозрителни от филма „Дивото куче Динго“. Сега ще я видим отново във филма „Аз крача по Москва“.



Сцена от новия румънски художествен филм „Във възрастта на любовта“.



Роже Вадим на работа с актьорите Ана Карина и Жан-Клод Бриали, изпълнители на главните роли във филма „Танцът“.

сание „Синема 64“ на френския прогресивен режисьор Луи Дакен.

„Имам много проекти“ — е отговорил режисьорът. Но не зная дали ще мога да намеря продуцент. Положението във Франция сега не благоприятствува за създаването на прогресивни филми. Френската кинематография се намира като че ли в състояние на летаргия. Творческите работници непрекъснато имат главоболия с цензурата, контролираща всяка тема и всеки замисъл. У нас са невъзможни такива филми, каквито, да кажем, е поставил Роси или Лидзани в Италия. Кой от нашите майстори например би се решил да направи филм, критикуващ правителството на Виши? Може да звучи като анекдот, но когато на един продуцент неотдавна предложили да се екранизира романът на Юго „93-та година“, той отговорил, че не иска да рискува, тъй като не е известно ще остане ли Франция още република при завършването на филма... В скоро време искам да направя филм по сценарий на Бел-солел „Лягото на 1939 година“. Действието ще се развива в средата на политически емигранти в началото на Втората световна война.

*

Известните естрадни певци Джонни Холидей, Силвия Вартан, Франсуа Харди, Шарл Азнавур, Пол Анка и Ричард Антони ще участвуват заедно във филма на режисьора Мишел Боаронда, който ще бъде снет в Париж под името „Търсете божествата!“

*

Около три години е работил Андре Каят над своя последен филм „Семеен живот“, който неотдавна е бил проектиран по парижките екрани. Филмът се състои от две части: в едната жената разказва историята на седемгодишния си семеен живот, а в другата това прави мъжът. В „Льо монд“ Каят пише: „Истината за семейния живот не е една и съща, не е и обективна, затова направих два филма. Третият филм ще създадат сами зрителите.“ Главните роли се застъпват от Мари-Жозе Нат и Жак Шарие.

*

Жан Люк Годар след големите неприятности, които е имал с американските продуценти по време на реализацията на филма „Презрение“, е решил да основе своя собствена студия. Тя ще се нарича „Анушка“ по името на жената на режисьора Ана Карина. Първият филм, поставен в студията, ще бъде екранизация на една новела от американски автор. Това ще бъде разказ за ху-

лигани. Названието още не е уточнено. В главните роли ще участвуват Ана Карина. Сами Фрей и Клод Брасор.

*

Приключенията на популярния детектив Ник Картър отново ще бъдат показани на екрана. Филмът ще бъде постановка на Анри Декоан по сценарий на Жан Марсицак. В ролята на Ник Картър ще се появи Еди Константин.

*

Известният испански режисьор Луис Бунюел ще снима в Париж своя следващ филм — историята на един американски войник през време на Първата световна война. Филмът се нарича „Джони взе карбината“. Бунюел е поканил за съавтор на сценария един от най-добрите американски сценаристи Далтон Трумбо.

*

Марсел Карне се готви за постановката на „Дамата с камелиите“. Режисьорът е искал да снима този филм още през 1960 г. с участието на Жан Маро, обаче този проект не бил одобрен от нито един продуцент. Сега в ролята на Маргарита ще играе американската артистка Ирина Демик. Арман Дювал ще бъде Жак Шарие. Действието ще се развива в наши дни.

ИТАЛИЯ

„Духовете на Джулиета“ — това е условното название на бъдещия филм на Фредерико Фелини, който сценарий режисьорът пише сега заедно с Брунело Ронди. Филмът е замислен като комедия „в стила на Чарли Чаплин“. Главната роля ще играе Джулиета Масина, която вече три години не е заставала пред камерата. Това е историята на една жена, заплашена от тайнствени „неземни“ сили, но която не се поддава на обхващащото я чувство на ужас.

*

Лукино Висконти възнамерява да екранизира един от романите на своя любим писател Достоевски. Сред творческите планове на режисьора е също и едно от произведенията на френския писател Марсел Пруст. Запланувана е и киногография на Микеланжело Буонаротти. Сега Висконти работи над екранизацията на романа на френския писател Алберт Камю „Чужденец“. За главните роли са поканени вече Марчело Мастоияни и немската артистка Роми Шнайдер. Едновременно с това Висконти завършва постановката на операта на Моцарт „Сватбата на Фигаро“ в миланския театър „Ла скала“.



Полският актьор Збигнев Цибулски играе централната роля в шведския филм „Да обичаш“ на режисьора Йорн Донер.



През май по екраните на кината ще бъде прожектиран френският игрален филм „Граф Монте Кристо“ с участието на актьора Луи Журдан.



Рене Клеман е завършил постановката на филма „Любовна клетка“. Главните роли изпълняват Ален Делон и Джейн Фонда.



Марчело Мастрояни и Катрин Спаак в сцена от филма на режисьора Марко Ферари „Мъжът с петте балона“.



Французойката Паскал Одре във филма „Смърт, къде е твоята победа?“.



Ева Крижевска („Пепел и диамант“) изпълнява централната роля в новия полски художествен филм „Разчитайки на греховете“. Режисьор Ержи Заржедски.

*

Известният италиански артист Раф Валоне ще играе сега в два нови филма — „Защитавайки честта“ и „Звездите падат през лятото“. Първият филм разказва историята на един селски лекар; вторият ще бъде посветен на италианските партизани.

*

Неотдавна при Дома на студентите в Рим група фашистки младежи нападнали Пиер Паоло Пазолини, прогресивен писател и режисьор. Това е станало пред очите на невъзмутимо стоящите полицаи.

*

Мауро Болонини е завършил филма „Корупция“. Героят на филма е двадесетгодишен младеж, син на богат индустриалец. Младежът току-що е завършил училище, където му е внушавано, че на света има само две идеологии: католицизъм и марксизъм. А самият му произход вече е определил неговия път. Младежът решава да постъпи в манастир. Бащата не е съгласен с това увлечение на своя син и скланя приятелката си (Розана Скиафино) да съблазни младежа през ваканцията. Действието се развива във Милано. Както пише Дж. Ф. Лейн, римският кореспондент на „Филмс енд Филминг“, Болонини много вярно е представил живота на висшите среди в Италия.

*

„Световното изложение в Париж 1900 година“ — филмът, който сега Виторио де Сика ще снима, се състои от дванадесет филмови разказа. „Това не ще бъде нито комедия, нито трагедия“ — е заявил режисьорът, но 12 къси разказа от живота в Париж по това време. „Във филма ще участвуват много известни артисти: Бриджит Бардо, Жан Моро, София Лорен, Мишел Морган, Роми Шнайдер, Марина Влади, Джон Уейн, Курт Юргенс, Питър Устинов, Марчело Мастрояни, Раф Валоне, Фернандел, Питър Селърс.“

*

От италианските филми, проектирани по екраните на страната през последните четири години, най-големи печалби, около 2 милиарда лири, е донесъл филмът на Фелини „Сладък живот“.

Поправка: В кн. 4 на стр. 51 ескизът е от художника Найден Петков.

БОГДАН ИОВАНОВИЧ

ЛИЦЕ СРЕЩУ ЛИЦЕ

(продължение от бр. 4)

КИНОИЗКУСТВО

Библиотека литературни сценарии

ДВОРЪТ НА ПРЕДПРИЯТИЕТО

(ден — екстер.)

Симич преминава през двора с израз, който подсказва, че го боли главата. Пресреща го Вук, отделяйки се от групата работници-полуселяни.

Вук: Ще има ли някакво наднормено, другарю директор?

Симич: Както работите, така ще бъде за вас.

Симич отива до автомобила, отваря шкафчето на шофьорската табла и търси нещо.

Симич: Има ли тук още някой прах?

Митке, който все още чисти колата, загрижено.

Митке: Няма повече... Не се ли чувствувате добре? То е, защото престанахте да пушите.

Симич: Кой каза, че имал аспирин?

Митке: Вера, другарю директор... Да ви донеса ли?

Симич: Не, мога и сам.

Трайче, който още седи на стъпалото на камиона, пресреща Симич.

Трайче: Ти каза, Симич, че ще се върна на работа, а още няма заповед.

Симич: Щом съм казал, ще стане. Обади се на Душанка.

Отдалечава се, измъчван от главоболие, а Трайче гледа след него.

В шофьорската будка виждаме Мика, който е наблюдавал цялата тази среща.

Мика: Ама и ти, Трайче, си... курва.

Трайче остава като гръмнат, разтреперва се и тръгва със свити юмруци.

Мика слиза от камиона, готов на всичко. Трайче се доближава до него.

Мика: Какво искаш?

Появява се Косйер. Трайче се въздържа и отвръща очи от Мика, обръща се и се отдалечава.

Мика плюе и сяда на калника, гледайки след Трайче.

Трайче почти да заплаче. Косйер го настига и пита:

Косйер: Какво беше това? (Като не получава отговор, продължава) Слушай, Трайче, виках те; имам няколко другари инженери в други предприятия... Бих могъл да помоля някого да ти даде работа...

Трайче: И аз мога да си намеря работа.

Косйер: Че тогава защо се оплаква?

Трайче: Това е друга работа... Тук става въпрос за чест.

Косйер: Добре, но тогава не разбирам защо си оттеглил жалбата си и още и си молил директора...

Трайче е почти отчаян.

Трайче: Ех, защо съм. Защото съм... Може ли човек сам да се избори?

Кого го е грижа тук за някой си Трайче и неговата „справедливост“? Трайче се отдалечава, а Косйер остава замислен, гледайки след него.

ЕРГЕНСКО ЖИЛИЩЕ

(ден — интер.)

Тъгъл от ергенско жилище. Тук, до прозореца, се намира креватът на Милун. На кревата седи Милун, нещо нервно се занимава със запалката си (сменя камъчето). Кача седи на края на кревата и замислено гледа Милуновия превит гръб и вече прошарена коса. Тъжно въздъхва.

К а ч а: Остарял си, Милуне...

М и л у н: Да... без да забележа.

Двама работници играят на карти. Един — спи облечен.

Кача малко се приближава към Милун (този разговор се води полушеп-нешком).

К а ч а: Е, докога смяташ да бъде така?

Милун мълчи, разсеяно събирайки трохите по полицата край кревата. Кача продължава, като загрижено го упреква.

К а ч а: Съвземи се най-после. Не можеш ти постоянно така да се изтезаваш. Нима не виждаш, че всеки тегли към себе си, само ти си знаеш своето. Милун, който е взел някаква кутия от полицата, търси камъче, спира и уморено се обръща към Кача.

М и л у н: И за това вече много пъти сме говорили.

Кача въздъхва.

К а ч а: Да... само че напразно.

Прекъсва ги гласът на Симич.

Симич, без да види към кого се обръща, пита от прозореца, на който се появява.

С и м и ч: Има ли тук някаква чаша?

За момент като че ли се смущава, виждайки Милун. На Кача също ѝ става неприятно, цялата е в нерви, докато Милун, без дума да каже, подава от полицата старо войнишко канче, пълно с вода.

С и м и ч (спокойно, естествено): Прясна ли е?

Милун отново се вдълбочава в своята запалка.

М и л у н: Преди малко я донесоха.

Симич се готви да вземе аспирина, вадейки го от кутия. Кача, за да прекъсне неприятната тишина.

К а ч а: Главата ли ви боли?

С и м и ч: Остави, добре е, че все още я имам... Едва чакам отпуската, ако и тази година някоя неприятност не ми попречи...

К а ч а: Трябва да си починете... Аз тъкмо казвах на Милун...

Спира, поглеждайки Милун, който се е задълбочил в своята запалка.

С и м и ч (като че ли си е спомнил): Ох, Кача, платих ли си членския внос за този месец?

Кача, прикривайки нервността си, търси бележника в чантата си.

К а ч а: Не зная, ще видя...

Симич, за да прекъсне мълчанието, гледа из стаята.

С и м и ч: Защо малко не уредите тази стая? Бихте могли поне да я боядисате.

Милун разсеяно гледа стените, но нищо не казва.

К а ч а: Платили сте и за следния месец...

Симич най-после глътва аспирина, изпива няколко глътки, излива остатъка от водата, заглежда се в канчето, след което го връща на полицата.

С и м и ч: Това от войната ли е?

Милун спира за момент поглед на канчето, тогава за пръв път поглежда Симич.

М и л у н (гордо): От революцията...

Симич за момент нищо не казва, почувствувал удара.

С и м и ч (с благ упрек): Ех, мой Милуне... Аз бих те сложил върху коленете си и бих те бил, докато поумнеееш за цял живот. Ако тогава оставяхме пушките, както ти днес партийната си книжка, доникъде нямаше да я дока-

раме. Нима ти на мен, на мен, Милуне, така да ми погаждаш. Като че ли не сме другари, дявол да го вземе.

Милун (спокойно): Бяхме, Симич, когато от същото това канче сърбахме онази безсолна каша.

Симич пламва.

Симич: А кой е виновен за това днес? Кой на кого заби нож в гърба? Кой е ходил да се оплаква? Че ти да беше дошъл, ако нещо не ти се харесва и „работата е такава и такава, Симич“, бихме могли някак да се оправим. Поне ти имаше при кого да дойдеш.

Кача спуща импровизираното перде, за да прегради тази сцена от любопитните погледи на двамата работници, които играят на карти.

Кача: И аз това казвах.

Милун (към Кача): А някой друг Милун би си хабил тук думите и търсил справедливост. (Обръща се към Симич) Тук нещата изглеждат по един начин, а от твоята канцелария — по друг.

Симич (заядливо): А, това, значи, ти пречи? Че седа на някакво попикано кресло и се воза с лимузина... Заповядай, седни ти на моето място, ако мислиш, че ми е лесно. Ами че аз, бре, по цели нощи не спя, по-тежко ми е, отколкото през време на войната.

Милун: Не става въпрос за кресла и лимузини, но изглежда, че ти си забравил...

Симич (иронично): Какво съм забравил? Да не съм предател на революцията?

Милун: Ами че... В крайна сметка... Ти всъщност за какво се бориш? Браниш себе си, своето положение и някакъв там „авторитет“.

Симич (пламва): Браня интересите на колектива и ако искаш, на общността... Милун пламва, пресича го и скача. Навира се в лицето му. Изплашена, Кача дръпва Милун, страхувайки се от нещо още по-лошо.

Милун: А от кого?... От Трайче и от мен ли? Че „общността“ не е мъгла, това са хора, бре, а ти какво правиш от тях? Парцали и подлизурковци.

Симич: Ти мислиш така.

Милун се овладява и сяда.

Милун: Мнозина мислят така, само че не смеят да кажат. Затова и се пишат анонимни писма.

Симич: Казаха хората какво мислят и за мен, и за теб — ще кажат и сега, при гласуването.

Иска да тръгне, но се спира да каже:

Симич: А ти да знаеш: Сега съжалявам за хляба, който съм ял заедно с теб.

Симич се обръща и тръгва към двора.

Кача гледа след Симич, след това Милун. Тъжно го упреква.

Кача: Ето как губиш приятелите си. Добре ти протяга човекът ръка, а ти...

Милун: И за това вече говорихме...

Кача: Зная — пак напразно.

За момент настъпва тишина. Първа се сепва Кача и започва да нарежда нещата в чантата си.

Кача: Доколкото мога, аз ще ти помогна.

Милун вдига някакъв плик, който ѝ е паднал. Подава ѝ го.

Милун: Благодаря ти... Ще се оправя някак.

Кача поглежда плика и се сеща:

Кача: Ти получи ли призовка за развода?

Милун: Да... мисля, за двадесети.

За момент настъпва пауза. След това Кача въздъхва.

Кача: А можехме така добре да живеем...

Милун я поглежда.

Милун: А ако не отидем там на двадесети?

Кача: Не зная, Милуне, не сме един за друг... може да съм дребнобуржоазка, както ти казваш... Но не бих могла цял живот да претоплям яденето, да те чакам и да се страхувам с кого пак ще се захванеш. Избухлив си, Милуне, и не мисли, че това е заради онази квартира...

Милун: Зная, че не е. Тази квартира беше само върхът.

Тя се извързва, за да скрие сълзите си, които напират на очите ѝ. Става

и тръгва, отдръпвайки завесата.

К а ч а: Че обаждай се понякога... Аз съм все още при онази стара вещица.

Милун остава сам, гледайки след Кача, която излиза. Прекъсва го гласът на единия картоиграч.

И к а р т о и г р а ч: Ей, Милуне.

Играе на масата на карти.

И к а р т о и г р а ч: Директорът ли беше преди малко?

Милун, който е станал, поправя кревата, глухо отговаря:

М и л у н: Той.

И к а р т о и г р а ч: Я виж ти. И какво искаше?

М и л у н (пламва): А ти какво искаш?... Играете на карти, негодници, а там заради вас други си трошат вратовете.

Разсърден и потиснат, излиза от помещението. Момчетата учудено гледат след него. Онзи, който е спал и междувременно се е събудил, вдига глава и пита.

Франьо, Какво му стана?

И к а р т о и г р а ч: Караше се с жена си... Хайде, раздавай.

ДВОРЪТ НА ПРЕДПРИЯТИЕТО

(ден — екстер.)

Дача и Вера седят върху греди. Милун излиза от спалнята, разсеяно се заглежда в двора.

Д а ч а (към Вера): Мисля си нещо: сега кой ще ни подпише за заема?... Ако Милун излети от партията, като нищо ще го уволнят. Какво ще кажеш, да попитаме Сремац?

Сетил се е за Сремац, защото Сремац е отишъл при Милун и му обяснява нещо. Вера се е замислила и не чува въпроса на Дача.

В е р а: Какво?

Д а ч а: Че ти изобщо не ме слушаш. Аз на кого говоря?

В е р а: Остави ме сега.

Дача я прегръща, опитвайки се да поправи настроението ѝ.

Д а ч а: Ама, малката, ако не вземем заем, не можем да отидем при чичко регистратор.

Вера отмахва ръката му и колебаейки се за момент, казва:

В е р а: Слушай, Дачо, трябва да ти кажа нещо във връзка с онова писмо на събранието...

Д а ч а (поверително): Точно е написал човекът. Всичко е вярно.

В е р а: Аз го написах.

Д а ч а: Лъжеш.

В е р а: Стева ме помоли да му го препиша на машината.

Д а ч а (уплашен): Да не си полудяла?

В е р а: Откъде можех да зная, че няма да го подпише?

Д а ч а: Значи не го е писал Милун?

В е р а: Не... Не зная какво да правя. Не е честно човек да пострада, без да е виновен.

Д а ч а: Добре, дявол да го вземе... а защо Стева не каза, че той го е написал?

В е р а: Не зная... Неприятно ми е да го питам...

Стръскат ги гласове от двора. Покана за събранието: Влизайте, започваме. Вера почти в паника поглежда Дача.

ЖИЛИЩЕТО НА СТЕВАН

(ден — интер.)

Стева лежи на кревата. Навън се чуват повикванията за събранието. Стева някак притеснено се приготвя. Седнал е на кревата и обува обувката си. По-

глежда към вратата, която с трясък се отваря. Влизат Дача и Вера.

Д а ч а: Дявол да го вземе, Стево, и ти мълчиш за това писмо?

Стева е объркан и отчаян.

С т е в а: А какво да направя, Дачо?

Д а ч а: Как какво? Признай като мъж и готово.

С т е в а (почти плачешком): Че мен Симич веднага ще ме изгони от предприятия.

В стаята се втурват двете деца на Стева и търсят нещо под кревата.

Д а ч а: А Милун да пострада, така ли?

С т е в а: Че то не е заради писмото. Той и без това щеше да изхвъркне.

В е р а: А аз глупачката още ви го и преписах.

Д а ч а (остро към Вера): Ти нямаш нищо общо с това. (Обръща се към Стева)

Ако ти не признаеш, аз ще кажа, да знаеш.

Децата, които са почувствували, че става нещо необикновено, са седнали на кревата, наблюдавайки положението.

Дача помъква Вера към вратата, а Стева скача след тях.

С т е в а: Недей, братко... По-добре е сам да кажа... Ще призная, че да става каквото ще.

Д а ч а: Внимавай какво каза... Отиваш ли?

С т е в а: Ей сега... Малко да се успокоя... Имаш ли цигари?

Дача му дава цигара и излиза с Вера.

ДВОРЪТ НА ПРЕДПРИЯТИЕТО

(ден — екстер.)

Дача и Вера тичат на събранието. Пред входа група безпартийни селяни. Нещо се колебаят.

В у к: Искам да видя какво ще стане.

М и л о й к о: Че нали казахме, само до тръгването на влака. Ще закъснеем.

В у к: И без това го няма още Йовица с хляба.

Вук тръгва към сградата, а другите, поглеждайки към вратата дали Йовица иде, без да искат тръгват след него. Дворът е празен. Високоговорителят предава музика, която не отговаря на атмосферата. Милун е застанал на прага на ергенската сграда. Излиза Франьо, протягайки се. Тръгва, тропайки с налъмите, към чешмата. Мика седи на стъпалото на камиона, подвиквайки на Милун, който не реагира:

М и к а: Е, сега можем да започнем да чешем езичите си.

Франьо, след като се е напил с вода, показва с глава към помещението за събрания.

Ф р а н ъ о: Какво става там, Мико?

М и к а (злъчно): Нищо, кроят ни кюляфа.

Ф р а н ъ о (оживено): Да не е нещо наднормено?

М и к а: Аха, наднормена работна ръка, затова уволняват. Решили да изгонят кръшкачите.

Ф р а н ъ о: Че какво могат да ми направят, аз имам отпуска по болест. Тук ме пробожда нещо, че никак не мога да станя.

М и к а: Тези тук ще установят.

Ф р а н ъ о (гледайки го със съмнение): Какво ме занасяш, Мико.

ЗАЛАТА ЗА СЪБРАНИЯ

(ден — интер.)

Събранието продължава в неприятна, безжизнена атмосфера. Симич го боли глава и като че ли вече не следи какво става — уморен и разсеян, погледът му постоянно се връща на Милуновия празен стол.

Пак всички мълчат и затова Душанка се намесва:

Аз не зная, другари, докъде стигнахме?

М а л и б ъ р к: Ако се не лъжа, следната точка е „разни“.

Това като че ли стряска Сремац, който става и проговаря помирително, и със съжаление:

Ама, хора, не можем ние така. Мисля, че е редно за Милун да се каже и някоя добра дума, другар ни е, брате... Той трябва да бъде наказан, но защо пък с изключване? Някак ми е мъчно за човека, това не е малка работа...

Сремац млъква и сяда, оглеждайки се и очаквайки и други да проговорят. От двора, от прозореца, достига музиката от високоговорителя и Йова отива при прозореца и вика към портнерската будка:

Затвори радиото.

Кача стеснително вдига ръка и става. Всички погледи пак са устремени към нея.

К а ч а (объркано, като че ли се оправдава): Аз вече казах и на самия Милун, че не съм съгласна с тези негови постъпки, но ето... трябва и това да кажа... аз поне съм го опознала през тези три години и той толкова държи за нашата партия — в нея е целият му живот — и аз сега не зная какво ще прави, ако ние тук го... изключим.

Намесва се Малибърк, който още през време на нейното изказване е искал думата:

Позволете, това, няма съмнение, е едно сантиментално положение и аз напълно разбирам другарката Кача, но не разбирам, защо ние още се занимаваме със случая другаря Копривица? Той сам си върна партийната книжка, неговата постъпка е осъдена и сега нормално преминаваме към точка „разни“.

С и м и ч (пресича го): Чакай, Малибърк. Това, дето той си върна книжката, това е Милуново представление — прави човекът театър... Но аз смятам, че партийната организация не осъди достатъчно това критикарство и интригуване... Ето писмото е тук — чухте го, и аз искам работата да се изясни политически и да вземете отношение.

Отново завладява мъчителна тишина.

Радован недоволено гледа към залата, чакайки, но никой не иска думата.

Р а д о в а н: Кой иска думата, другари?... И да не говорят постоянно едни, и същи хора. Какво става с другите?

Р а к а (заядливо): Другите мислят.

Р а д о в а н (остро): Рако, ще те отстраня от събранието.

Р а к а (на вид спокойно): Защо? Сега и да се мисли ли е забранено?

Д у ш а н к а (не издържа): Знаеш ти добре защо и не мисли, че аз току така ще оставя онова, което ми каза преди малко на двора.

Р а к а: Ами че добре: оплачи се в съда заради другарска критика. Това сега изглежда, е модерно.

Йова скача и прекъсва кавгата:

Това тук събрание на дърдорани ли е, или партийно събрание?

Рака и Душанка млъкват, но затова сега пък отново завладява тишина. Франьо се приближава до прозореца, идвайки откъм чешмата. Наднича вътре, чешейки се по гърба, но и веднага се отдръпва, тропайки с налътите по двора.

Симич чака няколко мига, след това глухо и потиснато се обръща към Радован:

Постави Душанкиното предложение на гласуване.

Вера и Дача, обезпокоени, се поглеждат, Дача се обръща към вратата, но Стева още го няма. Дача свива рамене към Вера, като че ли пита какво става.

Радован вече обявява гласуването:

Който е за предложението Милун Копривица да се накаже с изключване, да вдигне ръка.

Веднага гласуват: Митке, Душанка, Малибърк, Йова.

Симич гледа из залата неприятно изненадан от неподвижността на останалите.

Полека и сам вдига ръка, смутено поглеждайки Радован, който също така гласува.

Но така си и остава: шест вдигнати ръце.

С р е м а ц (оправдава се): Аз съм за наказание, но не съм, брате, за изключване.

Смутен, Радован глухо пита:

Кой е против?

Веднага вдигат ръка Бърка и Пая, а след това и Мариан. Другите остават неподвижни.

Радован учудено и обвиняващо гледа из залата. Забелязва, че Косйер не-заинтересовано се забавлява с бележника си.

Радован: Другарю Косйер, ти не гласува?

Косйер (спокойно): Не съм. Мисля, че мога да се въздържа.

Радован (още повече смутен): Можеш, но...

Млъква и свива рамене, сам незнаейки какво да отговори. Но очевидно Косйер и не очаква отговор зает със своите мисли. Камерата го отделя, шумът в залата се губи. Чуваме мисълта на Косйер

„Да, другарят Слободан Косйер се въздържа... Остава възвишено незаинтересован...“

Прекъсва го Радован, обявявайки резултатите от гласуването, с нескрито неразположение:

Значи шест за изключване, четири против, осем въздържали се... Е, какво гласувахме сега? Нищо.

Камерата се връща на Косйер. Мисълта му продължава:

„Да, другарю инженер, ако всичко това наистина не те интересува, тогава честно би било да станеш, да върнеш партийната книжка и да си излезеш.“

Косйер се сепва, защото Симич е взел думата.

Макар и объркан от неочаквания резултат от гласуването, той съдържа гнева си и говори спокойно, с тих глас:

Аз разбирам — тежко е да се вдигне ръка, когато трябва да се изключи другар от партията. Може би на мен ми е най-тежко, всички знаете, че Милун и аз заедно воювахме, в една и съща чета... Когато се основа предприятието, аз лично го доведох от младежката ж. п. линия — не чаках дори и курса да завърши... Като работник е добър, когато иска може и за двама да работи... Ето избрахме го и в работническия съвет, а той, вместо да сътрудничи конструктивно, на всекиго дава акъл, руши авторитета на ръководителите, бунтува колектива... Че това ли е политическата дейност на един комунист?

Симич поема дъх, поглежда Кача, която го слуша, без да мигне.

Симич продължава почти тъжно:

Ето да оставим настрана това анонимно писмо и всичко, което ни направил напоследък, и да видим малко какъв е той и като човек. Какво например направи с Кача?... Извинявай, Кача, това са ваши лични работи, но и това трябва да кажа.

Душанка: Това не са съвсем лични работи: и Милун, и Кача са комунисти.

На Кача ѝ е неприятно, просто в земята да потъне. Чувства върху си погледи и се свива на стола.

Симич продължава:

Три години живяха разделени и ние им дадохме квартира, но Милун си е Милун: взе, че я отстъпи на Мика, за да се направи важен.

Докато Симич говори, камерата фиксира и отделя Кача, която потъва в някакъв тъжен спомен... Постепенно гласът на Симич се изгубва, а го замества музиката от Качиния спомен, в която се влитат весели гласове...

ДЪЛГО ПРЕЛИВАНЕ

ДВОРЪТ НА ПРЕДПРИЯТИЕТО

(ден — екстер.)

Кача в профил. Вятърът развява косата ѝ, а зад нея се движи фонът.

Тя се намира на задната част на камيون, в който има малко мебели. Камционът влиза в двора на предприятието. През шофьорската будка виждаме група хора пред сградата. Изнасят неща и ги трупат на куп. Милун, Мариан и още някакъв работник се местят. Камционът спира при веселите подвиквания на онези, които чакат. Един мъж се е качил на камиона и той, и Кача поемат нещата, които им подават. От будката излиза шофьорът Мика. Мрачно гледа бързащите и весели хора, нахлупва шапката си на челото си и се обляга на калника, обръщайки им гръб. Кача поема нещата и търси някого с поглед. Лицето

й се разведрява, защото вижда Милун, който се появява, носейки дюшек. Той спира за момент и й се усмихва. Милун тръгва към камиона, подавайки дюшека на Кача, която му намира място. Тогава Милун забелязва сърдития шофьор, потупва го по рамото.

Милун: Какво има, Мико? Нещо не си на кеф. Ти премести ли се?

Мика (правейки вулгарен жест с ръка): Преместил съм се... А ти, Милуне, повече да не ми споменаващ справедливост, нито социализъм, нито работническа класа, нито господа бога. Чу ли?

Милун (не разбирайки): Чакай бе, Мико, за какво става дума?

Мика се обръща към Милун, съскайки.

Мика: Не бях ли аз пръв на списъка, като най-бърз случай? Кажй, не бях ли?

Милун: Ами, да...

Мика: А квартирата получи „другарят“ Малибърк. По-важен човек за приятието, голям специалист. А аз какво съм? Нищо и никакъв шофьор.

Милун: Кой Малибърк?

Мика: Онзи от дирекцията. Дойде преди един месец.

Около Мика и Милун започват да се събират хора. Мика огорчен плюе, а след това отново се навира в лицето на Милун.

Мика: Аз мога да се мъча и по четиринадесет часа зад кормилото — няма значение. Моите деца могат и да изпопукат в онази влага, това не е важно... Не съм партиец.

Станка, изплашена, дърпа Мика за палтото.

Станка: Мълчи, бре, Мико, господ да те убие, глупак такъв.

Мика (виква през сълзи): Няма да мълча. Ще викам до бога. Нека ме изгонят, да ме арестуват. Другарите комунисти разделили помежду си квартирите. За някого социализъм, а друг — нека пукне.

Накрая на тази реплика камерата е само върху Милун, който е започнал да потреперва, а след това пламва.

Милун: Ти сега какво си се нахвърлил на социализма и комунизма?

Мика (предизвикателно): Ти защо не даде своята квартира, като си „такъв“, ами намерихте моята да вземете, а ти говориш за някакво съзнание и справедливост. Това ли е твоята справедливост, Милуне?

Засегнат и потресен, Милун, вместо да отговори, бърка в джоба си, с треperiaща ръка изважда своето жилищно решение и го пхва в ръцете на Мика, който смаяно се е втренил в него.

Милун: Ето ти решението, премести се в моята квартира.

Милун няма повече сили да се въздържи, хваща Мика за гърдите и почти насила го вмъква в камиона.

Милун: Премести се, като ти казвам. Дявол да те вземе и тебе, и тези попи-кани квартири, и всичко наред.

Зашеметен от яд, отива до задната част на камиона и без да погледне нито Кача, нито смаяните около себе си хора, изхвърля своите неща.

Кача стои смаяна и гледа Милун.

Милун събира своите неща, които е хвърлил на пода. Вдига дюшека си на гръб, изправя се и забелязва погледа на Кача. Милун почти заклева Кача с поглед. След това се обръща и изчезва в бараката.

ДЪЛГО ПРЕЛИВАНЕ

ЗАЛАТА ЗА СЪБРАНИЯ

(ден — интер.)

Кача мило се усмихва. Сепва я Митке, който говори.

Митке: А това с квартирата, ехе, това не е чиста работа. Кой днес е луд да си отстъпи квартирата за черните очи на някого?

Мика изведнъж се е появил на прозореца и напада Митке:

Какво искаш да кажеш с това, Митке? Че е получил пари ли? Да знаеш, че ако не беше на събрание, щях да те науча.

Радован: Мико, докога ще подхвърляш през прозореца?

Мика (мърмори): Като ме предизвиква.

Симич се мръщи и заговоря по-силно, пресичайки кавгата.

Симич: Искях това да кажа във връзка с квартирата, че Милун даже и

тук не се поколеба да разстрои своя брак и да направи нещастна тази жена и защо? За да „докаже“, че уж той е единственият комунист и другар в това предприятие, а ние другите кой знае какво сме.

Става Кача:

Във връзка с тази квартира... мисля, както постъпи Милун... Че той е такъв — като пламне... готов е... нищо не вижда, нито себе си... нито мен... нито семейството... нищо... Но не е честно, ако не кажа... то не е за това, както каза другарят директор, да докаже, че уж той е единственият комунист... и аз не съм съгласна с това...

Симич (прекъсва Кача): Аз не твърдя, Кача, че той е някакъв истински неприятел, но когато някой действа самоволно и във вреда на колектива, че и на цялата общност, тогава това за мен е неприятелска дейност, и тук никой няма право на сантименталност и въздържане. Иначе какво друго можеш да бъдеш освен онова, което е и той... Ето толкова...

Симич млъква.

Кача смутено сяда.

Хората стоят неподвижно, неговите думи са направили впечатление. Някои са разколебани под моралния натиск. Дача отново нетърпеливо се оглежда, наднича в двора, като вижда, че Стева още го няма.

Сега се обаждат Радован, спокойно, но енергично и убедително.

Радован: И аз исках това да кажа, другари; тук не става въпрос само за Милун и дали ще го накажем така или иначе. Това според мен е извън всякакви разисквания... Тук много повече става въпрос за нас и нашето държане. Станахме вече проблем... Че тук един комунист връща партийната си книжка, служи си с анонимни писма, а организацията гледа и мълчи... Какво означава това въздържане от гласуване? Опортюнизъм, незаинтересованост?... Ако си комунист, другарю, трябва да имаш отношение.

Искрено огорчен, Радован сърдито блъска молива.

Тишина в залата. Даже и Косйер вече не се забавлява с бележника си, най-после заинтересуван от събирането. След малка пауза се обаждат Митке. Митке: Добре, ясно е. Да гласуваме, че да видим кой кой е и кой какво мисли.

Малибърк (става): Позволете, аз все пак се придържам към логиката на нещата: другарят Копривица върна книжката си и това е напълно достатъчно — той сам се изключи.

Симич нетърпеливо го прекъсва:

Симич: Казах, че няма да се хващам за формалности... Аз тук съм съгласен с това, което каза Митке: дай отново да гласуваме, че или, или.

Това пак обезпокоява Вера и Дача. Двамата се обръщат към вратата.

В този момент пристига Стева, който заема място отзад. Радован вече се готви да постави въпроса на гласуване, но Вера му обръща внимание, протегайки врат към Стева:

Вера: Струва ми се, че другарят Стева има да каже нещо.

Радован търси с поглед Стева и го насърчава.

Радован: Хайде, Стева, какво искаш?

Душанка: Само недей пак за квартирите, моля ти се.

Стева става някак твърдо и бавно, но много съсредоточено. Вижда се, че с всички сили се е подготвял за този момент, и все пак с мъка започва.

Стева: Ами, нищо... аз, такова... исках само да кажа... по повод на това анонимно писмо до комитета...

Йова: Че говори де, какво се обърка, като че ли три дни не си ял.

Стева преглъща и събира всичките си сили:

Ами че... това исках да попитам: откъде се взе това писмо при другаря Симич, като е изпратено до комитета?

Симич се мръщи, разочарован. Очаквал е „вземане на становище“.

Симич: Как така откъде. Дадох ни го другарите да разследваме работата и да се осъди тази постъпка.

Стева е объркан.

Симич (нетърпеливо): Хайде, Радоване, да се гласува. Времето минава и нищо няма да направим.

Вера и Дача, обезпокоени се оглеждат, защото Стева смутен, е седнал.

Радован: Който е за изключването на Милун Копривица от Съюза на комунистите, да вдигне ръка.

Сега Радован и Симич веднага вдигат ръка и внимателно гледат в залата. Митке, Малибърк, Душанка и Йова също веднага гласуват за предложението, след тях Сремац, после Косйер.

Стева смутено се върти и поти.

Дача дори се е надигнал на мястото си, давайки му знак да стане. Това нервира Радован.

Радован: Какво има, Дачо, какво постоянно се въртиш? Да не искаш да кажеш, че пак те боли главата? Гласува ли, другарю?

Това стресва Дача и той смутено, без никаква връзка, вдига ръка.

Вера само го стрелва с поглед.

Дача се смущава още повече и спуща ръката си.

Радован вече е преброял гласа му.

В последния момент плешивият Бора вижда къде е болшинството и той гласува.

Очевидно доволен от резултата от гласуването, Радован пита, колкото да се изпълни редът:

Радован: Кой е против?

Бърка и Мариан вдигат ръце почти демонстративно, разочаровани и сърдити на всичко.

Веднага след тях и Стеван, отчаян, съвсем объркан.

Пая като че ли за момент се колебае, а след това решително става, даже се и надига.

Изведнъж и Вера вдига ръка, което искрено изненадва Душанка.

Радован пак преброява.

Кача не е гласувала — свила се е на стола, неподвижна. Трайче е скрил глава между ръцете си и тъпо се вира в пода.

Рака седи изправен и също се въздържа.

Радован (делово): Запиши, Вера: десет за изключване, пет против, трима въздържали се...

(Към залата, повишавайки глас):

Значи, болшинството реши другарят Милун Копривица да бъде изключен от Съюза на комунистите.

В залата царува тишина и някаква вкованост. Стева потреперва, отчаян, смутен.

Отзад, при вратата, движения и тихи пререкания между безпартийните селяни.

Йовица, с пълни с хляб торби, маха и тихо подвиква през прозореца:

Хайде... Ще закъснеем.

Милойко (нетърпеливо): Ама, Вуче, влакът ни ще замине.

Вук: Мълчи, бре...

Впрочем очевидно е, че Вук има по-голям авторитет и затова групата все пак остава.

Тофьорът Мика, тъжен и огорчен, напуска прозореца. Събранието повече не го интересува.

ДВОРЪТ НА ПРЕДПРИЯТИЕТО

(ден — екстер.)

Милун все още седи на прага на бараката за ергени, отдал се на тъжните си мисли. Мика се приближава и сяда до него, без нищо да каже.

Милун даже се опитва да се усмихне:

Какво става, Мико?

Мика (не може да му каже): А бе, нищо...

Седат и мълчат. Някъде отдалеч се чува дългият проточен писък на влак.

ЗАЛАТА ЗА СЪБРАНИЯ

(ден — интер.)

Симич събира книгата в чантата си, готвейки се да напустне събранието, Подхвърля на Радован:

Е, така... Аз трябва да вървя, Радоване, а вие продължете... И без това сега е „разни“.

Тръгвайки към вратата, той пътъм още веднъж се обръща към хората: И не мислете, че с това Милун е свален от дневния ред. Сега въпросът ще се изнесе пред работническия съвет, да се демаскира и да му се отнеме мандатът, тогава — вн от колектива.

Хората, смаяни, го гледат, в залата настъпва някакво раздвижване, отзад се чува шепот на негодувание.

Вера и Дача смаяно се гледат. Дача става да каже нещо.

Симич вече продължава решително:

Ние на никого няма да позволим да руши онова, което, така да се каже, сме създали с кървава пот.

Симич тръгва, но изведнъж Стева застава пред него на пътеката, развълнувано, но решително:

Стева: Чакай малко, другарю Симич... Аз, другари, написах онова писмо до комитета. Не Милун.

Обща изненада в залата.

Симич смутено се спира, но се вижда, че не вярва, иронично отмерва Стеван:

Какво ни говориш, дявол да те вземе? Че откога стана толкова грамотен? Да не би и на машината ти да си го написал?

Той даже намигва на най-близките, които гледат Стеван с недоумение, също невярвайки.

Стева е упорит:

Не аз, ами Вера... Тя ми го поправи и граматически... Ето нека да каже. Всички се обръщат към Вера, все още несигурни. Девојката заеква, отбранявайки се:

Защо да не му го напиша, като ме помоли?... Не знаех, че няма да се подпише...

Сега през залата преминава силна глъчка на изненада и обърканост.

Бърка и Мариян са станали от местата си и са дошли по-близо.

Радован смаян гледа ту Вера, ту Стеван, неможейки да дойде на себе си.

Душанка (към Вера): Затова ли ти, другарко, преди малко гласува за Милун?

Вера (защитавайки се): Това няма връзка, Душанке... И сега какво се нахвърляхте върху мен?...

Стева (прекъсва я): Тук Вера няма никаква вина, нито Милун. Никой не е виновен и не е вярно, че писмото не е подписано: добре си стои там „Другар“, а мен така ме наричаха още по време на нелегалната борба. Йова скача и се нахвърля върху него:

Хайде, какво приказваш сега — подписано, неподписано. Защо не се обаждаш, а мълчиш като баба, а ние изхвърляме човека.

Стева: Ами ето — казах...

И развълнуван сяда.

Радован, все още съвсем объркан, гледа Стева, иска да каже нещо, но

Симич го прекъсва:

Симич: Че какво е това, хора?

Погледът му пак се спира на Стева, подхвърля му разсеяно и между другото, само да разреши някак това трудно и неочаквано положение:

За това ние още ще си поговорим, Стево... Само съжалявам, че сега нямаме време.

Симич тръгва, но Бърка скача и остро го спира:

Почакай, другарю Симич, сега положението е друго. Това трябва да се анулира.

Симич: Какво да се анулира? Няма сега пак да гласуваме за Милун, дявол да го вземе.

Бърка: И сто пъти ще гласуваме, ако трябва, докато разчистим работата.

Мариян: Така е... Това не важи...

Сега и Радован се е успокоил и решително заявява:

Аз също така мисля, другарю Симич, че работата сега из основи се променя. Не можем да изключим Милун по вина на Стеван.

В залата царува неспокойство. От общия шум бързо се отделя Пая, който развълнувано вика, като че ли се е освободил от някакъв товар:

Така, така. Да се анулира.

Смаян, Симич казва:

Ама чакай, Радоване, писмото не беше единствената причина...

Радован: За някоя то беше главната причина.

Отново се вдига шум в залата.

Симич решително се обръща към залата и авторитетно усмирява глъчката:

Моля ви се, другари.

Бавно завладява тишина.

Симич (стойки, вдига писмото): Не каза ли ясно Милун Копривица преди половинна час тук, гласно и ясно пред всички, че подписва това писмо?

Плешивият Бора (повече за себе си): Точно така.

Симич: Не каза ли, че не е важно кой го е писал, но какво е писано?

Митке: Ясно. Точно тези думи каза.

Симич: Е, тогава, исках ли аз от Милун да докаже тези свои „истини“ и не използва ли той и Трайче, и теб Сремац, и Малибърк, и целия управителен съвет, за да докаже моето самоволие, и какво му казаха хората? Какво „доказа“?

Мълчително мълчание.

Симич: Доказа, че стои зад тези лъжи и клевети и затова беше изключен от партията. За мене този въпрос е свършен и сега какво искате?

Йова: За Милун — добре... Ами Стева?

Всички се обръщат към Стева, който като че ли ще потъне в земята. Симич го гледа и почти го съжалява.

Симич: Добре де, Стево, защо ти трябваше на теб всичко това?

Стева (става бавно, заеква): Ами... че... право да си кажа... така ми дойде... да напиша... и написах...

Мариян: А защо не каза на събранието, каквото имаше да казваш, ами така?

Стева: А ти защо не кажеш?... Вие всички знаете същото това, а мълчите. Затова и нищо не може да се докаже — дяволите ще докажем така. А всичко е точно, от край до край. Нека да дойде комисия, че тогава да видим. Ето аз така мисля, че ако ще и да изхвъркна. Поне казах какво мисля, а не като Трайче.

Това е още един удар върху Трайче, но също и върху останалите.

Душанка: Е, тогава, Стево — сега и ти ще дойдеш на дневен ред.

Митке: И Вера — защото му го е написала.

Дача: Тогава сложете и мен... Това не е поради никакви лични причини, другари, задето става въпрос за Вера. Съгласен съм с това Стевово писмо — това и на нея казах преди малко. Аз бих написал и по-лошо... Че къде тук всъщност е принципността? Ние тук изключихме Милун заради това писмо, установи се, че не го е писал той — и сега какво?

Бърка (като че ли се е сепнал, решително): Има право другарят. На всичкото отгоре ще излезе, че пак Симич има право.

Дача: Чакай, Бърко, не съм свършил. Запиши, Вера. Преди малко излезе, че и аз гласувам против Милун, за изключването му. Е, сега заявявам, че това беше грешка — Радован ме преброи набързо — и искам и това да се запише в протокола.

Дача демонстративно сядва. Отново завладява тишина. Косйер става.

Косйер: Аз едва сега не мога да разбера къде тук е истината. Напълно съм съгласен с другаря Симич, че не е важно кой е писал писмото. Важното е съдържанието.

Симич: Че работата е ясна.

Косйер (продължава): Едни твърдят, че това, което пише тук, е вярно, други — че не е, а когато трябва да се изнесат фактите, тогава всички мълчат... Затова предлагам да се разясни случаят на другаря Трайче. Всичко се върти около това. Предлагам да се прочете неговата жалба до партийната организация, макар че я е оттеглил.

Симич: Добре, Косйер, но това е въпрос, който единствено Трайче трябва да реши.

Всички очакват да видят какво ще направи Трайче. Той мълчи.

След мъчителна пауза Косйер сядва, сдържайки се.

Косйер: Тогава — нищо. А ти, Трайче, повече да не се правиш на жертва, както преди малко на двора.

Р а д о в а н (с мъка в гласа): Добре, сега какво стана?
 Б ъ р к а: Чети, чети, Радоване.
 С и м и ч (към Бърка): Слушай, Бърко, ти няма тук никого на нищо да принуждаваш... Колко пъти трябва да повтаря човекът, че е оттеглил жалбата си? Стани, Трайче, и му кажи, моля ти се.
 Трайче бавно става и дълго, като замаян, мълчи. Най-после съвсем тихо казва.
 Т р а й ч е: Нека се прочете.
 Симиц, ядосан, не е чул отговора.
 Р а д о в а н: Какво каза?
 Т р а й ч е (високо и решително): Искам да се прочете.
 Душанка: Ама какво да се прочете?
 Т р а й ч е (още по-упорито): Тази моя жалба до партийната организация.
 С и м и ч: Значи така, Трайче.
 Т р а й ч е (сяда): Така.
 Симиц се връща до масата, сяда и някак предизвикателно кръстосва ръце.
 С и м и ч (глухо, към Радован): Добре, да чуем и това.
 Радован започва да чете:
 „До Основната организация на Съюза на комунистите... Драги другари, понеже съм уволнен от предприятието и вече три месеца се скитам без работата и...“
 Т р а й ч е (още стои): Сега е четвърти месец.
 Р а д о в а н (продължава): „...отправлям следната жалба и моля да се разследва случаят... Когато стана въпрос за обединяване на предприятието, аз не бях съгласен с другаря директор и беше свикан управителният съвет...“
 Тази Трайчева жалба е на едър план, написана с едри несръчни букви.
 Бавно се замъглява, изчезва...

ДЪЛГО ПРЕЛИВАНЕ КАТО ДВОЙНА ЕКСПОЗИЦИЯ

КАНЦЕЛАРИЯТА НА СИМИЧ

(нощ — интер.)

Задимена канцелария. Около масата седят: Сремац, Душанка, Малибърк, Трайче, Илия и още един член на управителния съвет. Трайче говори нещо, като ръкомаха. Пепелниците — пълни с угарки; минерална вода, кафени чашки и пр. Текстът не чуваме.

Симиц, който седи на бюрото си, блъсва някакви книжа, става. Сега чувате текста, най-напред неясно, а след това ясно — следните думи:

С и м и ч: Стига. Аз едно, Трайче друго. Другари, така доникъде няма да стигнем.

С р е м а ц: Ама чакай, Симиц, на мен, право да си кажа, това все още не ми е ясно...

Симиц спира, бързо се обръща, прекъсва Сремац.

С и м и ч: Аз казах своето и за това обединение повече не искам да разговарям и точка.

Трайче се обръща към Симиц.

Т р а й ч е: Добре, тогава ние защо сме тук?

С и м и ч (остро): В едно предприятие не може да има сто директори.

Т р а й ч е: Ти си директор не за да командуваш, а за да провеждаш нашите решения.

С и м и ч: Аз отговарям за предприятието и не мога по друг начин, и не искам.

А на когото не се харесва, да си върви.

Т р а й ч е (подозрително): Какво искаш да кажеш с това?

Симиц, който е застанал до прозореца, се обръща.

С и м и ч: Това, което казах. Ако не ти се харесва — или ти, или аз.

Отново се обръща към прозореца и продължава.

С и м и ч: Аз или ще имам развързани ръце, или си търсете друг. Ето ви и решете.

Сремац гледа към Симиц и недоволно разширява ръце. Душанка и Илия се поглеждат.

С р е м а ц: Че ние не можем веднага така...

ЗАЛАТА ЗА СЪБРАНИЯ

(ден — интер.)

Трайче внезапно става и се обръща към Сремац.

Трайче: Кажй сега, Сремац, как си решавал? По свое убеждение ли?

Сремац смутено примигва и мълчи.

Симич апострофира.

Симич: Кажй му, Сремац. И ти, Малибърк. Аз ли ви накарах да гласувате против обединението?

Сремац (колебливо): Не... Само ни обясни...

Малибърк (почти обидено): Не може и дума да става за някакво давление. Аз съм самостоятелен човек и гласувам по убеждение.

Душанка: Че не сме ли всички...

Сега Трайче е смутен и гледа Сремац, като че ли не вярва, иска да протестира.

Радован продължава да чете жалбата:

„... След това вече не ме викаха на заседания, а след това получих съобщение, че мястото ми се съкращава. Понеже смятам, че е незаконно, моля да се реши на партийно събрание. Смърт на фашизма, свобода на народа. Трайче Милевски, работник.“

Като че ли едва е дочакал залата да утихне, Трайче пак се нахвърля на Сремац.

Трайче: Добре, Сремац, а как гласува за моето уволнение? И това ли беше по убеждение? Искам да ми се каже може ли да бъде уволнен член на работническия съвет? Това законно ли е?

Малибърк: Извинете, Трайче, но вашият мандат изтече и дирекцията, и управителният съвет имат право да съкратят мястото.

Трайче: А кога изтече мандатът ми? След уволнението, другари.

Симич (прекъсва кавгата): Чакай, Трайче... Лично аз исках да напуснеш колектива.

Трайче: Значи, за теб, другарю Симич, законът не важи.

Симич (спокойно, твърдо): За мен интересите на предприятието и общността са пръв закон. Впрочем оплакал си се на когото си намерил и какво ти казаха?

Трайче почти безпомощно се обръща към залата.

Трайче: Да, оплаках се, но каква полза? Отиваш в комитета, те оттам питат Симич. Оплачеш се в комуната, те пак питат Симич и дирекцията. Имаше и комисия от профсъюзите и искаше да се анулира уволнението, но Симич — нищо, казва, че колективът не ме искал.

Симич: Добре, Трайче, нима не те извиках да уредим този въпрос и да се върнеш на работа?

Трайче: Извика ме сега, преди три дни, за да ми запушиш устата, защото си искал да изгониш Милун. Затова си ме извикал.

Дълбоко развълнуван, отчаян, Трайче отново се обръща към залата и разперва големите си, мазолести ръце.

Трайче: Ето, другари, аз, както и вие, честно си печелих хляба с тези ръце и ако за мен няма вече нито работа, нито справедливост, нито закон, мога да пукна, но не искам съжалението на никого и хората да ми казват, че съм парцал и курва.

Из залата силен шепот на негодуване.

Бърка скача от мястото си с някакво голямо облекчение и вика.

Бърка: Така, Трайче, че ако ще и главата да струва.

Радован смутен и дълбоко развълнуван, гледа Трайче.

Докато Трайче продължава да говори с разперени ръце, докато след него развълнувани говорят Мариян, Пая и Бърка, светлината върху Радовановото лице угасва, той остава в сянка, а вместо техните гласове, сега слушаме трескавата Радованова мисъл:

„Не, не струва, все пак това не струва, другарю Симич. Че не можем да постъпваме така с човека, дявол да го вземе... Другарят директор е „обяснил“ на управителния съвет, „обяснил“ на секретарията на партийната организация, „обяснил“ на Сремац и на мен, „убедил“ ни... И аз все още се питам защо хората мълчат.“

Развълнуваните гласове в залата сепват Радован.

Сега една трета от хората в залата са прави, всички развълнувано разискват, даже и безпартийният Вук е излязъл напред и се обръща към Малибърк. Вук: Докато този закон от горе стигне до нас, преминава през толкова ръце, че от него нищо не остава... Тук, брате, в нас е законът. Наредданията

идват и си отиват, но човек ще гледа човека в очите и когато и само двама са на земята. А можете ли вие на този Трайче и на Милун да погледнете в очите, това ви питам аз.

Погледът на Радован механично се обръща към Симич.

Говори Бърка, обръщайки се към Малибърк.

Бърка: Отде накъде да печели повече онзи, който е сключвал договори някъде си и продавал нашия труд, а не ние, които строим тези обекти?

Сремац обяснява на развълнувания Стева.

Сремац: Ама, Стево, както да разпределиш, няма на всички да угодиш, щом като молбите са сто, а жилищата — десет.

Мариян се вълнува на друга страна:

...и то, когато се разпредели наднорменото: на нас едва по две-три хиляди, а на тях там — пълни пликосе.

Душанка: Че не оправихме ли веднъж тези несъответствия, колкото беше възможно?

Стева: Оправихте ги, когато се наложи. А как не ви беше срам да получават толкова пари?

Косйер се е навел напред и слуша заинтересувано, но скептично.

Гласовете изчезват, чуваме неговата мисъл:

„Ето спуска се, бентът се спуска. Сега ще се нахвърлят върху Симич от всички страни — и за което е виновен, и за което не е виновен.“

Отново гласовете в залата потискат мисълта му.

Стева: ...Какво да се прави, като тук има „сто работници, а двеста служещи“, че и кръв да започнеш да плюеш, не можеш за всички да спечелиш.

Пая (вика): Далеч ще стигнем, ако всички се настаним в кресла.

Сега Малибърк се горещи, подхвърляйки:

...Който повече допринася, повече и получава. Това е икономика. Трябва да се гледа през динара.

На другата страна шофьорът Митке извиква на Бърка.

Митке: Ти, Бърка, защо се месиш, като не разбираш? Ако знаеше нещо, нямаше цял живог зидар да си останеш.

Отговаряйки на Малибърк, Рача сърдито слага стодинарова банкнота на очите на Йова.

Рака: А ти, Малибърк, какво само повтаряш: „динар, динар...“ Сега какво виждаш, Йово? Виждаш ли онзи лозунг там?

Йова: Какво мога да видя, като си ми залепил пари на очите?

Бърка обидено се обръща към Митке:

А ти, Митке, трябва да знаеш, че Бърка не се срамува, дето е зидар. Вървя аз по улицата и гледам: и аз тук нещо съм построил (показва Малибърк): А какво той, бедният, може да каже? Пиши, изтривай, днес така, утре иначе и какво? Обърни, отгърни — хартия. Поне едно дърво да е посадил.

Малибърк (обиден): Извинете вие, аз не съм следвал, за да садя дървета.

На друга страна сега Йова се нахвърля на малкия Пая.

Йова: Какво имаш ти да кажеш. Вчера дойде. Къде беше, когато ние се борихме?

Пая (с горчивина): Бил съм, другарю, в люлката, и сега какво да правя?

Рака (цинично): Купи си биберон и пак иди в люлката.

Радован слуша, погледът му преминава от лице на лице.

След това гласовете пак изчезват, слушаме Радовановата мисъл:

„Слепец. Мъдрувам тук за „материалната база“, а забравям хората и задушавам ли, задушавам... Че социализмът не представлява само тази материална база и жизнен уровень... Да не сме сбъркали нещо, другарю?“

Изведнъж до Радован се появява Симич, който през всичкото това време е седял в залата, и прекъсва мисълта му.

Симич: Добре, Радоване, какво е това? Как ръководиш събранието?

Радован (пламва): Кой го ръководи — аз или ти? Кой постоянно заповядва тука: сега прекъсни, сега продължи, сега гласувай, сега не гласувай? Когато ти потребава, тогава се сещаш: Хайде, Радоване, събери комунистите да се приеме решението на дирекцията. И на мен ми стигна до гуша.

Симич е смяян, Душанка мърмори.

Душанка: Аз не зная, другари...

Радован: Зная, че не знаеш, Душанка — най-лесното е нищо да не се знае.

Йова: Какво ще правим сега, Радоване? Едни са против Милун, други — против

Симич, веднъж един има право, друг път — друг, а няма никакви директиви, ха сега ти реши.

Радован го прекъсва:

Радован: Директивите са да се мисли със собствената глава, другарю Йово. (Обръща се към залата) Тишина... тишина да завършим, другари. Ясно е, че по отношение на Трайче се е постъпило незаконно, нечовешки и своеволно, че Милун Копривица с право се е опълчил против това. Не казвам, че е избрал най-добрия начин, но се страхувам, че не му е останало нищо друго, щом като сме такива. На мен сега ми е ясно, че състоянието в предприятието не е, както трябва...

Малибърк: Интересно е как си променяте мнението, другарю секретар.

Косйер (иронично към Малибърк): А няма вие идвате на събрания само за да запазите всички свои мнения на всяка цена?

Малибърк смутено млъква, а Радован продължава.

Радован: Да, и аз мислех, че Симич има право, но сега разбирам, че никаква цел не може да оправдае такива средства.

Рака му подхвърля заядливо.

Рака: Добро утро, Радоване. Добре, че най-после се събуди. Само пази се, да не съкратят и твоята служба.

Симич (смутено): Най-лесното е да се критикува...

Радован (прекъсва го): Никой не е загинал от критикуване, а напротив, защото не са го критикували.

Радован спокойно се обръща към другите.

Радован: Ще останем тук и до сутринта, ако трябва, но ще разрешим това, за което сме се събрали... Извикайте Милун Копривица.

Симич млъква. Силна музика.

К Р Ъ Ч М А В Г Р А Д А

(ден — интер.)

Музиката от предишния кадър преминава в музика от автомат, на който са се облегнали Андрия и Илия. Двата са малко пийнали.

Илия мрачен, втренчил се в чашата си, докато Андрия разгорещено обяснява нещо.

Андрия: Моторизирал се човекът... Ух... мотоциклет...

Между тях се появява някакво пияно старче и търси нещо.

Старецът: Ама че го фабрикуваме ние това. За половина час минават петдесет чанти.

Андрия: Не пречи, другарю. Пий, каквото пиеш... Аз плащам...

Старецът: А, не... Само че на всяка петдесета — една не струва. Има ли някой от вас чанта?

Андрия: Наистина много пречиш, стария. Остави ме да говоря с човека.

Старият се отдръпва.

Старецът: Монте почитания, моля...

Когато той си отива, Андрия продължава да развива предишната си мисъл.

Андрия: Всъщност каква полза има Дача от мотоциклет? А когато вали? А през зимата? Станчка, другарю, отделен вход, че когото искаш заведеш...

Отново слага двадесет динара в автомата, от който се чува познатият шлагер: „Андрия, супер момък си ти“.

ДВИЖЕНИЕ

Лицето на Илия. Той нищо не чува и не вижда. Потънал е в някаква своя мисъл. Картината става мътна.

ПРЕЛИВАНЕ

КАНЦЕЛАРИЯТА НА СИМИЧ

(нощ — интер.)

Симич пише на бюрото си. Илия — потънал в едно кресло. Запалена е само лампата на масата. На стената се откроява часовникът. Показва 11 часа. Действието се развива след вече описаното събрание на управителния съвет. Илия поглежда часовника, след което започва да слага някакви папки в чантата си.

Приготвя се да си върви. Поглежда към Симич, ясно е, че нещо го измъчва.

Илия: Слушай, Войо, аз мисля, че все пак не можем да постъпим така с Трайче Симич продължава да пише.

Симич: Глупак. Заслепил се от това обединение, а не вижда къде може да ни закара това.

Илия: Това е друго нещо. И аз не съм за обединението, но няма човек не може да има свое мнение... Защо ни е тогава този работнически съвет, ако така решаваме нещата?

Симич: Работническият съвет трябва да бъде зрял и способен за управление. Илия продължава да си приготвя нещата, мърморейки.

Илия: Ако го спъваш и му налагаш волята си, никога няма да стане способен. Симич продължава да пише, поглеждайки Илия.

Симич: Слушай, Илия, не започвай сега и ти да ми философствуваш... Аз тук се мъча, боря се да създам нещо от предприятието и няма да си губя времето с Трайче.

Илия (помирително): Добре, Войо, но какво ще каже партийната организация?

Симич: Ти секретар ли си и вие тук да ми помагате ли сте, или да ми пречите?

Илия: Ще се оплаче човекът... Може работата да стигне до комитета.

Симич: Да се оплаче. Аз знам, че имам право и ще се боря до край. Никой нас няма да ни пита за някакъв си Трайче, ами какво сме създали. А ти, ако се страхуваш, оттегли се.

Това е засегнало Илия. Млъква за момент, гледайки Симич.

След това отново започва да нарежда нещата си в чантата.

Илия: Значи, и аз ти преча.

Симич е почувствувал, че го е засегнал, и помирително казва:

Симич: Я остави... Болен си, лекувай язвата си. Имаш оправдание.

Илия (става): Добре, Симич... Както щеш. (Тръгва към вратата, където пак се спира) Само внимавай какво правиш, това приятелски ти го казвам. Да не бъде днес Трайче, утре някой друг... А един ден може би и ти.

Симич (поглежда го): Не се безпокой ти за мен.

КРЪЧМА В ГРАДА

(ден — интер.)

Илия (при автомата): Сега и Милун му пречи.

Андрия: Какво говориш?... Милун ли? Я го остави, солунски*... Шом си отвори устата и започва да говори за борбата.

Илия (патетично, смаян): Кой е солунски?

Андрия (помирително): Добре де, дятка, няма какво, Милун е чудесен... Ами я да отидем някъде. Знаеш ли къде има хубава музика?

Илия се ядосва, гледа го смаяно, като че ли за пръв път го вижда, и изведнъж неочаквано го напада.

Илия: Ти си лумпен. Безделник, ето какво си. Там Милун го изхвърлят, а ти лочеш.

Андрия (все още в добро настроение): Чакай бе, нали ти казах...

Илия ядосано опира пръста си на него.

Илия: Безделник, ето това си ти.

Андрия: Я млъчи. А ти какво си? Мислиш ли, че не знам защо не си на събранието? Страхуваш се да се опълчиш срещу Симич, там е работата.

Засегнат, Илия войнствено го хваща за гърдите.

Илия: На кого... на кого казваш това?

Изведнъж му става лошо и тръгва. Мъкне се към тоалетната. До Андрия застава келнерът.

Келнерът: Господинът искаше сметката?

Андрия: Кажки другарят.

Келнерът (откъсва лист от бележника си): Четири хиляди, осемстотин и деветдесет, моля.

Андрия (намръщено се вира в лицето му): Да не е това малко много, колега?

Келнерът: Моля ви се, господине, нали веднъж почерпихте всички? Освен това осем пъти по две вина, мезе, два пъти по две турски, цигари, след това още веднъж за всички...

* Солунски, боец от Солунския фронт — б. пр.

Андрия дълго и безволно изважда пилка с хилядарките.

Андрия: Добре, добре, плащам аз като народната банка.

Келнерът (взема парите): Благодаря, моля.

Андрия преброява останалите пари. Мърморн мрачно:

Андрия: Още седем парчета и дребни. Кой ще ти даде за тези пари стая с отделен вход?... Ох, когато човек няма късмет... Къде бях — никъде. Какво направих — нищо. Парите отидоха, от събрането отсъствах...

Илия се връща, измъчен, но по-съсредоточен и още по-загрижен. Търси нещо около автомата.

Илия: Наредихме я, Андрия, ужасно загазихме... Имах ли аз чанта, или нямах?

Андрия: Нямам представа... Питай онзи, отекчителния, не е ли пипнал.

УЛИЦА ПРЕД КРЪЧМАТА

(здрач — екстер.)

Вървят по улицата, Илия подкрепя Андрия, който се клати, опира се на него и както е пиян, се опитва да се приближи до лицето му, готов да заплаче.

Андрия: Кажй ми, наистина ли съм безделник и лумпен?... Ето един път се напих и точно на теб трябваше да попадна... Лошо ми е...

Илия (мъкне го): В къщи, и да се напиеш. Къде живееш?

Андрия: Ами че, там, в бараките... с Милун... Слушай, кажй ми откровено... ако наистина съм такъв, честно ще си го призная.

Илия го мъкне напред, без да му отговори, притиснат от собствената си горчивина.

ЗАЛАТА ЗА СЪБРАНИЯ

(здрач — интер.)

Симич отново е до масата. Изглежда с десет години по-стар, небръснат е. Говори тихо и глухо.

Симич: Добре, другари, да кажем, че аз съм самоволен и някакъв си там „диктатор“. Да кажем, че понякога съм я прекалявал, но питам ви аз какво щеше да стане от нас, ако тогава бях послушал Трайче и се бях съгласил на онова обединение? Днес предприятието не би съществувало. Аз не говоря за собствения си джоб, не пази своето кресло. За мен винаги ще може да се намери нещо, но къде ще отидат другите хора? Въпрос е дали там би имало място за Вера или Кача например... И дали и ти, Сремац, би останал началник склад, и спокойно би чакал пенсия... А те не са единствените. Всеки ден ми идват по двадесет души: че дай това, че реши онова. Че на мен целият колектив, двеста души, ми висн на врата. През време на тази Симичова реч камерата фиксира отделните лица, между които се вижда и Милун. Симич продължава да говори, но не чуваме неговия глас, чуваме Косйер:

Косйер (вътрешен монолог): А не се ли състои точно в това неговото заблуждение, де то мисли, че без него всичко ще пропадне...

Симич: Всички искат и заплати, и наднормено, и жилища; комуната иска да бъде рентабилни; искат пари; имат и те сто проблема за разрешаване... Че на мен не ми е лесно, другари... нахвърляте се с какво ли не върху мен и дирекцията, а как работите? Хората по обектите клинчат, постоянно искат отпуски по болест... Ти, Вучо, знаеш да питаш за наднормено, а ни напущате посред сезона, за да си вършите частна работа — да събирате реколтата... А аз нека си блъскам главата с незавършените обекти и непълнените договори.

Стева: Можем ние и да се напругнем, Симич, работили сме и още как... не е имало диаграми да се измери производството. Но не се и постъпвало така с хората.

Милун: Точно. Ето, Симич, това е то. Докъде е паднал Стева, за да пише анонимни писма. До каква низост стигна днес Трайче. Аз не мога вече и Кача да позная, и Душанка... Борим се за самоуправление, за човека, а ти подтискаш и задушаваш... Това ли е нашата партийна организация три пъти похвалвана? Приехме и тази младеж в партията, малкия Пая, че Дача и Вера, и Андрия, а как ги възпитаваме? Да мълчат и да слушат,

да бъдат машина за гласуване. Затова ли седат тук и държат партийните книжки в джобовите си?

Малибърк: Ако се не лъжа, вие върнахте своята.

Става и се обръща към залата.

Малибърк: На мен сега не ми е ясно от чие име говори другарят Копривница, като член или като безпартиен?

Милун го поглежда с презрителна усмивка, после отива до масата и взема изпред Радован книжката си.

Милун: Ето сега според вас пак съм комунист, ако така се става комунист.

Малибърк стои смутен, а след това вниманието му се насочва към Илия, който се появява на вратата.

Илия: Извинявайте, другари, закъснях, но тук съм.

Всички учудено го гледат, Милун и Малибърк отново са седнали.

Илия отива към свободния стол до Рака и се отпуща. Тихо попитва Рака

Илия: Какво се разглежда сега?

Рака (заядливо): Изглежда... Симич.

Илия се обръща към Симич.

Илия: Е, Войо, виждаш ли, казах ти аз на теб: внимавай да не бъде днес Трайче, утре някой друг, а един ден и ти. Не мислех, че толкова скоро ще ти дойде редът. Но, добре е. Колкото по-скоро, толкова по-добре. И за теб, и за нас...

Радован и смутеният Симич гледат Илия.

Радован (стеснително): Ако не си добре, другарю Илия...

Илия става.

Илия: А, не, не, добре съм... После ще ми дадеш думата, Радоване.

Илия сяда и се заковава на стола.

Симич очевидно е много смутен. Бързо се обръща към Радован, протягайки ръка към неговите цигари.

Симич: Имаш ли цигари?

С треперяща ръка слага цигарата в устата си, запалва я и жадно смуква.

Митке загрижено го гледа.

Спираме се на Сремац, по чието лице също така се чете съчувствие.

Симич нервно пуши.

Сремац: Ама, хора, не можем ние сега така да се нахвърлим на този наш другар Симич. И той е направил нещо за нас. Ако искаш, брате, най-напред на мен, когато станах неспособен за работа и той ме направи магазинер, да работя, докато си изкарам пенсия... Искам да кажа: и на него не му е лесно. Нима е малка работа да управляваш предприятие, отговорност е това...

Косйер: Има и други предприятия, другарю Сремац, и проблемите са почти същите, а не е, както при нас.

Сремац се е смутил.

Сремац: Ами че да... аз не казвам, ето добър ни е другарят Симич. А и на Трайче, и на теб, Милуне, моите уважения, честни хора сте вие... Сега ако можеше някак да се уреди...

Симич (прекъсва го): Че и вълците да са сити и агнетата на брой? Ех, добър човек си ти, Сремац, но няма да го бъде.

Симич е овладял моментната си слабост и изгасва цигарата, която като че ли му е станала отвратителна, отново придобива твърдо изражение.

Радован поглежда Симич, като че ли иска да каже нещо, но се отказва.

Сремац смутен сяда.

Малибърк: Позволете ми тук на всеослушание да кажа: да не беше другарят Симич, аз и три дни нямаше да остана в това предприятие...

И Митке скача очевидно развълнуван.

Митке: Ясно е. Е, какво искате вие, фракция? Аз и ще загина за този директор, защото е човек, а за такива и пръста си не бих мръднал.

Мика (през прозореца, заядливо, патетично се изпъчва): Полека, полека, брате. И аз ще загина, ако трябва, но не за какъвто и да е директор, а за... знае се за какво се загива. Разбираш ли?

Душанка: А колкото се отнася до онова мое предложение за Милун... мисля, че трябва да се анулира.

Иова: Ясно де, сега какво искаш?

Душанка (продължава): ...А във връзка с това връщане на кинжката, аз не зная, другари... предлагам да се накаже с мърене...

Симич я прекъсва.

Симич: Чакай, Душанке. Аз не отстъпвам от своето мнение. Ако аз отговарям за това предприятие, не позволявам никой да ми рови и подхвърля.

Радован (много мрачен и подозрителен): Какво всъщност искаш ти, Симич?

Симич: Ние днес изключиме Милун Копривица от партията и искам това да си остане.

Радован го поглежда. Виждаме, че овладява гнева си.

След това бавно се обръща към залата и спокойно казва.

Радован: Предлагам на дневния ред да се сложи случаят другаря Симич.

Симич (пламва): Нито си ме назначил ти на този пост, нито имаш право да разглеждаш моя „случай“.

Радован (спокойно): Твоя случай ще разгледа този колектив, защото това е негово право. А който няма колектива зад себе си, тилът му е слаб.

Косйер (става): Изглежда, че другарят Симич не е схванал смисъла на нещата.

Прекъсва го Илия, който става.

Илия: Чакай аз да му кажа. Спомнях ли си ти, Войо, този наш Милун, когато стана партизанин? Две думи не можеше да каже, нито да се подлише. А виж го сега. И какво щеше да стане от него, ако тогава се бяхме отнесли с него, както ти се отнесе с Трайче, когато проговори? Че и аз бих имал какво да кажа — защо се оттеглих, но нека да оставим сега това... Милун прекъсва Илия.

Милун: Виж ти тези (показва Вук и другите безпартийни), които не са още нито там, нито тук, нито на село, нито в града, сега да им претърсиш торбите, какво ли не би намерил: и пирони, и скоби, и керемиди. Така ли е, Вуче?

Вук, който се вижда зад Илия, стеснително се раздвижва, а Милойко несъзнателно побутва торбата зад гърба си.

Милун (продължава): Е, докато и те не седнат да управляват и решават с нас като равни с равни, още сме далеч от целта. Добре е замислено в теорията, сега трябва да го прелеем в живота. Там е работата.

Симич: Какво искаш да кажеш с това?

Радован: Трябва да си отидеш, Симич.

Пая е скочил от стола и почти вика.

Пая: Така е. Аз гласувам за това.

В залата става шумно. Мнозина скачат, вдигайки ръце във въздуха, викайки:

Шумът: И аз... И аз... И аз...

Симич смаян гледа хората.

Повечето от ръцете в залата са вдигнати. Музиката заглушава виковете. Детайли от реагирането на отделните хора и редица ръце. (Косйер, плешивият Бора, Йова, Душанка, Илия)

Симич гледа из залата. Когато музиката утихва, чуваме и гласа на Косйер.

Косйер (прав): Аз не съм свършил... Бих желал всички ние най-после да разберем нещо... Зная, че Симич не е бил такъв, когато дошъл. Значи, ние сме го създали. Тоест... взаимно сме създавали едно нездравно положение: той със своето самоволие, а ние с нашето мълчание и конформизъм... Не зная дали съм достатъчно ясен.

Той млъква за момент. В залата тишина. Почти е съвсем тъмно. Обаждат се плешивият Бора:

Плешивият Бора: Да запали ли лампата?

Радован (раздразнено): Че запали я, защо питаш?

Някой завърта ключа. От полумрака изплуват уморени и напрегнати лица.

Косйер (завършва мисълта си): Искам това да кажа, другари, трябва да поговорим не само за Симич, но и за всички нас.

Камерата с бавни движения показва всички лица в залата.

Виждаме, че са в някакво чудно настроение, вгълбени в себе си.

Спираме се на Дача, който проговорва почти тихо, но в тази тишина гласът прозвучава силно.

Дача: Така е, да поговорим за нашето мълчание.

Мариян: И за страха... Срамота е, другари...
Пая: И докога ще ни се говори тук: къде сме били по време на борбата...
Мика: И за разни подлизурства...
Сремац: И дето някои се изплъзват от задълженията...
Йова: И за тези отсъствия, и че няма дисциплина...
Рака: И че отделни хора не мислят, а чакат директиви.
Милун: И да се види дали наистина сме комунисти и кой трябва да върне партийната книжка...
Кадърът за момент празен. Отгоре се появява главата на Илия.
Илия: Аз искам думата.

ДВИЖЕНИЕ

Илия: Ще започнем от мен, че... където се спрем... мога ли, Радоване?

ДЪЛГО ПРЕЛИВАНЕ

ДВОРЪТ НА ПРЕДПРИЯТИЕТО

(съмване — екстер.)

Вече се съмва, а прозорците на залата за събрания още са осветени. Хората уморени излизат от събраниято. Между първите излизат Вук и безпартийните, след това — Милун, а до него, щастлив, Мика, който го тупа по рамото. Музика.

Кача (топло, приятелски): Довиждане, Милуне.

Милун (усмихнат): Довиждане, Кача.

Кача отива към улицата. Портнерът Живан е отворил вратата.

Дача и Вера тикат мотоциклета.

Плешивият Бора току-що тръгва от чешмата, където пристига Рака, за да пие вода.

Рака: Ей, Боро, беше ли ти на събраниято?

Плешивият Бора (почти обидено): Че как да не съм?

Последен от залата за събрания излиза Симич, мрачен и замислен. Тръгва към колата, където го чака обезпокоеният Митке, за да затвори вратата след него. В колата седат: Душанка, Малибърк и Косйер.

Колата тръгва през двора към улицата.

УЛИЦА

(съмване — екстер.)

Автомобилът минава през камерата и открива дългата перспектива на улицата, която води от предграднето към града, който още спи. Радован и Илия. Илия спира за момент, гледайки небето.

Илия: Виж, вече съмва... Колко е часът?

Продължават по улицата, по която върви единствено разпръсната група от хора, които се връщат от събраниято. В дъното — автомобили. Над улицата — хоризонтът, който се откроява от зазоряването.

ОЧАКВАЙТЕ

Новия български игрален филм

ПРИКЛЮЧЕНИЕ В ПОЛУНОЩ

Сценарий —

К. Войнов и А. Маринович

(По едноименната повест на
А. Гуляшки)

Режисьор — *Антон Маринович*

Оператор — *Христо Вълчанов*

Музика — *Ат. Бояджиев*

В главните роли:

Л. Димитров, В. Радоева, Н. Петров,

Г. Черкелов, В. Русецки, Г. Попов

и други.



Съветския
игрален филм

ГРАД — ЕДНА УЛИЦА

Сценарий —

Дмитри Холендро

Постановка —

Яков Базелян

С участието на изве-
стния съветски актьор

Виктор Авдюшко

