



киноизкуство

кино изку ство

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

юни 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

Георги Димитров за българското киноизкуство	3
Филмовият сюжет — Иван Стефанов	5
С по-висок мерник	15
Мисли за нашия документален филм — Богомил Нонев	17
Да бъде наистина документален — Георги Стоянов	21
За разговора и за проблемите. — Георги Янев	22
Най-добрият отговор — творческата практика — Милен Гетов	26
Към творческо пълнолетие — Румен Григоров	27
Критерият за оценката — Христо Горев	29
Сценарият — проблем № 1 — Христо Ковачев	30
Какво имаме и какво ни липсва? — Христо Мутафов	32
Основното не е в изразните средства — Януш Вазов	35

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

Александър Александров — Българският документален филм преди 9 септември	39
С. Дробашенко — Особената естетическа функция на кинодокумента	47

МАЙСТОРИ НА ДОКУМЕНТАЛНОТО КИНО ЗА СВОЕТО ИЗКУСТВО

Дзига Вертов, Роберт Флаерти, Йорис Ивънс, Есфира Шуб, Пол Рота, Иля Копалин, Джон Гирисън, Роман Кармен, Жан Руш, Едгар Морен, Ричард Ликок	54
--	----

КРИТИКА

Славчо Васев — Документът става художествена истина	64
Василин Васев — Търсения, лутаници, възможности	67
Христо Берберов — Пътешествия с кинокамера	72
Ивайло Знеполски — Да хуманизираме жанра!	77

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

„Родна кръв“ — Вера Найденова, „Когато дойде котаракът“ — Ивайло Знеполски	84
--	----

ПРЕГЛЕД

Седмича на научно-популярния филм	89
-----------------------------------	----

КИНОТО ПО СВЕТА

Филмите награди Оскар за 1963 г.	90
Когато престане да действа надписът „секретно“	90
Вън проклетите!	91
ЛИТЕРАТУРА ПО ВЪПРОСИТЕ НА КИНОТО	92
ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР — Ал. Александров	93
ХРОНИКА	94

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

Лозан Стрелков — „13 дни“	101
---------------------------	-----

На двете страници на корицата Весела Радоева и Любомир Димитров в кадри от филма „Приключение в полунощ“.

82 ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО НА ГЕОРГИ ДИМИТРОВ



ГЕОРГИ ДИМИТРОВ ЗА БЪЛГАРСКОТО КИНОИЗКУСТВО

„Благодаря най-сърдечно за вашите поздравя. Киното е могъщо средство за възпитанието на нашия народ и за издигането на неговото културно и политическо ниво. Това средство далеч не е използвано както трябва от Отечественофронтовска България. Нашата кинохроника е още слаба. Свой солидни български филми ние нямаме. Наличните филми недостатъчно проникват в средата на ши-

роките народни маси, особено в селата, където те са нужни като хляб и въздух. Убеден съм, че филмовите дейци сами съзнават всичко това и не ще пожелат сили и труд, за да се навакса в близко бъдеще пропуснатото досега. Разбира се от само себе си, че те могат да разчитат и на моята безрезервна поддръжка. Пожелавам им от цялото си сърце най-добри успехи в техните усилия и творческата им работа в това направление. Георги Димитров“.

Телеграма от 1 декември 1945 година — отговор на поздравленията на българските филмови дейци.



„Предлагам на Комитета за наука, изкуство и култура да прочути предложенията на управителния съвет с оглед да се подготвят съответни проекто-постановления за Министерския съвет, целящи разширението и подобряването на нашата кинематография, а именно:

а) Разширяване и подобряване работата в областта на кинохрониката и културните кинокартини, целящи засилването на трудовия героизъм, развитието на патриотизма и повдигането културното ниво на народните маси, както и запознаването на чужбина с нова България и постиженията на Отечествения фронт в областта на народното стопанство, социалните грижи, културата, изкуството и науката.

б) Особено внимание да се обърне на създаването на една богата съвременна фототека, която да регистрира и запази всички по-важни събития на нашия обществен, политически и стопански живот, като се създадат модерни и технически добре съоръжени лаборатории.

в) Разширяване дейността по кинификацията на страната, особено чрез максималното използване на подвижните кина и доставяне на нови такива, като се разшири кинификационната мрежа и до най-затънтените краища на нашата република.

г) Организиране на постоянна размяна на кинохроника със Съветския съюз, страните с народна демокрация и други страни.

д) Разширение връзките с братските страни и особено със СССР за създаване на съвместни продукции.

е) Изработване план за бързо предвижване строителството на националния киноцентър.“

Резолюция, поставена собственоръчно от Георги Димитров върху отчета на фондация „Българско дело“ за 1946 година.

ФИЛМОВИЯТ СЮЖЕТ

Защо съществува киното? Какво е неговото предназначение? Има ли своя незаменима функция?

От създаването си до днес еволюцията на най-младото изкуство е един непрекъснат отговор на подобни въпроси.

Люмиер виждаше в киното инструмент за регистрация на житейските факти. Първият оператор Луи Мегиш писа: „Според мен братя Люмиер посочиха истинската сфера за приложение на киното. Театърът и литературата помагат за изучаване на човешкото сърце. Киното — това е динамиката на живота, самата природа с нейните проявления, тълпата и нейното развихряне. Киното е това, което се утвърждава с помощта на движението. Неговият обектив е насочен към света“.¹ През 1912 г. руският писател Леонид Андреев писа, че театърът на действието вече е изживял себе си, тъй като той е бил годен за историческото минало; но сега, когато душевната драма започва от момента, в който се възцаряват бездействието и тишината на кабинета, театърът трябва да се превърне в изследване на чистия „психизъм“. Според Леонид Андреев тази модерна трансформация на театъра е улеснена от киното — външното действие остава изцяло в областта на „великия ням“.²

Наистина в известни периоди обективът на камерата беше насочен предимно към външните форми на живота. Но заедно с това киното много скоро се прицели и в човешкото сърце, насочи се към вътрешните сфери на човешкото съществуване. Филмът-събитие, филмът-приключение, филмът-преследване се разви в изключителни мащаби; той доведе своя динамичен сюжет до виртуозността, ако потърсим непременно литературен аналог на това явление — примерно на един Александър Дюма в „Граф Монте Кристо“. И все пак факт е, че големите естетически завоевания на световната кинопрактика не дойдоха главно по тази линия. Развитието на „седмото изкуство“ потвърди старата истина, че само връзката с историческия процес и реалните проблеми на живота може да гарантира художествен прогрес и на най-модерната форма за отразяване на света. Киното не може да развива иманентните си особености извън предмета на изкуството, вътрешно присъщите му изразни средства заличават, започват да се канонизират и израждат във всяко творчество, което не отразява, а само имитира жизнен процес. Както живописата, както литературата, както театърът, както всички изкуства и киното може да излезе на широкия друм на голямото творчество само като човекознание, като изследване на епохата и мястото на човека в нея. Светът през призмата на човека и неговите проблеми — ето сферата и на киното, почвата, от която то черпи своите жизнени сокове.

Маркс писа: „Но човекът не е абстрактно. намиращо се вън от света същество. Човекът — това е светът на човека, държавата, обществото.“³

Човекът в света или светът на човека — това е най-предпочитаната област за „седмото изкуство“. В своята досегашна еволюция то показва колко близко

¹ Цит. по Луи Дакен „Кино — наша професия“, М., 1963, с. 88.

² Виж. А. Е. Редько „Театър и еволюция театралных форм, 1962, с. 98.

³ Маркс-Енгелс, Съч., т. I, с. 399.

стоят неговите художествени завоевания до човешката история, как това младо изкуство търси съществени определения на епохата. Човекът и връзките му в обществото, съдбата на човека в дадено общество, размислите върху историята и съвременността — така се разкрива днешното кино в своите най-представителни произведения.

* *

Навлизането на киното в дълбините на живота и историята е един постоянен процес на формиране филмовия сюжет като израз на действителността. Този процес кристализира в своята най-ясна и категорична форма в еволюцията на съветското кино.

Какво представляваше световната филмова арена по времето, когато се раждаше младото съветско кино?

Комерческият филм бе достигнал своя апогей, окончателно бе използвана зрелищността, сантименталността, забавността на екрана. Но което е по-интересно — групата на френските леви режисьори „Авангард“ направи решителен опит да изхвърли прозата и повествователността от киното, за да превърне филма в зрителна поема. Започна експеримент в границите на чистата кинематографична форма, на визуалното изображение. Тази школа търсеше експресията на чистото движение, на предметния свят без помощта на ситуации, без драми, без верига от последователни събития. Филмите на това течение съзнателно избягват от всякаква връзка, всякакъв сюжет. Подобно на модерните живописни платна киното се освобождава от грижата да разказва за нещо и вече не интригата, а ритмът свързва изображенията. Филмите „Антракт“ на Рене Клер и „Механичният балет“ на Фернанд Леже възбуждат най-цялостно поетиката на модерния „Авангард“. В тях разпадането на филмовата реалност идва от чисто асоциативната връзка на компонентите, от свободата на фантазията. Киното се стреми да надхвърли границите на разсъдък и да навлезе в областта на бляновете и неограничената фантазия. Сюжетът, разбран в традиционния смисъл на думата, бива изхвърлен; на негово място идва асоциацията, която заменя последователността, необходимостта, логичната връзка между компонентите на филмовото изображение. В най-типичните произведения на това авангардно течение няма сюжет: има само асоциативна връзка. На практиката на нямото кино обаче още не може да се роди асоциативният сюжет; той ще се появи чак в 60-те години на нашия век — едва тогава асоциацията ще се използва не само като средство за бегство от реалността, а като средство за изразяване хаотичността на класовото общество и вътрешната духовна драма на модерната буржоазна личност; наред с това в реалистичното изкуство тя ще намери едно принципиално ново приложение и смисъл.

Съветското кино се роди и разви благодарение на пролетарската революция. То постави социални теми, жизнено важни въпроси, показа величието на революцията като масово движение и величието на човека, който осъществи Октомври. Неговото бързо идейно художествено формиране и израстване се обяснява с близостта му до историческия процес, с отразяването на най-великата в света революция; съветското кино черпи енергия от грамадния обновителен процес, започнал през Октомври 1917 г.

В бързата еволюция на съветското кино се откроява с великолепна яснота и формирането на филмовия сюжет като изследователско средство, като начин за постигане и отразяване на типични обществени явления и типични обществени характери. Но формирането на сюжета не става изведнъж, мигновено, а постепенно, едновременно с все по-дълбокото навлизане в същността на революционния обществен процес. В „Броненосецът Потемкин“ още няма изкристализирала форма на сюжет; тук той се образува от реалното течение на живота. В този велик филм „самата революция стана сюжет на картината. Художникът ѝ се довери и тя го издигна на своя гребен“.¹

Именно мащабното обхващане на голямото събитие, неговото поетическо обобщение, възвеличаване делото на революцията е патосът на това произведение, оттук идва неговата художествена внушителност. Но заедно с това в този филм образът на събитието, мащабите на изображението скриват отделните индивидуал-

¹ С. Фрейлих, „Сюжет 1962 г.“ сб. Вопросы киноискусства, № 7, с. 67.

ни образи; стихията на революционната маса съдържа в себе си подвига на отделния революционер, но не го показва, индивидуално не го изтъква.

Ето защо много скоро остро се чувства необходимостта да се погледне по-отблизо и по-аналитично на революционния процес, да се покажат на екрана хората, които извършиха революцията и се заеха да строят новото общество, да създадат новите отношения. „Задачата за дълбоко проникване в човешките отношения и характери, създадени от революцията, придоби особена, изключителна важност. Проблемата се заключаваше не просто в прехода към конкретно изображение на хората от революцията в тяхната индивидуалност и типичност. Нужно бе да се възплътят и уловят чертите на новите, социалистическите отношения, на новите характери в процеса на тяхното ставане, раждане и изменение.“¹

В изпълнението на тази нова задача поетичното кино отстъпва на прозаичното. На смяна идва филмът-повествование, който проследява преди всичко съдбата на отделния човек при новите исторически обстоятелства. Появяват се филмите „Чапаев“, „Великият гражданин“, „Трилогията за Максим“, „Ние от Кронщадт“ и др., а заедно с тях се раждат новите герои, които скоро стават любими и близки на зрителя. В съветското кино се роди образът на живия човек, на новия социалистически гражданин на света. Ако в „Броненосецът Потемкин“ историята включваше в себе си хората като маса, вече Чапаев като образ, като индивидуалност възплъщава в себе си историята. Епохата и човекът не са разделени, а свързани, епохата се възплъщава у човека и обратно. Намира се онзи синтез, който вече позволява успешно да се изследват и мащабните, и интимните явления; човекът възплъщава епохата чрез стремежа си да я осъществи или да намери своето място в нея; субектът на историята завладява екрана. Съветският изследовател на киното Е. Добин пише следното за филма „Младостта на Максим“: „Епохата е вложена в биография. Личността придоби мащаб. В Максим се сляха в едно характерът, типът, историята. Той надрасна рамките на индивидуалното битие. Но само за това, защото бе надарен с неоспоримата достоверност на жив човек.“²

Едновременно с това се формира „класическата“ форма на филмовия сюжет.

Сюжетът изобщо е такова показване на отразяваното явление, при което се изследва неговата същност, извлича се смисълът, който то съдържа в себе си. Ако художественото явление не е чуждо на истинското значение на реалното явление, заслугата за това обикновено е на сюжета. Сюжетът е такава последователна връзка на понякога и непоследователни събития, изложени чрез средствата на дадено изкуство, при която най-добре се проявява определена авторска идея. Сюжетът е средство за интерпретация, за изследване на даден обект и връзките му с действителността.

Развитието на съветското повествователно кино показва израстването на човека при съприкосновението му с времето, с епохата. Взаимодействието на индивида с действителността — ето начина за изследване на живота, придобил съвършенство и простота в практика на „прозаичното“ кино. „На Максим още предстои да извърви пътя от емоционалния протест против жестокостта и несправедливостта до съзнателното и твърдо убеждение, че неговият живот зависи от свързан с болшевиизма и революцията. В „Младостта на Максим“ няма фабулни остроумия. И в същото време от картината остава усещането за най-крепко сюжетно единство. То произтича от изкуството драматургично развитие на централния образ.

Образът на Максим непрекъснато се разкрива пред нас от нови страни. Той възниква пред нашите очи. Всяка нова ситуация ни показва Максим — този, към когото ние вече привикнахме, и в същото време новия, непрекъснато растящия революционен борец.“³

Самите автори на този филм, Козинцев и Трауберг, така са определили своята задача: „Не да се измислят невероятни истории, а да се вземат най-типичните, най-основните факти на епохата и да се свържат със съдбата на човека.“⁴

¹ Е. Добин, *Поэтика киноискусства*, М., 1961 г., с. 204.

² Е. Добин, Козинцев в Трауберг, Д.—М., 1963, с. 139.

³ Пак там, с. 157.

⁴ Пак там, с. 161.

Съдбата на човека в рамките и мащабите на епохата — това построение на филмовия сюжет е едно от завоеванията на съветското кино при формиране поетиката на новото изкуство. Тази сюжетна постройка ще се окаже трайна поне две-три десетилетия, а дори и когато вече отново се правят опити за нейното разчупване, усъвършенстване, преодоляване тя ще си остане да съществува наред със съпътстващите я опити за модернизиране на филмовото повествование. Поспециално това сюжетостроение ще се потвърди блестящо на основата на практиката на италианския неореализъм. Героят от тези филми, обикновеният „естествен“ човек, ще бъде в постоянно стълкновение с буржоазното общество. И този конфликт постоянно ще се разраства, ще се развива. Стремехът към социална достоверност ще принуди майсторите на неореализма да търсят натуралния сюжет, развит на основата на действителен случай. Тук героят най-често ще произлиза от народа, ще бъде подкрепен от него, ще бъде утешен пак от него.

В класическия филм на неореализма „Крадци на велосипеди“ вниманието е съсредоточено изключително върху един човек. Случаят с безработния Антонио Ричи — това е сюжетът на филма. В съдбата на този герой се включва цялата хаотичност на буржоазния строй, показва се нестабилността на човека в класовото общество. Тези истини се постигат чрез постоянното съприкосновение на героя със заобикалящата го действителност. В невъзможността на Антонио да овладее обстоятелствата, непредвидените житейски обрати, се заключава трагичността на този образ. Тук действителността не спомага за изразяване на героя, а напротив, тя се стреми да го унищожи; в този факт вече прозират много добре критическите съображения, за които се използва класическият сюжет.

* *

От няколко години се забелязва как киното в рамките на досега постигнатите изразни средства се стреми да влезе в по-сложен естетически контакт с действителността. Новото изкуство се стреми да отрази и такива страни от живота, които досега оставаха извън неговата сфера. Отново се възражда традицията на поетичното кино. Очевидна е амбицията в рамките на кинематографичната форма да се мисли по-свободно и по-машабно за света. И естествено е, че този стремеж към по-дълбоко отразяване на живота засегна най-съществено филмовия сюжет. Аналитичните възможности на класическия сюжет вече не са достатъчни за разрешаване на новите задачи; налага се известна трансформация в рамките на добре познатата и нееднократно използвана кинематографична форма. Някои автори вярно отбелязват, че съвременната форма в киното се характеризира с по-голяма свобода в приложението на най-разнообразни средства на кинематографическата изразителност.¹

Защо е необходима тази свобода, това по-широко прилагане на кинематографичните изразни средства?

Ето как отговаря съветският автор С. Фрейлих в своята статия „Сюжет 1962 г.“: „За да се мисли така широко и свободно за света, възниква и съвременният киносюжет. Всяко прогресивно направление в киното — италианският неореализъм или „свободното кино“ на Англия, „независимите“ американци или френската „нова вълна“ — всички най-напред рекламират, че скъсват с филмаспектакъл, с филма-зрелище. Затова става дума и в съветското кино.“²

Нека сега по-подробно разгледаме две характерни насоки в съвременната трансформация на филмовия сюжет.

* *

Трябва да се смята най-малко за недостатъчно проникателно мнението, според което абстрактното начало в киното не може да проникне поради своеобразната изобразителна природа на това изкуство. Докато например живописът може под формата на абстракционизъм да се освободи окончателно от предметна образност, от фигуралност, в киното подобно явление е по принцип изключено. Неговият език е предметен и е невъзможно да бъде трансформиран в подобни ин-

¹ Вж. Н. Зоркая, К. спорам о выразительных средствах о современном советском кино, Вопросы киноискусства, № 7, с. 83

² Вж. пак там, с. 75.

персонални, абстрактни форми. Често пъти в конкретния език на „седмото изкуство“ се виждат заложените основите на перманентен филмов „реализъм“. Твърди се, че ако в киноизкуството не е проникнало още модерното течение на абстракционизма, това е само защото новото изкуство не търпи нарушения на низуалната си жизнена достоверност. Степента на условност в киното е минимална и възможностите за реалистическо отразяване на живота са заложените в самата му природа...¹

Достатъчно е обаче да се обърнем към кратката история на киното, за да охладнеем към теоретичната дълбочина на горното становище. Още в ранния си стадий на развитие това изкуство е преминало през експресионизма, формализма, сюрреализма; още през 1917 г. бе изобретено абстрактното кино — тази оптическа музика, която не означава нищо конкретно...

Но киното е масово изкуство и е нецелесъобразно и нерентабилно да бъде неутрализирано по пътя на абстракционизма. От гледна точка на идейните цели и комерческите съображения на буржоазното общество по-е изгодно стратогичният капакитет и масовият ефект на това ново изкуство да бъдат използвани и за отчуждаване на грамадната публика от реалните проблеми на живота. „Фабриката за сънища“ започва да изхвърля на екрана мелодрами, детективски филм, суперпродукции, псевдореалистични произведения. Комерческото кино става най-силният коз на буржоазната „масова култура“...

В последните няколко години се забелязва интересно явление. Като че ли вече е настъпил моментът, когато киномитологията е преодоляна от масовия зрител; съвременният „среден“ представител на буржоазната цивилизация, преживял трагичните катаклизми на своето общество, придобива психология, повече неподатлива, в нужната степен на филмовата екзотичност или псевдоправдоподобност; сега той иска да избяга от обществото, като се скрие в себе си, в личните си грижи и страхове, в най-интимния свят на своето собствено съзнание.

По един много деликатен и опосредствуван начин тази промяна в социалнопсихологическия облик на модерното буржоазно общество е усетена от киното. Преди всичко — наред с масовостта в него започва осезателно да си пробива път втората съществена тенденция на буржоазната култура: херметизиране, създаване на произведения за елита.

В своята най-нова, най-последна еволюция западното кино отново опроверга възгледа за „иманентния реализъм“ и демонстрира разрушаване на филмовата реалност по пътища, досега недостатъчно подозирани и предполагагани. Модернизъмът в киното навлезе под формата на нова трансформация на филмовата реалност. Преди всичко яното, точно и завършено действие бе ликвидирано от „филма-хроника“, който вместо да изследва и обяснява, констатира. На мястото на завършената, точна и ясна кинематографична мисъл дойдоха неопределеният „амек, непроницаемият сюжет, доведената до степен на хипертрофия филмова многозначност; аморфната композиция постоянно се съпътства от смътност, неясност, недоизказаност.

Модерното буржоазно кино създаде типа на филмово произведение, представяло алогична последователност от факти и събития; в него присъствуват реални вещи и хора, но те си взаимодействуват абстрактно; в резултат на това получената филмова реалност не се поддава на достатъчно рационално обяснение. Може би този така характерен тип филмово произведение намери своя израз във филма на Ален Рене „Миналата година в Мариенбад“. Едно произведение, в което абстрактната иносказателност е доминираща. Действието се развива в неопределено време; мястото е наистина конкретизирано — старинен замък, но и то е толкова условно, че има значението на неопределен символ. Двата главни образа са също абстрактни — те нямат биография, а са просто два индекса на мъжкия и женския пол. Мъжът постоянно, в един безкраен монолог изразява своята любов, но жената не го разбира — диалогът е също невъзможен. Този филм иска да изрази абсурдността на човешкото битие, да покаже, че светът се състои от личности, всяка една от които е неразгадаем ребус за другия; в този филм аксесуарът поразява със своята безжизненост; времето, пространството, хората, любовта са елементи от една безперспективна картина.

Защо алогизъмът нахлу в киното? Защо това изкуство, което винаги разчита

¹ Вж. Е. Дзиган, О режисерском сценарий, М., 1961 г., с. 49.

на грамадна аудитория, на тотално влияние върху масите, се изолира в света на абсурдното, иреалното, метафизичното“ Защо истинският интерес към човека е подменен от хладна естетическа дисекция?

Собствено с киното не можеше да не стане това, което е отдавна факт по отношение на изкуството, културата, философията. Тази еволюция на буржоазното кино е момент от кризата на буржоазния дух. Марксистическата критика вече е посочила една характерна особеност на модерното изкуство и философия: те стават все по-малко понятни не само като концепция, като идея, но и като израз, като език.

В кризата, обхванала киното, трябва да се вижда нормално следствие от общата криза на човека в условията на модерната буржоазна цивилизация. Съвременният буржоазен човек е лишен от духовен и понякога от материален стабилитет; той е захвърлен сред една обстановка, в която хаосът, стандартизацията, техниката му се противопоставят като античужденни сили; обществото, в което живее, е лишено от историческа перспектива, то следва една низходяща линия на развитие и персонално това се отразява и преживява като „страх“, „тревога“, „скука“, „заплаха“ и т. н. Не случайно буржоазната „критика на епохата“ издига тезиса, че в състояние на криза се намира само човекът, неговата свобода, неговото достойнство, неговото съществуване.

Понеже киното е изкуство, което фиксира твърде бързо типичните черти и особености на социалната психология, състоянието на разпадане на човека при условията на модерната буржоазна цивилизация стана съевременно обект на кинематографично внимание и интерес. При това киното като че ли си изработи един тезис за модерния човек, който постоянно разрабтва и доказва в различни варианти. По своето съдържание този тезис съвпада с едно от основните твърдения на екзистенциалистическата философия: човекът е сам, човекът е осъден да бъде сам; той е в самота и забравеност и не може да установи никакъв контакт със себеподобните.

Обикновено под декадентство се разбира формализъм; но това не е съвсем вярно, защото същественото в упадъчните направления се отнася най-вече до съдържанието.

В това отношение твърде показателен е филмът на италианския режисьор Епрандо Висконти „Миланска история“. В него се проследяват отношенията между младеж и девойка от буржоазните среди. С цялото си поведение девойката ни убеждава в невъзможността да изгради своите отношения на основата на едно чувство. Тя има предложение от младежа за брак, при това има и допълнително основание — бременна е от него, но въпреки всичко отказва. Причината е много лична, дълбоко субективна, но същевременно характерна, типична за психологията на съвременната буржоазна младеж: скуката. Отношенията ѝ с този млад човек всъщност не са нищо повече от опит да се избяга от самотата. Но преди този младеж тя се раздели с друг по силата на същата причина, а в края на филма виждаме началото на нов „роман“ с един интелектуалец...

Финалът на това произведение съвсем логично изразява неговата концепция; случайно на улицата се срещат младежът и девойката и взаимно си обещават да се потърсят; след този къс разговор екранът показва улицата, изпълнена с разминаващи се превозни средства. Иносказателността в случая е твърде ясна: хората не могат да се срещнат, да се разберат, те постоянно се разминават; всеки човек е самостоятелна духовна монада, трагично изолирана от всички останали...

Но темата за човешката самота, за невъзможния духовен контакт между хората намери своя най-пълнен, най-талантлив и най-характерен израз в творчеството на Микеланжело Антониони. За този режисьор се изказват противоположни гледища. Той е безрезервно приеман или абсолютно отричан; неговите произведения предизвикват дискусии, в които крайностите са нещо естествено. Най-често обаче в лицето на Антониони виждат обновителя на кинематографа, експериментатора в нови области. Цитира се негово изказване, където той заявява, че много по-важно е не толкова да се анализира взаимоотношенията между героя и средата, колкото да се акцентира на самия герой, да се погледне в душата на героя. Ако по-рано италианският неореализъм показваше конфликта между малкия човек и буржоазното общество, сега Антониони поставя акцента върху душевното състояние на индивида, върху неговата съвест и съзнание.

Несъмнено тази промяна на зрителния ъгъл доведе до по-друга тематика и

променена кинопоетика. Антониони извади човека от неговата естествена обществена среда и го подложи на внимателен анализ; това доведе до промяна в техниката и средствата за психологически анализ, но заедно с това до ограничаване и регрес в идейно отношение. Защо? Навремето Иполит Тен отбелязваше, че съвременните му писатели твърде много се специализират, откъсват се от света и вместо да насочат погледа си към цялото, предприемат микроскопични изследвания върху отделни части. Тази характеристика до голяма степен е валидна и за Антониони. Поставяйки пред обектива на камерата съзнанието на човека от буржоазната среда, той показва неговата духовна пустота, липсата на елементарна човешка емоционалност, вътрешното отежнение и скуката. Във филма „Нощ“ например е показано едно семейство, което съществува само фактически, но не и като духовна връзка, като естествена човешка интимност. В образа на писателя Джовани Понтана е постигнат обобщен тип на съвременен буржоазен интелектуалец, до такава степен просмукан от рационализъм, че е изгубил вкус към живота, както и всякаква възможност да излезе от самотата на своята професия и да намери брод към другите хора, към своята жена. Къде е причината за разпадането на това семейство? В невъзможността на човека да установи комуникация с другия човек. Впрочем във всички свои филми Антониони утвърждава, че съзнанието на съвременния буржоа е една духовна пустиня, откъдето са изчезнали най-елементарните човешки реакции и рефлексии. И не по този пункт е идейното ни несъгласие с Антониони; то по-скоро идва от обстоятелството, че от гледна точка на неговите позитивистични позиции това понятие за човека е извадено от точния, конкретния исторически контекст. Антониони ни представя факта на човешкото отчуждение, без да проявява стремеж да го конкретизира, да потърси причините му, да го осъди. Той е в стихията си, когато превръща деперсонализацията на човека в художествена тъкан, във филмово произведение; той просто се опита от тази виртуозност, с която възплъщава в кинематографична форма хипертрофията на индивидуалното съзнание. Но увлечен в тази стихия, той не се стреми да ни предизвика, да ни накара да почувствуваме с колко опасни неща борави, каква страшна, каква печална картина разкрива. Понякога само в подтекста на произведението му може да се открие почти интуитивно усещане за онези историческа катастрофа, която неминуемо очаква обезличения човек. Във филма „Приключение“ на един безлюден, гол и пуст остров героите търсят изчезналата девойка Ана. Техните усилия са по диогеновски безсмислени: загубеният човек не се намира, не може да се намери! Само заплашителният рев на вълните, които се разбиват в пустите каменни брегове, алегорично напомня за една бъдеща катастрофа, кара да мислиш за една близка гибел. Понякога у Антониони проблемна надежда или може би по-точно: съжаление и съчувствие към опустошения човек — филмът „Приключение“ завършва с една човешка ласка, с един жест на човешко разбиране и топлина. Но у него това настроение не е трайно. Филмът „Нощ“ завършва без всякакви утешения, без сантименталности, с целувки, които са по-скоро животинско нахвърляне, отколкото възвишена човешка проява. У този художник трагичността на човешкото битие е нещо по-безспорно от всичко друго. Героите на Антониони биха могли да заявят като Кафка: „Ако се погледне на нас просто, по житейски, ние се намираме в положение на пътници, катастрофирали в дълъг железопътен тунел, и при това в такова място, където вече не се вижда светлината на началото, а светлината на края е толкова слаба, че погледът я търси и наново я изгубва, и даже в съществуването на началото и края не можем да бъдем уверени.“¹

Но защо у Антониони се получава така?

Някои автори върно отбелязват, че при тия и подобни случаи отрицателният герой сякаш бива слаган върху едно канапе и душевно опипван, анализиран. И в този анализ се кръстоват същественото и несъщественото, характерният детайл със случайния. Обществената перспектива се загубва, държаният пред окото пръст става толкова голям, че закрива света зад прозореца, на всяко незначително душевно възмущение се придава по-голямо значение, отколкото на големите конфликти на епохата.

Антониони е художник с ярко дарование, с неоспорим талант. Но това негово дарование се разкрива не толкова като търсене на нови истини за трагичната съдба на човека в границите на буржоазното общество, а по-скоро като кон-

¹ Сп. Иностранная литература, бр. 1, 1964 г., с. 180.

статирание на тази съдба. Основните мисли и идеи на неговите произведения могат да се открият и прочетат в съчиненията на екзистенциалистите и очевидно е, че тук той не е много оригинален. По-интересен е начинът, по който художествено въплъщава своите тези за човека. Изключителният му интерес към отделната личност, изключителното внимание към вътрешните състояния изменя начина за използване на кинематографичните средства. Монтажът, ракурсът сами по себе си вече не играят значителна роля; във филмите на Антониони доминира забавният ритъм и което е много съществено, асоциативният монтаж. Движението на сцените и кадрите става по-малко обусловено каузално и повече асоциативно. По този начин е намерен най-късият път между предметното съдържание на филмовата реалност и човешкото съзнание, което тя трябва да изрази. Антониони също доказва: съдържателните и формалните промени в киното идват главно по пътя на трансформацията на сюжета.

Субективизирането на сюжета у Антониони обаче не е пълно, стопроцентово. Силният акцент върху личността естествено доведе до по-голяма изолация от средата и последната се отразява вече по-периферно. Но макар и слаби, все пак още съществуват връзките на индивида със заобикалящата го среда, колкото и тезисно да са търсени тези връзки. Антониони показва примамива, но и много опасна посока за развиване на сюжета. Но той успя да се предпази от най-крайни увлечения, от стигане до абсурди в сюжетостроенето.

Един друг голям художник на нашето време — Федерико Фелини — демонстрира по-завършена интелектуална трансформация на филмовия сюжет. Неговият последен, замислен изцяло като изповед филм „Фелини — осем и половина“ е реализиран върху основите на асоциативния сюжет. Това е постигнато чрез превръщане на реалността в притежание на индивидуалното съзнание, чрез трансигиране на действителността в сферите на съзнанието. Герой на този филм не е човекът, а неговото съзнание, неговото духовно „аз“. В това произведение реалното и въображаемостта са така преплетени, че не могат точно да се разграничат; те преминават едно в друго, преплитат се, субективното става обективно и обратно. Хасът в съзнанието на режисьора Гвидо Анселми е показан без свия, без задръжки, с една духовна достоверност, която поразява и обръква. Но тази комплицирана духовна ситуация не е самоцелна; тя претендира да изрази онова състояние на безверие и безпътница, което често спохожда честния западен художник. Тайните на творчеството отдавна вълнуват хората на изкуството. В „Тонио Крогер“ Томас Ман показва противоречието между изкуството и буржоазното общество, между артистичното призвание и житейската проза; трагедията на художника е в това, че: „Пропастта на иронията, неверието, опозиционността и познанието...“ която ви разделя от хората, става все по-дълбока и по-дълбока, вие сте самотен и отсега нататък няма вече разбирателство“. У Фелини фактът на неразбирателството е добре подчертан в отношенията на режисьора с познатите му и особено с жените. Всеки конкретен контакт на Гвидо Анселми с хората е повод да се избяга от реалния свят в областта на желанията, на въображаемите отношения. Неговото съществуване само в света с три измерения е непълно, незадоволително; ограничеността на този свят трябва да се преодолее чрез въображение, то, чрез избягването в областта на иреалното. Но тази изолираност на художника от заобикалящата го среда се оказва фатална. Големият замисъл на проектираното произведение няма с какво да се запълни; фантазията спасява режисьора от делничната буржоазна посредственост, но тя не може да подскаже ония мисли, които чрез творбата ще станат достояние на хората. Главният герой, режисьорът Гвидо Анселми, признава, че той би искал да каже всичко на хората, но че няма какво да им каже. Отсъствието на своя истина за живота — това е трагичният резултат от изолираността на художника от действителността, това е истинската цена за пропастта, която го разделя от хората. При това положение отказването от реализация на замисленото произведение е нещо съвсем естествено; тогава обезвереният художник намира утешение в безсмисленото, иронично и парадоксално „тържество“ на целия „реален“ и „въображаем“ филмов персонаж под диригентството на един клоун... Финалът на тази изповед е зловещ: художникът не може да намери брод към реалността, към истината, дори и творческият неуспех може да се преживява само вътрешно, защото той е там, в сферата на съзнанието. „Изходът“ от творческата криза, от състоянието на изолираност на художника, от пошлостта на буржоазния свят е... в жестока самоирония... Изглежда, най-страшен е мигът, когато честният западен художник остане сам със себе си, когато погледне не наоколо, а в самата си душа...

... Очевидно в западното кино се забелязват процеси, аналогични на тия, които се извършват в живописа или литературата. Тоталността на филмовото произведение се деформира, на преден план излиза вниманието към подробността, към детайла, към отдаления момент. Сама по себе си концепцията става все по-непрепирлива, все по-малко оригинална, по-неясна или по-принизена, но затова пък в границите на киното навлизат субективните процеси, интимостта на съзнанието, тъмните импулси на подсъзнанието. Това нарушава обикновената структура на кинематографичното произведение. Сюжетът като определен от специфичните средства на вида изкуство израз на действителността започва все повече да губи някои от традиционните си определения. Модерното западно изкуство изпуска все повече и повече нишката на общата концепция и залага на субективното намерение, на личния израз.

През последните години възходът на съветското кино между другото донесе и раздвижване в областта на сюжета, показа стремеж към по-голяма творческа свобода при използване на кинематографичната форма. Но за да се стигне до подобен прогрес, трябваше да стане XX конгрес на КПСС, трябваше отново да се възстанови марксистическият тезис за ролята на личността и народните маси в историята. Защото практиката на култа затрудняваше развитието на киноизкуството не само административно, но и със своите „теоретически“ постановки. Ние още помним филмите, в които съдбата на големите битки се решаваше в кабинетите, още помним как обикновените герои на екрана трябваше да осъществяват „гениалните“ прозрения на един човек. Историческият процес понякога беше обърнат наопаки, неговите истински осъществители бяха загубили значението си на творци и бяха превърнати в обикновени изпълнители на една воля. Историческата истина понякога отсъствуваше от екрана; тя бе подменена от псевдосъвременност и псевдоисторичност. Едва XX конгрес на КПСС и последвалите го промени в общественото съзнание отново създадоха благоприятна обстановка, за да се потърси истинското място на човека в историческия процес. Много бързо изкуството и в частност и съветското кино, успяха да погледнат на обществото и историята без всякакви предубеждения; изкуството си възвърна аналитичните възможности и за да изследва епохата чрез съдбата на отделния човек. Именно след XX конгрес на КПСС се създадоха истински условия, за да се тръгне от класическия сюжет—човекът и връзките му с епохата—и да се достигне до истински новаторски постижения. Разцветът на съветското кино от последните 7—8 години недвусмислено показва колко перспективна е тясната връзка между изкуството и реалния обществен процес.

Какво ново даде съветското кино в областта на сюжетостроенето?

Преди всичко като че ли едно разхлабване на сцеплението между герои и обстоятелства; епизодите в редица филми просто не произтичат от предходните, а упорито предизвикват зрителя да търси не каузалната, а смисловата връзка между тях. Но дали това е обедняване, дали този процес не е аналогичен на структурните промени, които стават в модерното западно киноизкуство?

Някои автори вярно отбелязват, че има само известно външно сходство между тия процеси, но че съществено разликата между тях е качествена. Тази разлика идва преди всичко от коренно различния характер на морално-психологическите и социални истини, до които се добира изкуството на социалистическия реализъм.

Окончателното освобождаване от неверните тезиси на култовската естетик и обръщането на съветското кино изцяло към съвременността донесе и все по-дълбоко и по-дълбоко навлизане в процесите на действителността. Но това изисква едновременно третираните проблеми да бъдат извлечани от по-голям кръг жизнени обстоятелства, изисква широта при обхвата на реалния исторически процес. Налага се героят да взаимодействува с факти и събития от различни сфери на живота. Но това не може да стане на основата на едно сюжетно сцепление, лишено от размах и широта. Затова в структурното своеобразие на киното си пробива все по-голямо място случайността. Съвременният филмов сюжет изобщо е невъзможно да бъде разбран без отчитането на случайността като негов неотменим и необходим градивен елемент. Такъв филм като „Балада за войника“ демонстрира великолепно нахлуването на случайността в киното. Пътуването на

Альоша Скворцов до дома е наниз от случайни събития, верига от срещи, които показват начина на възприемане и реагиране на героя при различни обстоятелства от тилловата обстановка. Между отделните епизоди в това произведение липсва каузална връзка. И все пак неоспоримо е, че „Балада за войника“ е цялостно произведение. Тази монолитност на творбата идва от единството на характера, от човешкото преценяване и човешкото реагиране на всички новопоявили се обстоятелства. Поведението на героя е непрекъснато утвърждаване на хуманистичните принципи, на човешкото начало, което е и дълбоката морална основа за победата на съветския народ над фашизма. Обикновеният боец Альоша Скворцов е въплъщение на нравствените принципи на съветския човек. Но не е достатъчно тези принципи само художествено да се въплътят, те трябва художествено да се проверят и докажат чрез привличането на широк кръг от факти и ситуации. И оттук тази свобода при изграждане на сюжета, това непрекъснато поставяне на героя в нова ситуация. Израстването на характера ускорено с промяната на обстановката прави и ясна, и недвусмислена концепцията на творбата, идейно я възвисява. Свободата при композирането на произведението се осъществява на основата на единната концепция. Цялостността на творбата идва от верността към общата тема и идея; връзката между компонентите на произведението се оказва в основата си смислова, концептуална.

Л. Н. Толстой пише: „Малко чувствителните към изкуството хора често мислят, че художественото произведение съставлява едно цяло, защото в него действуват едни и същи лица, защото всичко е построено на една завръзка или се описва животът на един човек. Това е несправедливо. Това само така изглежда на повърхностния наблюдател: циментът, който свързва всяко художествено произведение в едно цяло и поради това създава илюзия за отражение на живота, е не единството на лица и положения, а единството на самото нравствено отношение на автора към предмета.“¹

В своите творчески завоевания през последните години съветското кино показва образци на идейно смислово единство при филмовата творба. В „Повест за пламенните години“ единството между недраматично, а епично редуващите се събития се изгражда на идейно-емоционална основа. Един повишен патос, една силна емоционална струя, една авторска идея свързват в цяло компонентите на тази своеобразна повест. Във филма „Иваново детство“ асоциативната връзка нарушава обективността на повествованието, но от това творбата не губи монолитността си. Защото чрез своеобразието на това произведение авторите утвърждават идейното си отношение към войната. Или накъсо — единството на замисъла става характерна особеност на филмовите творби, утвърждаващи новите комунистически идеи; нишките на концепцията свързват в едно съставните епизоди на произведението. Това висше идейно единство на художествената творба разширя вместиимостта на сюжета, неговата обемност става по-голяма. Все повече нараства значението на отражението по вероятност. На съвременния филмов герой често се предоставя възможността да взаимодействува с най-различни и достатъчно вероятни обстоятелства; на тази основа могат да се извлекат и художествено убедително да се поднесат на зрителя сложните и големи проблеми на нашата действителност. Наред с това по-свободната конструкция на разказа придаде на зрителното изображение значителен приоритет над диалога. На сегашния етап от своето развитие киното осъществява спецификата си като особен вид изкуство чрез използване потенциалните възможности за изразяване, заложили в сюжета. Идейно-смисловото единство на кинематографичния образ става неоспорим факт. Значителната концепция се превръща в отличителен белег за киното на социалистическия реализъм. И в това е неговата най-категорична отлика от модернистичните направления. Киното търси и открива сюжета, най-годеи да придаде художествена плът и внушителност на новите комунистически истини и идеи за човека и неговото ново общество.

... И така: ние поставяме в оценката на сюжета един съдържателен критерий. Това преди всички ни задължава да държим сметка за онзи смисъл, за онази идея, която изразява сюжетът, и едва след това да отчитаме формалните особености, чрез които се постига този израз. От тази гледна точка класическият филмов сюжет не губи своите достойнства, той съхранява изцяло нееднократно проверената си годност да постига в художествени образи нашите съвременни проблеми; заедно с това ние отчитаме, че по-нататъшното развиване на филмовия сюжет може да се осъществява най-успешно на основата на висшата комунистическа идейност.

¹ Л. Н. Толстой. О литературе, М., 1955 г. стр. 286.

С ПО-ВИСОК МЕРНИК!

Историята на нашето съвременно киноизкуство — изкуство на победилия народ — започва с документалното кино. Камерата на кинохроникьора посрещна още на историческия Девети септември слизащите от планините партизани; отрази опиянението и възторга в първите дни на свободата; измина заедно с фронтоваците тежките пътища на Отечествената война, потоци се в гъстеза на раждащия се нов живот и с пълен глас заговори за изумителните усилия и възможности на народа, за подвига на трудовия човек-герой, строител на социализма.

Стремез да разкрият новото в нашата социалистическа съвременност и да разчистват неговия път, не само да отразяват дълбоките преобразования в икономиката и културата, в бита и в съзнанието на хората, но и активно да съдействуват за тях преобразования, да бъдат и те самите в първите линии на борбата за строителството на социализма — ето основната линия в творчеството на нашите кинодокументалисти. Яснота на идейните позиции, страстна партийност, будно око на художници-граждани, бързо реагиране на обществените явления — ето най-добрите традиции, които изминалите двадесет години установиха. Кинохрониката и документалният филм през тия години бяха и си остават неразривно свързани с народа, с неговите възжеления, с устрема му към социализма и комунизма.

Дълъг и сложен път измина документалното киноизкуство от кратката хроника на първите свободни дни до пълнометражните филми за настоящето и миналото, за живота в родната страна или за далечни страни и народи. Има в него сполуки и несполуки, има творчески радости и разочарования. Но това е несъмнено път на растеж, на извисяване до едно равнище, при което явленията в българското документално киноизкуство вече оценяваме не с някаква патриотична снизходителност, а с високите изисквания на един международен стандарт.

Теоретичното осмисляне и изясняване на тоя път е задача, с която нашата кинокритика, макар и с твърде голямо закъснение, вече трябва да се заеме. Постоянна задача е то и за самите творчески работници в документалното кино.

Редакцията на „Киноизкуство“ полага усилия да се сложи начало в решаването на тая задача. Подготвя се обзорна статия за развитието на нашето документално киноизкуство през изминалите двадесет години, за очертаните се в него тенденции и перспективите на бъдещото му развитие. В настоящия брой, посветен на документалното киноизкуство, се подема разговор между нашите кинодокументалисти във връзка със сегашното състояние на българския до-

кументален филм. За основа на тоя разговор редакцията предложи следните въпроси:

1. Какви са основните линии, по които се е развивало нашето документално киноизкуство, и в кои филми, произведени досега, те са най-ярко изявиени?

2. Кои филми от последните години бихте посочили като положителни нови явления в нашето документално кино и какво е новото, което един или друг от тях носи?

3. Какви несполуки съзирате в някои от филмите, определени като „експериментални“? Как си обяснявате корените на тия несполуки?

4. Какви са перспективите за бъдещето развитие на нашето документално киноизкуство? Кои са предпоставките за най-доброто осъществяване на тия перспективи?

В рубриката „Творческа трибуна“ поместваме отговорите на наши кинодокументалисти, в които ясно проличават различни нюанси, има дори взаимно противоречиви становища. Редакцията съзнателно не е търсила премахването на тия нюанси или противоречия, защото организираният разговор е между творци, които в основни линии стоят на общи естетически позиции, виждат развитието на нашето документално киноизкуство като изкуство на социалистическия реализъм. Някои оценки и препоръки от предимно организационен характер редакцията счита за непразилни и неприемливи — например обясненията на един от участниците в разговора за мотивите, поради които писатели и журналисти идвали в документалния филм, или неговото крайно отношение към сценария, който винаги водел към преднамереност и нагласеност. Би могло да се спори и по прекалено оптимистичния тон, с който някои от участниците говорят за постиженията в отделни филми и общо за цялото ни документално филмопроизводство. Но не тия спорни оценки и препоръки преобладават в подетия разговор. Очевидно е, че общият тон идва като резултат на една по-висока възискателност от самите творци, от съзнанието, че явленията на нашето документално киноизкуство трябва да се оценяват от по-висок критерий.

Тоя тон на повишена възискателност трябва да доминира и в различните организационно-творчески звена на Студията за хроникални и документални филми. Той трябва да измести забелязващото се там задоволство от постигнатото досега, да стимулира нови търсения.

Страниците на „Киноизкуство“ ще бъдат открити винаги за художниците от документалното кино, които с висок мерник оценяват постиженията на своите колеги и собствените си постижения, горят в пламъка на нови търсения.

Защото това е най-верният път за създаване на документални филми, в които диша правдата на нашата революционна епоха, филми, с които техните създатели застават в челните редици на борбата за социализъм, за комунистическото бъдеще на нашата родина.

Мисли за
нашия документален
филм

Богомил Нонев

Във въпросите на списание „Киноизкуство“ се съдържа всичко необходимо, за да бъде написана тая част от историята на българския филм, която ще бъде най-обемната, завоювала най-дълги традиции, разполагаща с интересно настояще и разбира се, и със свое бъдеще.

Някога Дзига Вертов забелязал, че киноапаратът има забележителни „летописни възможности“ — „възможност да се записва на лента късове истински живот, хрониката на преминаващите и неповторими събития“. Тая точна характеристика вече определя мястото на документалистиката в развитието на киноизкуството, пък и не само в тая ограничена област. Защото истинската, правдива и точна документалистика е основно градиво и за историята, и за социологията, и за много още области на човешкото знание.

Нека бъде вярно разбран. Огромното значение, което отдавам на фактологическото съдържание на тоя раздел от развитието на съвременното кино, съвсем не принизява художествената му стойност. Документалистът е летописец на епохата, в която живее. Това не е бездушен наблюдател, който по силата на техническата сръчност, малко познания и притежаваната от него камера ще запечата върху кинолентата това, което е попаднало пред обектива. Обективът не бива да бъде „обективен“. Защото зад окото на камерата стои човек, който живее с тая наша епоха, вълнува се, гневи се и се възхищава, търси красотата и ненавижда подлостта, лъжата, неправдата. Зад окото на камерата стои човекът на мисълта — той знае какво търси и защо го търси. Зад окото на камерата стои човекът на волята — той не се рее в задоблачни блянове, а здраво приземен, крачи редом с тия, които издигат заводите и язовирните стени. С една дума зад окото на камерата ние трябва да намерим комуниста и поета.

Когато нашето око не е наблюдателно, слухът ни не е остър,

въображението не е достатъчно богато, мисълта ни не прониква под повърхността на явленията, тогава ние търсим изкуствената приповдигнатост на инсценировката, тържествения тътен на музиката, кухия патост на текста, надутата гръмогласност на диктора. И тук се издига преграда, която отделя живия живот от запечатаното върху филмовата лента. Когато ние не можем да открием поезията във факта, не можем да разкрием и осмислим съдържанието на живота, тогава прибъгваме към външна, декоративна, повърхностно естетизирана форма. Ако в съвременния художествен филм се търси едно по-плътнo приближаване до живота, автентичност на всичко, което виждаме, би било до крайна степен неразумно тъкмо документалният филм да навлиза в области, които ще го отдалечат от вътрешните му, „иманентни“ задачи, както биха казали философите. Някога забележителният репортер Егон Ервин Киш казваше: „Няма на света нищо по-сензационно от времето, в което живеем. Няма нищо по-екзотично от окръжаващия ни свят. Няма нищо по-фантастично от реалната действителност.“

Егон Ервин Киш служеше на революцията, изобличаваше войната и милитаризма, възхищаваше се от труда на съветските хора, бореше се за мир и не се уморяваше да заклеймява фашизма и подготовката за нова война. И когато той казваше, че „истината е най-благородната суровина на изкуството, а точността е най-добрият способ за обработката на тая суровина“, ние разбираме поетичната стойност на документалистиката, необгледните ѝ възможности, чиито предпоставки ще намерим в красотата, драматизма, величието на времето, в което живеем.

Ако ще трябва да се върнем назад, не е трудно да открием, че създаването на съветския художествен филм се основава върху развитието на съветската документалистика. С. Айзенщайн забелязва това в една от теоретичните си работи и посочва в какво се състои това сложно и тъй плодотворно творчески взаимодействие.

„Острота на възприятия и факти; острота на зрението и остроумие в съчетанията на виденото; проникване в живота и в действителността и още много и много внесе документалният филм със стила на съветската кинематография“ (С. М. Айзенщайн. Избр. статъи М. 1956, с. 116).

Потвърждение на тия мисли можем особено ясно да видим в оня филм, който обърна кинематографичната общественост в света — „Броненосецът Потемкин“. Тъкмо в тази сурова документалност, която Айзенщайн е успял да постигне, се крие силата на неговия филм.

Ако художественият филм не само от времето на Айзенщайн, но и в наши дни търпи такова силно влияние на документалния филм, не би ли могло да се помисли за аналогично влияние от страна на игралния филм? Разбира се, че може. Игралният филм включи в изобразителните системи, с които разполага, най-високи постижения на художествена организация, най-широк регистър от изразителни средства, най-богати нюанси на ритмични и живописни стойности. И документалистът може да използва много от това богатство. Той обаче не бива да забравя своя род и език. Един ре-

портажист в литературата ползува като изразни средства много от постиженията на разказа, повестта, че ако щете и на романа. Но жанровата физиономия на създаваното от него произведение трябва да има категоричност — това е репортаж, очерк, пътепис. И тъй като не ни убеждават тия разказоподобни очерци, които често пъти ще намерим във вестниците и списанията, по същия начин не убеждават и тези игралоподобни псевдоподобни филми, които освен всичко друго се отличават и с крайна претенциозност.

Знам, че мнозина особено горещи защитници на инсценировката ще възразят, че тя обогатявала изразните средства на документалния филм и не си ли съгласен с това, значи, искаш да се стесняг неговите рамки, да бъде той обеднен и сведен до голямата регистрация на събитията. Не е трудно да се докаже, че това не е тъй. Ако трябва да изтъкнем добри постижения в нашия документален филм, не са ли преди всичко „Светлини и хора“ на Христо Ковачев, „Релси в небето“ на Борислав Пунчев, „Празникът на надеждата“ на Христо Ганев... А тъкмо тук инсценировката е сведена до ония възможности и допустими мерки, които не прехвърлят добрия вкус. И ако ще трябва да хвърлим окончателно обвиненията на защитниците на „богатите изразни възможности“ в документалния филм, ще трябва искрено да кажем, че чистотата на жанра се определя и от чистотата на замисъла, от чистотата на наблюденията, от богатството на фантазията, от силата на организиращата мисъл. Когато тези основни творчески качества не са налице, авторът на филма търси външно ефектните псевдодокументални мизансцени, обикновено с много артилерийски огън, картечна стрелба, избухващи мини, хора, които умират, и хора, които шурмуват. Към това се прибавя гърмът на тържествена победна музика и още по-тържественият патост на диктора, за да се завърши монументалността на режисьорския замисъл. Но нали аз и хилядите присъстващи в залата знаем, че това е разиграно, защото липсват документите? Ако това е игрален филм, друго е. Тогава ние сме приели условността на всичко това, което става на екрана. Но когато ме убеждават, че гледам документален филм, аз търся правдата, а не онова наивно „ама тъй си е било.“

Ще спомена още веднъж репортера Егон Ервин Киш, този, който зае и в литературата на двадесетия век твърдо своето място, защити художествените стойности на жанра, доказа, че добрият репортаж без съмнение е по-ценен, отколкото средният роман. Киш пише.

„Често пъти приятели и критици са ме съветвали да не наричам себе си репортер и произведенията си репортажи, да не подчертавам, че сюжетите ми съпадат с действителните събития. Изоставете датите и имената — казваха те — и напишете подзаглавие — новела. Ще получите висока литературна оценка за вашето въображение. Аз обаче не послушах съвета им да представя истината за лъжа.“

Документалистиката трябва да бъде най-честно от честните изкуства, ако може тъй да се каже. Тя не търпи фалша, измислицата,

претенциозната натруфеност, свободните съчинения. Тя изисква точност на фактите, поезия, здрава организация на мисълта, ритъм. Тя стои върху твърдия терен на действителността и се извисява от организиращата мисъл на художника-марксист, на поета, на гражданина с будно чувство и чисти пориви...

Между въпросите, поставени от редакцията, е и този:

„Какви несполуки съзирате в някои от филмите, определени като „експериментални“? Как си обяснявате корените на тия несполуки?“

Да се съгласим с редакцията, че в тая неясна категория филми има „несполуки“, макар че това ми звучи като предпоставена присъда. Не знам кой и къде е определил някои филми като „експериментални“. За мене филмите са просто добри и всички останали. Ако между „всички останали“ са попаднали и някои от тези шарени филмчета, с капки, потоци, слънце, което се разтапя във водата, и вода, която се превръща в слънце, мраморни зали, които изглеждат на пещери със сталагмити и сталактити, и хора, които наподобяват восьмични фигури, това са просто филми, които принадлежат към категорията „и всички останали“.

Експериментът е важно дело в развитието на един творец и на едно изкуство. Но нашият зрител и читател не е потребител на експерименти. Той търси завършеното художествено произведение. Та и в науките е тъй. Ученият си работи със своите епруветки и колби, може да си смесва каквито ще азотови и хелиеви съединения и от това нищо да не излиза — то си е негова работа. Той ще си търси, ще определя молекули и атомни тегла, пък когато реши, че му е настъпил часът, за да научат всички до какво е стигнал, тогава преминава към тъй наречения „експериментум круис“. Сполучил ли е или не, ще отсъдят другите. Но лабораторния опит ние не можем да превръщаме в публично зрелище. Този опит може да бъде верен или погрешен, но докато творецът не прецени, че ще достигне до разума и сърцето на зрителя, той трябва да го запази за себе си. Прецени ли невярно — тогава няма защо да се сърди на своите колеги, другари, критика, публика.

Вероятно тъй наречените „експериментални“ филми у нас не достигат онези дела, когато човек е изправен пред „изпитанието да стане и да разтърси тези смешници, които непрекъснато искат да ни изправят пред нови изпитания“, както писа неотдавна „Нувел Литерер“ за голямата част от филмите, представени на фестивала в Кнок льо Зут. Но и в тези, които видяхме у нас, не е трудно да се открие, че имат неустойчива методологична основа, неясна и издробенна мисъл, нечетливост на изразните средства. А това са достатъчни основания за тревога.

Какви са перспективите на документалното киноизкуство? Сигурно — добри. Да определяме рамки и насоки — това ще оставим на самите творци. Да чакаме добри филми — това ще е работа на нас, които обичаме документалния филм. Обичаме го, защото ни разкрива многообразието и красотата на нашата социалистическа действителност, защото се опитва да ни покаже вътрешния смисъл на явленията, тяхната историческа логика и пътищата на комуни-

стическия хуманизъм, на бъдещето, на надеждата...

В няколко реда едва ли могат да бъдат засегнати всички проблеми, които ни вълнуват. Пък и тяхното решение ще се постигне само чрез колективните усилия на много хора, мислещи и талантлив. Такива има в нашето документално кино. Произведенията, които очакваме, би трябвало да потвърдят техните възможности...

Да бъде наистина документален

Георги Стоянов

кинорежисьор

Има изисквания, които са абсолютна необходимост за документалния филм — неговата актуалност и публицистичност. В това отношение българското документално кино заема съвсем ясни позиции и е доказало правотата на следваната линия.

Но за нас от особена важност е проблемата за бъдещето развитие на документалния филм, за характера на изразните средства и търсенето на стил, съответен на жанровите особености на документалната творба. За съжаление не съм се отърсил от впечатлението, че нашият документален филм още си търси място в сферата на игралните амбиции. Затова всеки опит на документалния филм да бъде документален представлява според мен едно положително явление.

Ако трябва да назова филм, който се доближава най-вече до това явление, бих посочил филма „През тези дни“ на Н. Белогорски.

Когато е ставало дума за експериментален филм, винаги съм разбирал, че се касае до филм, който търси ново отношение към света, нови изразни средства, филм, който внася структурни промени, нови и непознати за нас и за световното документално кино, които му дават правото да се нарича експериментален. Тогава не е осъдително да се стигне и до несполуки.

От това гледище филмите, които се връщат към киноезика на второто и третото десетилетие на нашия век, отхвърлен след периода

на „литературната“ кинометафора, като че ли нямат основания да се смятат за експериментални. Не зная дали е необходимо да уточнявам защо не намирам филм, който мога да характеризирам като експериментален.

Що се отнася до перспективите на документалния филм, те се свеждат към едно елементарно изискване.

Документалният филм трябва да стане документален и по характер, и по атмосфера, и по авторски амбиции.

Ако не се накърнява убедителността на документалната истина или още по-точно, на документалната искреност, въпросът за предпоставките на нашето развитие ще бъде до голяма степен разрешен.

И не само това. По този начин се изгражда сигурна основа, върху която съвсем спокойно може да се изрази една творческа личност, ако, разбира се, има такава.

А дали това ще стане със скрита камера или при директен контакт, под влияние на човешките и творческите качества на самия автор — за съдбата на нашето кино няма никакво значение.

За разговора и за проблемите

Георги Янев

Похвална е инициативата на списание „Киноизкуство“ да поведе разговор по въпросите и проблемите на българския документален филм. Двадесетгодишнината от Девети септември властно ни задължава да направим преглед на постиженията и неуспехите и в следващите години да изведем нашия документален филм на качествено нов път. Това се налага от нашия досегашен опит, налага го и международната висота и значение, които придоби той през последните няколко години. Международните награди, които ние завоювахме с такива филми като „Светлини и хора“, „Релси в небето“, и доброто ни представяне с някои други подчертават най-убедително тази необходимост. Обаче трябва да отбележим, че ние неведнъж изпитахме и разочарованието, и болката от нестабилността на тези успехи. Особено е показателно слабото ни представяне на международните фестивали през последната година. На какво се дължи това? Защо българският документален филм се люшка в

такава широка амплитуда от успехи и несполуки? Защо други братски кинематографии, като Полската, Югославската и Чехословашката, в областта на документалния филм бележат подчертано трайни, качествени успехи в значителна част от продукцията си?

Тук ние опираме в някои основни проблеми и от творчески, и от друг порядък, които трябва да бъдат разгледани и решени, ако желаем да направим решителна крачка напред.

Преди всичко пред нас стои проблемът за отношението към документалния филм като самостоятелен жанр в киноизкуството. В една неотдавна излязла статия във в. „Народна култура“ (бр. 17) „Да бъде по-зорко око на кинокамерата“ на Григор Чернев се започва с една такава констатация: „Ние така сме свикнали с неговото присъствие (т. е. документалния филм. б. а.), че почти не го забелязваме. Той съпътствува дните ни като вестника, като радиото, като телевизията.“ Тук очевидно Чернев идентифицира документалния филм с „кинопрегледа, респективно „кинохрониката“. Самото определение, което той дава, че кинодокументалистиката е „нещо много живо, бърз отклик на актуални събития, нещо, което се гледа „на крак преди главния филм“, е достатъчно доказателство за това допускане смесване на общото с частното, на документалния филм с кинохрониката. Спирам се на този случай, защото, струва ми се, нищо не е нанесло толкова вреда на документалния филм, колкото това смесване на понятията. И ако ние сега искаме да говорим за перспективите на развитие напред, решително трябва да отречем такъв подход при тяхното разглеждане, който се опитва да стеснява рамките на нашия документален филм.

Къде се крие причината за това? В слабото познаване на световната кинодокументалистика. И ние, кинодокументалистите, и критиката понякога се поставяме в ролята на първооткриватели на азбучни истини, често отдавна демодирани и излезли от употребление в световното документално кино, което ние почти не познаваме, не следим неговото развитие, насоки и тенденции. А без допир на зрители и творци с произведенията на кинодокументалистиката, световна и наша, ние не можем да формираме и една по-висока кинокултура.

Много години пред нас стои генералният въпрос за авторски актив на документалния филм. Двадесет години настойчиво се издига повикът за привличане на таланти, изявени писатели, поети, публицисти и журналисти, които да създават висококачествени сценарии и говорителски текстове към излизащата продукция, но и до днес въпросът остава нерешен. Може би ние търпим основателна критика, но не там е разковничето за решаването на този проблем. В изкуството хората не се търсят, а те идват при него. Никой не търси поети да пишат стихове, писатели да пишат романи, повести и пр. Съприкосновението на гражданите с тези изкуства ражда и поетите, и писателите. Техните произведения в нов допир раждат нови творци. Така ли е при нас? Студията за документални филми е работила и работи и с писатели, и с поети, и с публицисти, и с журналисти. И какво се оказва? Най-често тези хора или въобще не са имали досег с документалния филм, или имат най-обща и

повърхностни представи за неговото съществуване и предназначение. Те идват не „запалени“ от желанието да кажат своята дума, да поставят и решат някакъв назрял проблем, който ги вълнува, да изяват своя талант и замисъл. За болшинството това е второкачествена работа, която се заплаща добре. Поставя ни се от отговорни места да им прожектираме наши филми, да ги запознаем със спецификата и жанровите особености на документалния филм. Но нима от това особено бихме спечелили? Та какво бихме им показали? С редица от нашите посредствени филми ние просто само бихме ги окуражили, както това най-често става, че да се пише за документалния филм е лесна работа, едва ли не едно просто „литературно“ подреждане на проучения фактически материал. Та ако ние се учим и ги учим от това, което сме постигнали като цяло, едва ли ще мръднем крачка напред и едва ли ще поставим пред съзнанието им никакви определени, дълбоки творчески задачи.

Нужно е създаване на всенародна любов към документалния филм, като се програмират и прожектират шедьоврите на световната кинодокументалистика. Те биха запалили много творчески пламъци и много творци биха намерили своето призвание.

Второ. В последните години развитието на българската кинодокументалистика се спъва и от страха да се възприемат редом със старите и нови форми на творческа и производствена организация. Получава се едно очебийно противоречие, което мнозина не искат да видят и отчетат. Повикът е документалният филм да носи очарованието от „непосредствено видяното“, от „непосредствено почувствуваното“. Този въпрос не свеждам до опростителските внушения да се мине единствено към репортажно снимане, към „дебне не на действителността и не смятам да му противопоставям „преднамерения подход към действителността“ или „робуването на предварителни представи“, както и това, че „трябва веднъж за винаги да се разбере, че документалният филм не може и не бива да се осъществява със средства и начини, неприсъщи на неговата специфика“, както твърди в поменатата статия Григор Чернев. Едва ли има изкуство без „преднамерен подход към действителността“ и без „предварителни представи“.

Противоречието, на което искам да се спра, не е в несъвместимостта на понятията „непосредствено видяното“ и „преднамерения подход и предварителните представи“, тъй като това са ярко допълващи се понятия и игнорирането на това допълване води към приизяване същността на киноизкуството. Противоречието е между изискването за по-широкото навлизане на литературното начало като предпоставка за производствения процес при документалния филм и изискването за непосредственост. Трябва да бъдем наясно. Има ли литературна основа в този вид, в който ние я познаваме сега (документалния сценарий), който обикновено и настойчиво се желае да бъде писан от страничен човек на самия реализатор (режисьор или автор-оператор), винаги ще имаме преднамереност и нагласеност. (Въобще много рядко е възможно да се снима без така наречените „инсценировка“, „въстановка“ или „организация“ на снимачната площадка.) Да гледаме реалността направо в очите. Как се

осъществява фактически български документален филм? Най-малко година преди неговото снимане се прави заявка върху предварително бегло проучен конкретен материал. Тази заявка се утвърждава и влиза в така наречения тематичен годишен план, който изминава дълъг път от 4 до 5 месеца из разните канцеларии. Започва основно проучване на обекта и материала. Пише се сценарий. Това трае няколко месеца. Одобрява се от художествен съвет. Чакат се производствени възможности. Отира снимачна група и започва осъществяване на сценария. В повечето случаи се оказва, че животът се е придвижил бурно напред и нищо от заявката не е останало. А случва се и героите да не се окажат между живите. Такъв беше преди години случаят със сценария, който написах за народния художник Александър Мутафов (в тем. план на СНПФ). Докато мина описаният път от близо година и половина, бележитият наш маринист почина.

Далеч съм от мисълта да пренебрегвам нуждата от авторски актив, за какъвто става дума, но начинът на неговото използване не е този, който ние практикуваме досега. Трябва да престанем да считаме, че работата на автора е главно в това да напише качествен литературен сценарий. Време е да се изостави кабинетната обстановка на работа и да се мине към директно сътрудничество „на място“. В документалния филм най-често не е нужно авторство, за да имаме литературно хубаво написани сценарии, а да имаме постоянен нов, свеж приток на оригинални автори замисли, на идеи. И те могат да бъдат написани „литературно“ на книга или ненаписани. Те могат да бъдат развити предварително в пълнота или просто нахвърляни на къс хартия, но трябва да бъдат богати, интересни, проблемни. Не е нужно авторът да се мъчи да ги изрази по начин, определен от доста сложната специфика на документалния филм, нужни са насоките на търсенията. Нужно е не да се „литературствува“, а да се прави филм. Периодът от замисъла до осъществяването на кинопроизведението трябва да бъде неимоверно кратък, за да се отрази във филма „непосредствено видяното и непосредствено почувствуваното“. С една дума авторът трябва да стане „на място“ realizator на филма редом с режисьора и с оператора. Заявката му трябва да служи за пътен лист на филма и с нейното представяне и приемане да се изчерпват предварителните условия за пускане на дадена продукция в производството. На място, сред живота да се проучи материалът и да се пристъпи незабавно към заснемането му. Да се получи едно истинско творческо сътрудничество между автор и непосредствените realizatori в пряк, неразривен контакт за създаване на основното — филма. В този непосредствен контакт ще зрее и ще се оформя бъдещият дикторски текст. Само при такъв метод на работа той ще бъде органически споен с всички останали компоненти на филма, ще влияе непринудено на изображението, а не самото изображение още на място ще бележи и подсказва неговите насоки и развитие. Още през 1926 година в бр. 3 на „Новый зритель“, анализирайки своята работа в киното, Маяковски пише: „Моята практика на сценарист ме научи, че каквото и да е изпълнението

на една творба за киното от страна на „литератори“, без непосредствена връзка с киностудиите и кинопроизводството тя ще бъде повече или по-малко една кърпена работа. Затова от утре нататък възнамерявам да прекарвам една част от моето време в киностудиите, та да мога да участвам в реализирането на моите сюжети, след като сам овладял кинематографичната професия.“

Сегашната система на изискване една предварителна „литературщина“ е основният недъг в нашата работа. „Тя именно трябва да бъде прогонена“ — апелираше в своите манифести още навремето Дзига Вертов, — „защото тя се вмъква между живота и „камерата“, изопачава света.“

За да се реши обаче този проблем, има и друга пречка от чисто материален характер. Авторският хонорар засега се изплаща само на основата на хубаво, литературно написан сценарий. Струва ми се, че е време той да се заплаща за авторство на реализиран филм, съобразно неговите художествени и идейни достойнства. Странно е действително, че ако даден автор дръзне да реализира филм без предварително написан литературен сценарий, дори и да се получи шедевър, този негов творчески труд (става дума за авторството като замисъл, идея, философска и художествена концепция — не за режисурата) не се заплаща. На това трябва да се сложи край, ако искаме да бъдем в крак със съвременното световно документално кино.

Постарах се да изложа две основни проблеми, чието решаване е генерална предпоставка за бъдещето развитие на нашия документален филм. Нека да се надяваме, че този наш разговор ще доведе до положителни изводи и нашият глас няма да остане „глас в пустиня“, както често се случва. Това го изискват интересите на българското киноизкуство, конкретно на българската кинодокументалистика.

Най-добрият отговор — творческата практика

Милен Гетов

Основните линии, по които се е развивало нашето документално киноизкуство, са: ярко проявена партийност и народност върху основата на социалистическия реализъм. Най-ярко тия линии са изявени във филма „Той не умира“.

„Светлини и хора“ и „Релси в небето“ са несъмнено положи-

телни явления в нашия документален филм през последно време. В тях има вярно отражение на действителността в нейното непосредствено, героично ежедневие. Операторската работа е на високо ниво, има умело използване на близките планове за създаване драматургия на разказа, има конкретност на образите.

Несполуки има в „Поема за пролетта“, „Хармония“ и „Балада за Средна гора“. Дължат се на непознаване достатъчно добре изобразяваната действителност. Липса на синхрон между използваните изразни средства и разработвания сюжет, неточна дозировка на компонентите, неизползване възможностите, които предлага отразяваната действителност.

Перспективите на нашия документален филм — художествена кинопублицистика! Предпоставките за осъществяване на тия перспективи: овладяване майсторството на кинопублицистиката и повишаване професионалното майсторство на творците, непосредствен контакт със световното документално кино, с новостите в кинотехниката, задълбочено запознаване с живота.

На всички въпроси отговарям съвсем кратко. Мисля, че всеки кинодокументалист би желал най-добре да отговори с творческата си практика.

Към творческо пълнолетие

Румен Григоров

В равностойката за двадесетилетието с гордост ще отчетем повече от хиляда седмични кинопрегледа, стотици специални випуски и периодики и няколко стотици късометражни, среднометражни и дългометражни събитийни и документални черно-бели, цветни и широкоекранни филми. Това е истински златен фонд, вълнуващ летопис за устремния възход на българския народ.

Първата ни благодарност трябва да бъде отправена към киножурналистите, създатели на седмичния кинопреглед. Не навсякъде почеркът е бил равен и изискан, но всеки кадър е пронизан от нашата вяра в тържеството на социализма и носи здравия лъх на жизнената правда.

От началото на първия Девети до пълнолетието на двадесетия Девети дълъг плодоносен път на творческо развитие измина и до-

кументалният филм. Успоредно с повишаването на професионалното майсторство нарастваше и жанровото му разнообразие. Наред с хроникалните випуски, посветени на знаменателни събития и всенародни празници, се появиха първите очерки за строителните обекти и знатните хора на труда, репортажите, пътеписите, новелите, филмите в растеж, импресиите, историко-биографичните филми. Кинодокументалистите бяха пионери в усвояването на цветния и широкоекранния филм.

Още се помни първата българо-съветска продукция „България“ (режисьор Роман Григориев-Кацман) с проникновения текст на Иля Еренбург — 1947 г. Сериозно завоевание на студията са историко-биографичните филми за Димитър Благоев, Георги Димитров, Васил Коларов, Христо Смирненски, Гео Милев, Никола Вапцаров. В тази посока голямо значение имат историко-революционните филми. Незабралим за целия студийен колектив ще остане „Той не умира“ — 1949 г., в който бе предадена всенародната скръб по загубата на Георги Димитров. С патоса на героичното ни време са пропити филмите, разказващи за нашите социалистически строежи „Светлини от Рила“, „Родна стомана“, „Песента на Арда“, „Роден нефт“, „По волята на човека“, „Светлини и хора“, „Релси в небето“, „Марица-Изток“, както и кинопортретите на знатните хора на труда. Своеобразни алманаси на успехите ни бяха юбилейните филми „Десет години народна власт“, „Повест за родината“ и българо-съветската продукция „Нова България“.

В последните години се забелязват редица самоцелни увлечения по т. н. „експериментални“ филми, където творческите търсения са главно в областта на формата. Тук успехите са твърде съмнителни, главно защото творческите намерения не се довеждат докрай и се чувствуват безпомощните лутаници на създателите им. Корениите на тези неуспехи трябва да се търсят предимно в слабите сценарни основи, в неизясняването на мислите и в неовладяването палитрата на майсторството. Стигна се до прекаляване с „поетичната импресия“, когато на авторите не им е ясно какво искат и какво могат да кажат на зрителите в произведението си. Печален резултат на всичко това е оправданият смях в зрителната зала, което е заслужено доказателство за последиците на откъсването от живота. В някои филми се достига и до прекаляване с елиминирането на дикторския текст — един от най-мощните компоненти на документалния филм. Слабостите в дикторския текст няма да бъдат преодолени, когато съвсем се откажем от него, и то в такива произведения, където това е най-малко възможно и допустимо. Основно оръжие на кинодокументалиста винаги е била киноправдата, т. е. жизнената правда, художествено поднесена на екрана. Временните увлечения вече се разбират и превъзможват. Това е сигурно указание за още по-сериозни завоевания на българския документален филм по нашите и чуждите екрани. Единствено по пътя на социалистическия реализъм ще се родят големите творби за нашето забележително социалистическо съвремие.

Критерият за оценката

Христо Горов

Нашето документално киноизкуство се разви и утвърди като изкуство на социалистическия реализъм. Осъществяването на нашия комунистически идеал не е въпрос на някакво далечно бъдеще — към него ние вървим още отсега, то може да се види в много явления и факти на съвременността. Откриването и показването на тези явления и факти е първостепенна задача на кинодокументалиста, то е негов пръв творчески и граждански дълг.

Разбира се, към комунизма ние вървим не по съвсем гладки пътища, не без трудности и конфликти. И задача на кинодокументалиста е да не си затваря очите пред тия трудности, но да ги вижда и показва така, че да подчертава волята, целеустремеността, героизма на строителите на новия живот в нашата страна.

Мястото на кинодокументалистите е в първите редици на идеологичния фронт. Ако не искат да изостанат, те трябва да се стремят към новаторството. Това не означава, че трябва да отречем вече утвърдените похвати и жанрове в документалното кино. Класиката на съветските кинодокументалисти и днес продължава да вдъхновява най-прогресивните кинотворци от цял свят. Документалната киноепопея, създадена от Есфира Шуб, продължава да се развива. „Руското чудо“ на Андрю и Анели Торндайк е едно от многото доказателства за това. Между документалистите и между художниците от игралния филм напоследък много често се говори за Дзига Вертов и неговата „киноправда“. Някои злоупотребяват с това понятие, тълкуват го произволно, в противоречие с онова съдържание, което самият Дзига Вертов е внасял в него. Мисля, че най-достойни приемници на Вертов са творци като Р. Кармен, автор на „Повест за каспийските нефтяници“, Р. Григориев — създател на „Хора на синия пламък“ и много още документалисти от СССР и другите социалистически страни.

Без да забравяме класиците, ние трябва да се учим и от истинските новатори в документалния филм. Новаторството обаче не се свежда само до употребата на скритата камера и миниатюрния магнитофон, защото с тяхна помощ може да се снимат и булевардни сензации, пикантерии или неправилно осмислени откъси от действителността. Новаторството трябва да търсим в отношението на авторите към действителността, в техните оценки, в утвърждаваните от тях понятия за хубаво и лошо, за добро и зло. В тая светлина ние ще се учим от ония, които правилно отразяват революционните борби на масите, разобличават фашизма и империализма, воюват сре-

щу подпалвачите на нова война. Новаторството в изразните средства е необходимо за нас. само ако отговаря на революционните потребности на нашето изкуство. Дзига Вертов и Йоринс Ивънс затова са новатори, защото са търсили нови форми за едно богато ново съдържание на своите филми.

Относителното тегло на документалния филм расте и ще продължава да расте. Той не само най-бързо и точно отразява действителността, но и най-непосредствено се намесва за нейната промяна. Да вземем например унгарския документален филм „Цигани“. В него авторът не само документира положението на циганите в своята страна — той страстно зове да се промени това положение, да се издигнат и циганите до положението на пълноценни граждани. Или полският филм „Изворът“, в който спорът за една чешма не само се прави достойно на зрителите, а е повод за разгръщането на сериозни авторски мисли за отношенията между селяните. В холандския филм „Ние всички висим на едно въже“ авторите рязко критикват еснафския живот на своите сънародници, индиферентността им към събитията извън тяхната страна. Те напомнят славното минало на работническото движение в тази страна, зоват на борба за мир.

Критерият за достойнствата на един или друг наш филм ще бъде, доколкото той е съдействувал за революционната промяна на нещата у нас, за нашето развитие по пътя към комунизма. Ще минат години и десетилетия, в златния фонд на кинодокументалистиката ще останат онези филми, които са показвали правдиво и ярко нашата съвременност. От такива филми бъдещите поколения ще узнаят как са изглеждали днешните хора, как са работили, за какво са мечтали. Ето защо с такава настоятелност пред нас стои въпросът за вярното, неподправеното, жизнено и художествено правдивото изобразяване на миналото и настоящето на нашия народ — въпросът за документално достоверни, наситени с дълбока мисъл и емоционалност филми.

Сценарият — проблем № 1

Христо Ковачев

Документалният филм по своя характер е най-близък до живота, до изискванията на нашето социалистическо общество. Всеки документален филм, който е пропит от комунистическото чувство на нашето време, който разкрива прекрасната истина на социалистическата ни действителност, вълнува зрителите и остава в страниците на нашата кинолетопис. В много наши филми ние показваме

социалистическото съдържание на нашата действителност, бих казал, прилично — грижливо. Даже за някои филми творческите колективи полагат колосални усилия, но на края се получава филм-еднодневка, който скоро забравят и самите създатели, ако се отнасят критично към своята работа.

Такива общовати, анемични, шаблонни филми се получават тогава, когато сценарният замисъл, сценарният поглед е повърхностен, какъвто сме срещали в десетки и стотици по-стари филми.

Отдавна въпросът, дали документалният филм е изкуство, престана да съществува, но не сме престанали да се питаме дали всеки филм, който правим, е произведение на изкуството.

Напоследък много се говори за новите изразни средства в документалния филм — за „скритата камера“, „киноистината“, „киноинтервю“ и т. н. Великолепни, световноизвестни, класически документални филми са правени във всички жанрове на документалния филм. Въпросът е за голямото майсторство на твореца, дали той е съумял да види темата, съдържанието в нова оригинална форма, през друга призма, която би била интересна за зрителя.

Досега за миньорите в Перник българският документален филм има повече от 4—5 късометражни очерка. Но сценаристът на „Светлини и хора“ беше видял миньорския труд в нова светлина. „Един град с тъмни и безлюдни улици... и един друг град, неспокоен, напрегнат, динамичен“! Сценаристът беше видял двата етажа на града — партера, който нощно време спи, и сутерена, който никога не спи.

Сценаристите на „Релси в небето“ са почувствували и чули симфонията на вагонетките, които пренасят изкопаната руда, и великолепно са я пресъздали на екрана. Могат да се посочат и други филми, в които има големи мисли, много топлота и поезия, но те са отделни единици в цялото производство.

Къде е първопричината за появяването на посредствени филми? Първопричината е в сценарната основа. С това аз не откривам Америка, защото същия отговор ще даде всеки творец от студията. Но мен ми се струва, че когато имаме една тривиална сценарна основа, в никакъв случай сценарната комисия не трябва да разрешава върху нея да се поставя филм. Напоследък доста често предложени сценарии от сценарната комисия бяха отхвърлени от художествения съвет на студията. На едно от последните заседания на съвета се предложи сценарият „Ода за песента“, който беше категорично отхвърлен от художествения съвет, без да се дават препоръки за нов вариант. Единствен председателят на сценарната комисия стана и заяви буквално: „Аз напълно заставам зад сценария. Ний не сме длъжни да задоволяваме вкуса на този или онзи“! Аз мисля, че тука има неразбиране на някои елементарни въпроси на документалния филм, иначе не мога да си обясня неговата позиция.

Преди две години подадох заявка за филм за световно известния български парашутист Стефан Калъпчиев. Заявката стоя в сценарната комисия толкова много време, без да ѝ се обърне никакво внимание. Тук имаше неразбиране на темата, въпреки че заявката беше много ясна. Нашият парашутист беше подобрявал три

пъти световния рекорд на висок скок. Един прекрасен човек и комунист, който разнесе славата на българския парашутен спорт в целия свят. Един изключително смел човек, който тази година загина при изпълнение на служебния си дълг. А заявката беше приета евентуално за 1965 г. На ръководството на сценарната комисия липсва необходимата оперативност и творческа находчивост.

Понякога от сценариста се изисква сценарият да има висока литературна стойност, без да се обръща по-голямо внимание на кинематографичните качества, на оригиналния кинозамисъл.

Не рядко се приемат сценарии за производство, като се дават препоръки за доработка в режисьорския сценарий. Обикновено тези препоръки се дават, когато сценарият е посредствен, и затова независимо от препоръките винаги се получават посредствени филми.

Ние, българските документалисти, сме вече „пълнолетни“. Двадесет години създаваме документално кино. Но можем ли да кажем, че за този период сме създали наш документален филм с оригинална национална форма?

Нас ни е нужно талантливо и авторитетно творческо художествено ръководство, особено по въпросите на сценария. Ръководство, което да обедини около себе си талантлив колектив от автори. Ръководство, което заедно с другите творци в студията да създаде национален облик на българския документален филм.

Какво имаме и какво ни липсва?

Христо Мутафов

Генералната линия в развитието на нашия документален филм винаги е бил реализмът и по-голямата близост до живота. Това е резултат преди всичко на факта, че към документалните филми нашите кинематографисти се насочиха, след като бяха работили най-напред в кинохрониката. Онази боева, страстна кинохроника, родила се още в първите мигове на нашата свобода. Твърде естествено беше творците, които създаваха кинохрониката, когато започнаха да създават и първите наши документални филми, да продължат своя опит именно в тази насока, да продължат да отразяват правдиво събитията, които се развиваха пред техните очи, да бъдат верни на партийния призив за по-пълно отразяване живота на народа.

Когато днес гледаме някои от тези филми, може да ни се стру-

ва, че в тях има известна примитивност, но затова пък никой не може да отрече тяхната непринуденост в показването на хората и събитията, тяхната сила на документ на своето време. Въпреки своята младост нашето документално кино още тогава постигна няколко международни успеха с „Хора сред облаците“ на Захари Жандов и „Сватба“ на Стоян Христов. Трябваше да минат повече от десет години, докато нашето документално кино добие отново известен международен отклик. Но според мен това не е слабост. Ако през този период не могат да се отбележат никакви изключителни постижения, то е затова, че нашите кинодокументалисти по това време сами изразваха, намираха опит и сили за своите по-нататъшни успехи. И те не закъсняха: „Христо Смирненски“ на Януш Вазов, „Гео Милев“ на Йордан Величков, „Антонивановци“ на Румен Григоров, „Петимата от РМС“ на Н. Белогорски бяха наши сериозни успехи в овладяването на един нов за нашето документално кино жанр — историко-революционния филм.

Всъщност за истински нов подем в творческия живот на студията можем да говорим едва след XX Конгрес на КПСС и Априлския пленум на БКП. В какво се изрази той? — Преди всичко в израстването на млади творчески кадри — кинодокументалисти. Докато в миналото те се брояха на пръстите на едната ръка, днес в студията работят неколкостранно повече творчески работници. Това доведе и до разнообразие в творческите похвати, до разнообразие в почерка на отделните творци. Филми като „Светлини и хора“ на Христо Ковачев, „Релси в небето“ на Едвард Захариев и Борислав Пунчев, „Възпоменание“ на Стефан Харитонов, „Златю Бояджиев“ на Иван Попов са най-доброто доказателство за ръста на новите кадри на студията.

За да не бъда голословен, искам да подкрепя мислите си с един най-бегъл анализ на двама от младите режисьори на студията — Иван Попов и Тодор Пожарлиев. Работата на първия се характеризира с упорито търсене на ярка експресивна форма, в намиране на такива художествени изразни средства и ефекти, които по-силно да подчертават авторовия замисъл. Достатъчно е само да проследим филмите „Златю Бояджиев“, „Незабравими образи“, „Вековете разказват“ и последния „1100 години славянска писменост“, за да видим тая тенденция в неговото творчество.

Работата на Тодор Пожарлиев, от друга страна, се характеризира с постоянен стремеж към простота и непринуденост в разкриването на големите теми на нашия нов живот. Пожарлиев не търси външни ефекти, не се стреми „да ни вземе ума“ с ефектното си осветление, мизансцен, ракурси и претрупани композиционни решения. И трите му последни филма, които най-много са ми харесали: „Челници“, „Борба с водната стихия“ и „Съседи“, се отличават със своята простота на разказа, с непринуденото въвеждане в средата, в атмосферата на показваните събития. Пред нашите очи живеят и работят неговите герои, обикновени селски труженици, механизатори и зеленчукопроизводители, обзети от своите ежедневни грижи и мисли как да постигнат по-голямо изобилие. И ние заживяваме с тях, следим тяхната борба за по-високи добиви и накрая искрено

се радваме на техните успехи, нещо повече дори, ние сякаш започваме да чувстваме, че тези успехи са и наши успехи, на целия народ, и това засилва нашата гордост, изпълва ни с радост, че сме се запознали с такива скромни, но велики труженици на нашето съвремие.

Аз съм сигурен, че друг художник щеше да реши филма „Борба с водната стихия“ по друг начин — по-динамично, по-раздвижено и дори по-драматично. Но Пожарлиев е постъпил съвсем правилно, като е останал верен на своя подход. Героизмът на хората, които преодоляват водната стихия, е предаден без излишен патос, без излишна приповдигнатост и от това може би те ни стават по-близки и по-симпатични, техният героизъм зазвучава с по-голяма сила.

Двама творци — два различни подхода към темите, но и двата положителни и насочени към една и съща цел. Със своя индивидуална характеристика се отличават и работите на такива творци като Христо Ковачев, Стефан Харитонов, Н. Белогорски, Румен Григоров, Йордан Величков, П. Найденова, Н. Тошева и др. И според мен точно в индивидуалния творчески почерк и разнообразието в използването на изразните средства на киноа са най-големите успехи на нашата студия през последните години. Наистина не всеки от нас е направил досега своя „голям удар“, а може би и не всички ще направим такъв, важното и съществено е, че в студията сега кипи живот, че има дръзновение, че има стремеж да се отразява нашата социалистическа действителност по-разнообразно, по-въълнуващо, по-действено и целенасочено. В това аз виждам и залога за нашите по-нататъшни успехи.

Неоснователно някои се опитват да мерят също така успехите на нашата студия с броя на международните отличия, които сме спечелили през една или друга година. Наистина наградите на международните кинофестивали са хубаво и важно нещо. Но те в никакъв случай не могат и не трябва да бъдат единственото мерило за ръста на нашата работа. Ето например през 1963 г. ние не получихме никакви изключителни международни награди — и някои хора бяха склонни да умаловажат нивото на миналогодишната ни продукция. А фактите говорят тъкмо обратното — през същата година общото ниво на цялата продукция на студията е било по-високо от всеки друг път. Не е ли това от само себе си една добра гаранция за нашите още по-значителни успехи в бъдеще включително и на международните кинофестивали?

Нашата студия разполага с достатъчен брой творчески кадри — режисьори и оператори, които са дали доказателство за своите възможности в областта на документалния филм. Но онова, което все още липсва, е по-голямата вискателност към нашата работа и по-организираната творческа дружба между самите нас. Аз мисля, че преди десетина години например режисьорската колегия при студията живееше по-организиран живот. Тогава съществуваше практиката, след като някой напише режисьорската си книга, да се съберем, да я разглеждаме и обсъждаме. И още в този най-първи стадий от работата си по филма режисьорът имаше възможност да получи творческа другарска помощ. А сега на мен ми е трудно да си

спомня кога за последен път сме се събирали или по-право от колко години не сме се събирали. Ние дадохме част от функциите си на изполица на творческата секция, която има съвсем други, повече обществено-просветни цели. Всичко това доведе до известно затваряне вътре в самите нас, до известно изолиране. Ние почти не знаем вече кой от нас в момента какво прави, какви мисли го вълнуват в неговата конкретна творческа работа. Не си искаме другарски и колегиален съвет, не си помагаме взаимно, за да направим нашите филми по-хубави, по-достойни за нашето време, за нашия зрител. Едва когато филмът се покаже на художествения съвет, започваме да говорим за него. И най-често вече е твърде късно, за да се помогне дори и там, където това е било възможно преди. Ето защо едно от условията за нашите по-нататъшни още по-големи успехи аз виждам и в по-тясната дружба между творческите работници, в по-голямата активност на режисьорската колегия, в по-голямата обща загриженост за художествения ръст на нашата продукция.

Друго важно условие за развитието ни напред аз считам по-тясната връзка с документалните кинематографии на братските социалистически страни, както и с прогресивните майстори на западното кино. На фестивалите, където стават международни срещи на документалисти, трябва да се изпращат повече наши творчески работници. Срещата с много и най-разнообразни филми, разговорите и обмяната на мисли и идеи върху документалния филм са съществена необходимост за бъдещите ни успехи.

Основното не е в изразните средства...

Януш Вазов

Веднага искам да подчертая, че съм далеч от всякаква мисъл за недооценяване значението на формата. Отчитам също така, че мислите, които ще споделя, не са нови, но към тях ме наведе последното обсъждане на продукцията на Студията за хроникално-документални филми. Обсъждане, което не измени на традицията да мине вяло, да засегне периферийно актуалните проблеми.

Отново главната тема на разискванията кръжеше около изразните средства. „Новото“, което се прибави към вечната дискусия за или против инсценировката в документалното кино, бяха беглите и не особено резултатни изказвания около ролята и значението на „скритата камера“. Струва ми се, че това не е случайно

явление, че причината се корени в самите нас — творческите работници, които позволихме периферийността да се внедри в нашата практика до такава степен, че я превърнахме в професионален навик и престанахме да я забелязваме. Именно тази периферийност дава богати плодове и до голяма степен определя качеството на нашата продукция.

Надявам се, никой няма да отрече, че проблемата не е в изразните средства, които използваме при решаването на една художествена задача, или поне това не е първостепенната проблема, а отношението ни към темата, към проблемите, които засягаме, отразяваме или се опитваме да решим в нашите документални филми. Това всички знаем, признаваме го за вярно, защитаваме го. И въпреки очевидната теоретична яснота, резултатите — готовите филми, доказват тъкмо обратното. Защо се получава това противоречие между правилни теоретични позиции и практика. И не е ли то рожба на явно проявена периферийност още в старта на творческата ни дейност — подготвително-проучвателния период?

Задачата е дадена, следва първият искрен, осезаем контакт между режисьора и една конкретна действителност. Не след дълго ние вече сме убедени, че е време да се натисне копчето на камерата. И от този момент попадаме в плен на неосъзната илюзия, от която се раждат всички следващи несполуки — илюзията, че сме си изградили достатъчно задълбочено отношение към материала, към жизнения факт, към проблема и всички въпроси, свързани с него. А времето от получаването на задачата, било отвън или поставена от самите нас, е било достатъчно само да се информираме за онова, което ще снимаме или ще трябва да снимаме. Резултатът? Едва ли някой ще се осмели да твърди, че имаме налице голям, отговарящ на всички съвременни изисквания художествен документален филм.

В повечето от нашите документални филми индивидуалното авторско отношение е бледо изразено, повърхностно или изобщо липсва. Жизнените факти, обществените явления само се отразяват, без да бъдат пречупени през вътрешния мир, гражданските позиции и художествен стил на режисьора, при това отразени в претенциозна, чужда, уж „модерна“ форма. Струва ми се, че в тези случаи също се е вървяло по обратния път. Преди да са се изградили авторски отношения към поставената задача, не могат да се определят изразните средства, които ще се използват, колкото и „модерни“ да са те, защото ще бъдат измислени, фалшиви.

От обсъждането излиза, че първостепенният проблем за решаване от творческите работници при студията са именно изразните средства, а не творческото ни отношение към реалната действителност, към жизнения факт, който ще отразяваме в нашите филми. Неусетно логичната последователност и степенуването на въпросите, които би следвало да се разгледат, е нарушена. И отново периферийността дава своя отпечатък. И отново цялото внимание се измества от главното и се съсредоточва в изразните средства, във формата.

Инсценировка или скрита камера? Нужен ли е изобщо сцена-

рий в докуметалния филм? Въпроси, които има основание да бъдат зададени само в строго определен, конкретен случай, при решаването на конкретна художествена задача, но не и зададени, за да отговарят на принципи положения, определящи насоки, тенденции на развитие на документалното киноизкуство.

От обсъждането стана ясно, че напоследък в Студията за хроникални и документални филми все по-често се правят смели опити и някои „новатори“ вече на практика прилагат метода на „киноистина“, „скрита камера“ и предполагам всички „истини“, свързани с тези методи, като нещо ново, неизползвано поне у нас. Може би това „поне у нас“ до известна степен ги оправдава, може би има вече и добри резултати. Но не е нужно да се доказва, че това са твърде стари прийоми, почти толкова, колкото е старо самото киноизкуство, и че ако отново се заговори за тях, то е по повод на някои филми, произведени твърде отдавна, добили световна известност, но за съжаление прожектирани у нас твърде късно. Естествено след тях се родиха и техните бледи и пошли подражания, които за сетен път доказаха, че не изразното средство, а авторското отношение е решаващият фактор за успеха или неуспеха на един филм. Отшумя славата на тези филми и те заеха своето заслужено място в историята на световното кино, забравиха се подражанията, а ето че у нас се зашумя едва сега, и то не по такива съществени въпроси, като за гражданската съвест, за художествената позиция, за отношението на авторите към проблемите, с които боравят, а пак за изразните средства като за нещо универсално приложимо, като за рецепта за всички случаи, като за стил и тенденция на развитие не само на документалното кино, но на киноизкуството изобщо.

Един от най-талантливите и изтъкнати полски кинорежисьори-документалисти Казимир Карабаш, автор на световно известните филми „Музиканти“, „Хора от пътищата“ и редица други, често пъти встъпва в снимачен период и без предварително написан за случая сценарий. Той счита, че сценарият в документалния филм в крайна сметка предполага инсценировка. А инсценировката, колкото и свършена да е, е „сляпа уличка в документалния филм“. Следва ли от това, че той пристъпва към реализацията на такъв филм без задълбочено отношение към това, което иска да сподели със зрителя. Съвсем не. Тъкмо обратното. Това доказват самите му филми. Този подход е наложен от конкретната тема, от изработеното авторско отношение към нея. И все пак зафиксираната от него реалност (картина и звук) със скрита камера представлява само материал. Едва след монтажа режисьорът изтръгва от него онова, което само той е забелязал в окръжаващата ни действителност, онова, което е избягнал от погледа на повърхностния наблюдател. В случая максималната автентичност, която цели да получи, му дава възможност да разкрие най-ярко смисъла на идеите и проблемите, които засяга. И именно защото неговата крайна цел е предварително кристално ясна, той намира най-прекия и най-верния път към нея посредством скритата камера, а не чрез някакво друго изразно средство, колкото и примамливо да е то. Образите на тру-

довите хора въпреки „случайния“ материал са изваяни с голяма любов и топлина и колкото да са обикновени, ежедневни, авторът ги издига до ярки обобщения, претворява ги, за да добият стойността на художествени образи. И двата въпроса, „какво“ и „как“, се сливат в едно органично свързано произведение — резултат на конкретен творчески метод към конкретна тема и творческа задача.

Струва ми се, че не е възможно да се създаде отношение дори и към най-дребния на пръв поглед жизнен факт, ако той не се познава основно, ако не е възбудил въображението ни, ако не е узрял за творческо пресъздаване. А това отношение от своя страна ще роди най-подходящите, най-ярките и съвременни за случая изразни средства. И колкото по-задълбочено е това отношение към пресъздаваната действителност, толкова по-съвършена ще бъде и формата. Само то е способно да извърши чудото на превръщането на жизнения факт в художествен.

Мисля, че все още често пъти вървим по обратния път, че не винаги теоретически осмислените принципи намират своето практическо оправдание. Разбира се, това са лични впечатления от моята практика, в която вероятно периферийността също удобно се е подслонила.

АЛЕКСАНДЪР АЛЕКСАНДРОВ

БЪЛГАРСКИЯТ ДОКУМЕНТАЛЕН
ФИЛМ ПРЕДИ
9 СЕПТЕМВРИ

Историята на нашия додеветосептемврийски документален филм е почти непозната не само на широкия кръг читатели, но и на самите кинодейци. Досега само на отделни произведения на документалното ни кино от миналото са посветени няколко календарни статии и пасажии от мемуари на стари кинодейци. Излишно е, струва ни се, в рамките на тази статия да се спираме на причините за тази аномалност. Следва само да се отбележи, че сериозна спънка за детайлно и всестранно проучване развитието на документалния ни филм от периода на капитализма и фашизма е била и ще бъде липсата на самите филми. За беда на нашата култура няколко стотин документални и хроникални филми, снети у нас преди 9 септември, са безвъзвратно изгубени или унищожени от некултурни филмотърговци и индиферентни чиновници. Случайно са се запазили само двајсестина ленти, повечето от които не представляват особен интерес.

Документалният и по-специално хроникалният филм е първа рожба на българското филмопроизводство. Ние и днес не можем да установим с абсолютна научна категоричност кой е първият български документален филм. Затова с известни, макар и малки уговорки следва да приемем за рождена година на българския филм 1910, през която са произведени около половин дузина късометражни филми и фактически се поставя начало на редовно национално филмопроизводство. Както се вижда, в това отношение България е била изостанала зад всички европейски държави. Едва с отварянето на десетина кинематографа към края на първото десетилетие на века и у нас се създават минимални предпоставки за снимане на филми. Още повече, че по онова време чуждестранният документален филм има вече 15-годишна история и се е наложил на вниманието на българските кинозрителите. В зората на кинематографа документалният и хроникалният филм се е ползувал със значително по-голяма популярност от днес. До 1912 г. игралният филм е късометражен и поради това не е отклонявал интереса на зрителя и от другите видове филми. Една трета от 8-те до 12-те филма, от които се е комплектувала програмата на едно кинопредставление тогава, се е състояла от документални филми.

И така през април 1910 г. първият в България и най-голям столичен кинотеатър „Модерен театър“ рекламира в печата филм под заглавие „Българска армия — изглед“. Засега това е единственото указание за съществуването на филма. Вероятно това ще да са били снимки от маневрите на нашата армия, състояли се през същата година. След „българската армия“ почти всеки месец „Модерен театър“ програмира късометражки, чийто национален произход е несъмнен: „Столица София“, „Български селски живот“, „София и околността ѝ“, „Българската армия“ (вероятно втори филм под същото заглавие, проектиран през септември, с. г.) и „Излетът на авиатора Маслеников“. Рекламните съобщения за някои от тези филми включват пасажа „последни собствени снимки на „Модерен театър“. Може би производството на „Модерен театър“ са и филмите „Посещението на цар Фердинанд в Цетина“ и „Лечинският манастир“, показвани на неговия екран през есента на същата година.

С този актив от половин дузина филми приключва първата производствена година на „Модерен театър“. Нито един от тези филми не е запазен и ние сме в невъзможност да им дадем идейно-художествена оценка. От заглавията можем само да се догадим за съдържанието им, а отчасти и за техния жанр. Едни от тях, трябва да предположим, са изиграли положителна културна роля, като са запознавали кинозрителите с географията и бита на нашата родина. Други ще да са разпалвали шовинистични и верноподанически чувства, показвайки „непобедимата българска армия“ и „любимия народен цар“. За съжаление през следващите осем години, изпълнени с войни и шовинистична истерия, този род филми заемат господстващо място на българския екран. Собствениците и акционерите на „Модерен театър“ са крупни капиталисти, икономически свързани с антинародния режим и изцяло подкрепят реакционната политика на двореца. Оттук и казионната идейно-тематична насоченост на филмовата продукция на „Модерен театър“. На преден план в хроникалния филм излиза дворцовата хроника: „Тържествата по пълнолетието на престолонаследника княз Борис“ (1912), „Юбилейните тържества в Търново“ (1912) и др. Кадрите с Фердинанд, царицата и престолонаследника заемат централно място и в голям брой военни филми.

Регистрират се на кинолента и други официални събития: „Откриването на Великото народно събрание във Велико Търново“ (1911), „Откриването на Народното събрание в София на 15 октомври“ (1911), „Тържественото посрещане на парижкия кмет“ (1912), „Посрещането във Варна на пленените от гърците в Солун български войници, приветствувани от Н. В. царицата, м-р-председателя д-р Радославов и местните власти“ (1914) и др.

Не са забравени и религиозните церемонии: „Водосвет на Богоявление в София“ (1911), „Погребението на руския посланик Сементовский-Курило“ (1911) и „Погребението на негово блаженство екзарх Йосиф I“ (1915).

И само няколко едночастни филмчета излизат от кръга на казионността, показвайки някои интересни моменти и събития из нашия

обществен живот. Те могат буквално да се изброят на пръстите на едната ръка: „Няколко сцени от празника на розите в София“ (1911), посветен на ежегодната благотворителна манифестация в полза на болните от туберкулоза; „Българските юнаци на Всеславянския соколски събор в Загреб“ (1911); „Интересните полети в София с аероплан „Румплер“ (1914) и снетият през същата година филм „Зимният спорт на столичани“, за който вестниците пишат, че показвал „интересни сцени от забавленията на пързалката в „Борисовата градина“.

Преобладаващ дял в хроникално-документалния филм заема милитаристичните филми. След избухването на Балканската война през 1912 г. столичните кинотеатри „Модерен театър“ и „Одеон“ изпращат свои оператори на фронта, които правят интересни снимки на самото бойно поле и в тила на армията. По всичко изглежда, че тричастният филм „Това е войната“, прожектиран в „Модерен театър“ в началото на 1914 г., е дело на фронтовия оператор на същото кино.

От друга страна, специалният оператор на френската фирма „Пате фрер“ в Москва Иван Г. Жеков е бил също командирован на фронта и снима пълнометражния филм „Великата освободителна война на България с Турция“, единствен оцелял до наше време. Това е противоречиво в идейно отношение произведение, състоящо се от механично и грубо слепени кадри с Фердинанд, царицата, генерали и т. п., и кадри, изобразяващи войнишките маси. Сражения в него напълно липсват: или не са снимани, или ако са снимани, по неизвестни причини не са намерили място във филма. Показани са само бойни упражнения в тила, армейски части в поход, задфронтови сцени. Липсата на снимки от сражения силно снижава документално-познавателното му значение и емоционалното му въздействие. Ценното във филма са предимно отразените моменти от военния бит и живите образи на някои от прославените пълководци.

Що се касае до професионално-художествените му качества, може да се отбележат редица превъзходно композирани кадри, например похода на войсковите части, лагера на турски военнопленници на острова на Марица. На много места чудесно е предадена и суровата зимна атмосфера.

Годините 1914—1915 преминават под знака на призивите, открити или завуалирани, за реванш срещу „съюзниците-разбойници“. Дворецът и реакционните правителствени кръгове непрекъснато организират маневри, паради, военни тържества и т. п. „патриотични манифестации“, които верноподанните кинематографисти популяризират чрез екрана. Ето ви образци на тогавашни „патриотични изгледи“, както ги рекламира печатът: „Кавалерийската школа при село Горна Баня“ — филм за „ловкостта и величието на българския войник“; „Тържествата в Пловдив“ — снимки за освещаването на знамената, парада и маневрите на пловдивските ученически стрелкови отреди, „Военните тържества на пловдивския гарнизон“ — филм, показващ упражненията на артилерията, кавалерията и пехотата от гарнизона с класическото „пробно на нож!“; „Откриването паметника в Княжево на падналите във войната герои“.

Вмъкването на България в Първата световна война на 1 октомври 1915 г. предизвиква милитаристичен делириум сред собствениците на „Модерен театър“. Директорът на фирмата Остеррайхер е капитан от австрийската армия и естествено полага всички усилия да „възвеличава“ победите на българската армия на фронта. Още през първите седмици на войната на екрана на „Модерен театър“ се появява „Превземането на Куманово“ по думите на рекламата „илюстриращ геройството на нашите храбреци“. Малко по-късно във вестниците се помещава ефектно съобщение, че са изпратени специални оператори „по разните фронтове“, които да снимат „всичко“, което интересува всеки българин. Първите техни снимки се прожектират на екрана на киното в началото на 1916 г. във вид на „Български военен журнал“. Съдържанието на първия и втория журнал недвусмислено разкрива едностранчивия им и официален характер: показват се само победи, дейността на царя и генералите, пленници и трофеи, но не и ужасите и страданията. Идентично е съдържанието и на следващите военни филми: двусерийната лента „Сръбско-българската война“, „Войната за Македония“ и филма „Моменти из войната“ на новооснованото „първо българско дружество за кинематографически филми „Балканик“.

След войната тематиката на хроникалните и документалните филми рязко се изменя. Филмопроизводителите насочват своето внимание изцяло към мирновременни сюжети. В началото на 1919 г. в София се основава „Акционерно д-во „Луна“ за производство на филми. То започва дейността си доста амбициозно. Първото му начинание е снимането на киножурнали със „снимки от всички събития из политическия и обществения живот на България.“ Изработените два журнала са получили ласкави отзиви в печата: „снимките са тъй ясни и моментите тъй добре подбрани, че софиянци масово посещават театъра („Модерен театър“, б. м.) и изказват възхищението си. С нетърпение се очакват от обществото и другите журнали, пише в „Утро.“ Призивите на „Луна“ за абониране или откупване на журналите видимо не са били особено резултатни. Известно време дейността на фирмата замира.

Една от главните, а може би и главна причина за съживяването на дейността на „Луна филм“ е била щедрата финансова и морална подкрепа, която по-късно ѝ оказва правителството на Земеделския съюз. Много от филмите ѝ се изкупуват от различни министерства за политическа и културна пропаганда. Правят се за същата цел и специални поръчки. Самите ръководители на Земеделския съюз лично удостоверяват с вниманието си дружеството, като почти редовно правят снимки на конгресите и съвещанията си, присъствуват на специални прожекции на фирмата и т. п. „Луна-филм“ е зафиксирвала почти всички важни политически събития, свързани с правителството, за което свидетелствуват филмите: „Пристигането на Стамболийски в София след подписването на Ньойския мирен договор“, „Посещението на Стамболийски в казармите на 6-ти полк“, „Делегатите на Висшия земеделски съвет начело със земеделските министри“, „Погребението на министър Ал. Димитров“, „Земеделският конгрес в София“ (1922) и др.

Освен това „Луна“ снима и редица филми, пропагандиращи и популяризиращи някои правителствени мероприятия: „Ученическата трудова повинност в с. Бяла Черква, Търновско, с присъствието на министрите Ц. Бакалов и Н. Атанасов“ (1921), агитационен филм за нововъведената от земеделското правителство всеобща трудова повинност, „Прокопаването на канала между Девненското и Гебедженското езеро“ — за едно от значителните стопански дела на правителството и др.

На стопански теми са посветени и филмите „Осветяването на тютюневата фабрика „Енидже“ (1921), филмът на оператора на „Модерен театър“ Райфлер за работата на софийските трудоваци (1921) и др.

През тези години са снети и няколко филма за други събития от обществения живот: „Първият празник на българската жандармерия в София“ (1921), „Автомобилното шествие по случай празника на шофьорите“ (1922) и др.

Накрая следва да се посочат и първите хроникални филми за културния живот — „Юбилеят на Иван Вазов“ на оператора И. Плачков, „Празнуването на Кирил и Методи в София“, „Юбилеят на Цанко Церковски“, „Погребението на Иван Вазов“ и др.

„Луна филм“ снима и много обекти за парижкия „Пате журнал“, чийто кореспондент е след войната, но тяхното съдържание засега не ни е известно.

Документалните филми и кинохрониката затвърдяват своята позиция в българското кино и през периода на фашизма. Но поради тяхната зависимост от властите (особено що се касае до хрониката) тези филми имат подчертана реакционна насоченост. Прогресивните, а дори и аполитичните филми от този род се броят на пръсти. В масовата продукция на документалното кино от тези две десетилетия рядко ще намерим поне частица истина за живота и борбите на трудещите се в България.

Най-многобройни са събитийните филми. Те са посветени главно на казионни празненства, военни паради, дворцови церемонии и т. п. В сравнение с миналото още по-голямо развитие добива дворцовата хроника.

Към най-реакционния дял в нашата хроника спадат и военните филми, всички без изключение пропити с дух на разюздан милитаризъм, шовинизъм, реваншизъм и верноподаничество. Възкресяването на този почти забравен при Стамболийски жанр се извършва още няколко месеца след монархо-фашисткия преврат с филма „Клетвата на юнкерите“ (1924), показващ традиционната ежегодна церемония при произвеждането на юнкерско звание на възпитаниците на Военното училище. По-нататък войската е вече главен герой при почти всички казионни тържества, възпроизведени на екрана. Към средата на 30-те години се създава и специална военна филмова служба към Щаба на армията, която регистрира всички значителни моменти из живота на войската: маневри, паради и т. п. Нейно дело са няколкото едноименни филма „Гергьовденският пара“ (1936, 1937, 1939, 1940). Съдържанието ми е почти едно и също, шаблонизирано от самия протокол на празника.

Подобни по дух и целенасоченост са и 2-а големи и също едноименни филма за „Царските стрелкови маневри“ през 1937 и 1938 г. И те са създадени по определението на буржоазния печат да въздействуват върху „масите“ и особено върху „подрастващото поколение“ „в дух на единение“, като ги респектират с готовността на войската „да брани държавата ни“. Такава цел преследват и редица други военни филми за празненствата в гарнизоните в София, Плевен, Русе и т. н., снети от фашизираната „Българска национална филмова студия“. Може би нейно дело е и представеният през 1937 г. хроникален филм „Прощаване със старите бойни знамена“. Полувоенен, във всеки случай милитаристичен характер имат и няколко други известни филма: „Италианската бойна ескадра в София“ (1925), „Освещаване знамето на ученическия легион в Пловдив“ (1926), „Шипченските тържества“ (1935), „Златна Добруджа“ (1942) и др.

Обект на кинохрониката са и множество официални празници: „Празникът на просветата“ (1924), „50-годишнината от Априлското въстание“ (1926), „Ден на детето“ (1929 и 1936) или дипломатически събития: „На гости в Анкара“ (1931) — за посещението на нашата правителствена делегация в Турция, „Подписването на българо-югославския пакт за вечно приятелство“ (1937) и т. п.

Доста развит жанр в кинохрониката през този период са спортните репортажи. Една част от тях са посветени на периодичните юнашки събори в София (1924, 26, 30). Друга част отразяват международни футболни мачове, борби и др., станали у нас.

Уговорката, която направихме относно снимането и през този период на някои прогресивни филми, се отнася фактически до 3 произведения. На първо място хронологически и по-значение стои филмът за априлските събития от 1925 г. (Вж. историческия календар в този брой). На следващата година в софийското кино „Одеон“ се прожектира късометражен филм, представляващ „сцени от посрещането на Рабиндранат Тагоре в София“. Това събитие е имало много голям не само културен, но и политически резонанс в България. Посрещането на великия хуманист, на което са се стекли десетки хиляди души, е било и ярка политическа демонстрация против гнетящата обществена атмосфера, създадена от фашизма. Принос към прогресивното киноизкуство у нас е и късометражното филмче „Пренасяне костите на Димчо Дебелянов“, прожектирано в някои софийски кина през 1935 г.

През 20-те и 30-те години под влиянието на документалното кино в чужбина и у нас започва по-забележимо диференциране на документалния от хроникалния филм. Създават се десетки жанрово очертани документални филми с несъмнени познавателни и художествени качества.

В най-голямо количество се произвеждат географските филми. Може би главната причина за това е възникналата мода за популяризиране на градове и курортни места с оглед да се привлечат туристи. Първото крупно произведение от този род е пълнометражният филм „По родните планини и полета“ (1925), снет по инициа-

тивата на „Дома на изкуствата и печата“. Снимките му са направени от оператора на берлинската „Уфа“ Валтер Шпеер под художественото ръководство на художника Райко Алексиев. Във филма са били показани природни красоти, архитектурни забележителности, битови моменти и стопански обекти от цялата страна. Целта му е била предимно рекламно-туристическа — да запознае чужденците с постиженията и красотите на България.

Други географски филми са посветени на отделни градове: „Плевен“ (1928), „Сливен“ (1928), „Трявна“ (1929) и др. и техните създатели се мъчат да предадът всестранния облик на града: неговите исторически забележителности, културните му учреждения, благоустройството, икономическия живот. Макар и без особени художествени достойнства, тези филми са ценен исторически документ за миналото на нашите градове. Изглежда, че безвъзвратно са изгубени цяла дузина географски филми за отделни области, планини, долини и т. п., за които узнаваме само от рекламите в печата: „Една обиколка из Пловдивския окръг“ (1929), „Нашето Черно море“ (1929), „Розовата долина“, „Искър“, „Рила“, „Лъджене—Чепино—Каменица“ и др. Независимо, че тези филми не са давали правдива картина на икономическото положение на населението, тъй като са изтъквали само постижения и красоти, все пак от тях тогавашният кинозрител е обогатявал географските си познания, разширявал е своя културен кръгзор.

Друго е отношението ни към филмите „на стопански теми“, както са ги наричали тогава, изобразяващи „строителната дейност на държавата“. В тях демагогията е вземала връх, техните цели са прозрачни: да създават илюзии у населението за някаква особено плодотворна дейност на фашистката държава за подобряване икономическото положение на трудещите се. Такова е било назначението на сметите от държавата филми „Дигата“ (1928) — за строителството на дигата край Дунав, между Сомовит и Свишов, „Направата на пътя Пазарджик—Пловдив“ (1941), „Водопроводът Рила—София“ и др. Характерен пример в това отношение е пълнометражният филм „Сърцето на България“ (1929). Създаден уж да изобрази „организация, техника, производство и живот“ в най-голямото държавно предприятие в миналото — мините „Перник“, филмът е проникнат от най-безсрамна демагогия. Нито в един кадър той не разкрива царящата в мините мизерия и експлоатация на работниците, затова пък надълго и широко се мъчи да рекламира някакви си социални придобивки: „работнически жилища, фурни, бани, болници“ и т. п. Основният патос на филма е бил да възвеличае стопанската и техническата мощ на капиталистическа България, като за целта дори се вмъкват ни в клин, ни в ръкав и сцени от парада и тържествата по случай „1000-годишнината от Симеоновия век“. И справедливо филмът е бил освиркан от прогресивните зрители и заклеймен от левия печат като филм, който „служи за насаждане на шовинизма“.

Друга една поредица от десетина филма, между които „Птицевъдството в България“ (1930), „Захарната индустрия в България“ (1930), „Птицевъдната изложба“, „Говедовъдната изложба“, „Ов-

цевъдната изложба“, „Девическото земеделско училище в Ботевград“ са сравнително по-деполитизирани и решават непосредствени икономически задачи. В онова време по примера на чужбина буржоазните и фашистки правителства у нас обръщат особено внимание на филмовата пропаганда за модернизиране на селското стопанство. За да уравновесят държавния бюджет и да помогнат на индустриалците в обезпечаването на техните предприятия с необходимите и евтини земеделски суровини, държавниците са принудени да пропагандират усилено необходимостта от по-интензивно земеделие и животновъдство. Независимо от субективните намерения на управляващите кръгове може да се счита, че тези филми са играли твърде полезна роля за внедряването на напредничави и научни методи в селското стопанство.

Отделни документални филми са правени и на други теми: за противопожарната защита, за професионалните училища, за лова и т. п.

С това се изчерпва в общи линии картината на развитието на нашия хроникален и документален филм в миналото. По понятни причини почти е невъзможно само по няколко рецензии, по случайно оцелели филми и по рекламни съобщения да се определи даже приблизително неговият професионално-художествен ръст. Може само да се предположи, че липсата на достатъчно средства, техника и квалификация на операторите-документалисти и хроникьори са представлявали непроходима бариера за едно що годе пълноценно развитие.

ОСОБЕНАТА ЕСТЕТИЧЕСКА ФУНКЦИЯ НА КИНОДОКУМЕНТА

Животът е непрекъсващ извор за творческата сила на изкуството. Реалистичното художествено творчество се опира на жизнения материал, въплъщава независими от художника закономерности и характерни черти на действителността. Общопризнат е най-висшият критерий на реалистическото изкуство, мерилото за неговата истинност, художественост и дълбочина — жизнената правда.

Сюжетите на огромен брой произведения на изкуството се почерпени от техните автори от живота. Съществуват многобройни изследователски трудове, които доказват тази мисъл; за това свидетелствуват спомените на съвременниците на поетите, изказванията на самите художници. Особено големи са ролята и значението на жизнения материал в творчеството на майсторите на съветското изкуство, които са запечатали невиджаната в историята революционна активност на масите. Художествените идеи на съветската литература, отбелязваше М. Горки, „се създават на земята, тяхната почва — това е трудовият живот, материал за тях дават наблюдението, сравнението, изследването — в края на краищата: фактите, фактите.“²

Като се опира в своето творчество на материал от действителния живот, художникът-реалист подхожда към него или синтетически, като обединява аналогични явления и създава на тяхна основа общото изображение, или като избира един заинтересувал го факт или характер. Във всеки случай неговото творческо въображение е заето обикновено не толкова със съчиняване на характерни ситуации, колкото с осмислянето и обработката на това, което му дава в действителност си на изходен материал животът. „Трудно е да не се съгласиш — писа в „Естетически отношения на изкуството към действителността“ Н. Г. Чернишевски, — че „създаденото“ в образите, рисуван от поетите, е и винаги е било много по-малко, а взетото от действителността много повече, отколкото това се предполага; трудно е да не стигнеш до убеждението, че поетът е бил по отношение на своите образи почти винаги само историк или автор на мемоари“.³ „Вие срещате човека, говорите с него и чувствувате, че на основа на този човек вие създавате типа на епохата“⁴ — отбелязва в беседа с младите писатели А. Н. Толстой.

Всичко казано дотук е необходимо, за да се разбере правилно, че образната кинопублицистика, която оперира с непосредствено взети от живота факти, по своята естетическа природа и творчески метод не е изключение между другите изкуства. Заедно с това именно тази особеност на художественото отразяване на живота формира нейното най-важно специфично качество, което най-лесно ще може да изясним, като сравним работата на журналиста в киното и литератора-очеркист.

Нека си спомним историята по създаването на документалната повест на Игор Неверли „Момъкът от Салските степи“. Тя е написана от полския писател по разказа на срещнатия от него в Майданек „руски доктор“ Владимир Лукич Дергачов (истинското му име е — Владимир Илич Дегтярьов). Във фашисткия

¹ Части от гл. I на книгата „Екран и живот“, М., 1962.

² М. Горки, Събрани съчинения, М., т. 25, стр. 325.

³ Н. Г. Чернишевски, Естетика, М. 1958, стр. 138.

⁴ За писателския труд“, М., 1953, стр. 271.

затвор Дергачов разказва на писателя своя живот и Неверли точно, от името на самия герой възпроизвежда този разказ в повестта. Ние се запознаваме с трудното детство на Владимир, с неговата самоотвержена борба в немския тил, където той попада, когато избягва от лагера за военнопленници. От страниците на книгата пред нас изстава фигурата на устойчивия и непримирим войн, на верния приятел, верния другар на поляците, които се борят с хитлеровите нашественици.

Нека предположим сега, че същата история ни е разказана от художник-кинопублицист. Несъмнено биха се намерили средства да се покажат на екрана всички тези събития живо и интересно. Ние вероятно бихме видели снимки от истинското място на действието, на хората, с които героят се е срещал, на вещите, които са го обкръжавали, бихме чули синхронни записи от спомените на очевидците на тези дни, разказа на самия Дегтярьов и т. н. Именно подобен метод на художествено отразяване на фактите лежи в основата на историко-биографичните документални филми и в такива произведения за събития от Великата отечествена война като, да речем, киноочерците „Героите от Брест“ и „Безсмъртна младост“.

Но ако за очерковата литература възстановяването на картини от живота, след като е приключило тяхното реално „битие“ ни изглежда напълно естествено, за кинопублицистиката това е един от спомагателните и второстепенните творчески прийоми. Кинопублицистът прибегва до него само по необходимост, само в този случай, когато неговата творческа мисъл върви по следите на отдавна минало или случило се във времето от неговото зрително поле събитие. Може да се говори за високата художественост на киноочерците „Героите от Брест“ и „Безсмъртна младост“ и други аналогични произведения, може да допуснем, че същите достойнства би притежавала и картината „Момъкът от Салските степи“, ако тя би била снета от кинодокументалисти, обаче несъмнено е, че във всички тези случаи ние ще имаме работа с явления от вторичен порядък, с отразен показ на живота. И с каквото и високо художествено майсторство да бъде изпълнена, каквито и успешни кинематографични детайли да бъдат намерени от оператора или режисьора пресъздадената по такъв начин картина на живота все пак никога не ще замени непосредствено фиксираното от киноапарата събитие от действителността, ценно със своята особена жизнена убедителност и пълнота.

Именно тази особеност на нашето възприятие на живота се взема под внимание от кинопублициста, когато той в желанието си да разкаже за минало и по един или други причини не фиксирано на кинолента събитие създава не отразен образ, а непосредствено, живо изображение на явление от действителността, повтаряйки го, по-точно възстановявайки го на екрана.

... По безкрайния морски простор, оставяйки зад себе си пенлива раздвоена следа, се носи катер. Ето, забавяйки хода си, той се приближава до неговия скалист остров и приставя до него. На острова слизат група хора. По камъните пълзи змия. Един от новопристигналите се навежда, безстрашно хваща змията и я хвърля в морето. След това хората се залавят за работа. От думите на диктора узнаваме, че това е експедиция на геолози, които търсят нови местонаходища на нефт в Каспийско море.

Тук ние описахме, както вероятно това вече е ясно за читателя, един от първите епизоди на филма „Повести за нефтяниците на Каспия“ (сценарий И. Осипов, И. Касумов, Р. Кармен, режисьор-оператор Р. Кармен, оператори М. Мамедов, А. Зенякин, С. Мединский, 1953). Какво е това: действителен жизнен факт или инсценирана сцена, при това с такива детайли от арсенала на приключенската литература, като пълзящата край краката на хората змия?

От историята на създаването на филма е известно, че художественият замисъл на тази сцена се е родил значително по-късно след предприемането и успешното завършване на описаните тук геологически изследвания. В момента на снимане на филма добиването на нефт по тези места е било в пълен ход и далеч от бреговете на Каспия е бил вече създаден нов морски град на нефтодобивници. Именно на живота в него е и посветен в основното си съдържание филмът.

Преминаването на катера, сцената със слизането на геолозите на необитания остров в Каспийско море, случаят със змията — всичко това, както и някои други епизоди от филма, е било снето от Р. Кармен съвсем наново. В своята работа над филма режисьорът не е могъл да се опре на наличен филмотечен материал, тъй като тези събития не са били отразени на филмовата лента. Но сцената с търсенето на нефта е заемала важно място при решаване на художествения замисъл на филма.

Обаче авторите са могли да тръгнат по друг път. Те биха могли да разкажат за станалите събития отразено, използвайки например синхронен запис от възпоменания на геолозите и първите строители на нефтобазата, географически карти, проекти, докладни записки и т. н. Създадената с помощта на подобни средства картина би изглеждала вероятно не по-малко достоверна.

Но работата е в това, че при цялата си достоверност, лишена от живото дишане на извършващото се пред нашите очи събитие от действителността, тя щеше да бъде по-малко впечатляваща, по-малко художествена. А следователно, доколкото имаме работа с изкуство, в което жизнената правда е винаги художествена правда, тя би се оказала, колкото и парадоксално да звучи това, и по-малко правдива.

Именно поради това Р. Кармен с риск да си навлече упрека за възможно извращаване на действителността все пак показва геологическото изследване на нефтените залежи на Каспия не чрез иконографически материал и възпоменания на хора, а в неговото истинско осъществяване, като възстанови тези епизоди с възможното най-голямо приближаване към това, което действително е станало в живота.

За да не се отвлечаме от основната мисъл, ние сега няма да засягаме такива закономерно възникващи при това въпроси, като границите и мярата за възможното използване на метода на възстановяване на фактите в произведенията на документалното кино, като ролята на жизнената подробност, на детайла (както е случаят със змийата в описания епизод), който придава художествена сила на въздействието на възстановяваната (или репортажно снета) сцена и т. н. За всичко това ще говорим по-нататък. Тук използвайки примера от творческата история на създаването на „Повест за нефтяниците на Каспия“ и опита от създаването на много други произведения, за нас ще бъде особено важно да подчертаем, че образната кинопублицистика, когато за това се открива и най-малка възможност, се стреми да изобрази действителността, като фиксира истинския, пълнокръвен облик на събитията. Именно към това в крайна сметка са насочени всички усилия на художника-кинодокументалист.

За разлика от останалите изкуства произведението на кинопублицистиката се създава по правило едновременно с развиване на описаното в него явление, на основата на неговата пряка фиксация с киноапарата.

Оттук е ясно и онова значение, което придобива в документалния филм целенасоченият, разкриващ мисълта на художника репортаж, който е главното средство за пресъздаване върху екрана на жизненото събитие в неговото непосредствено битие.

Тази особеност на естетическото съдържание в документалното кино придава потенциално на неговите произведения изключителна сила на възпитателно въздействие.

Както вече отбелязахме в увода, възвисяващото влияние на изкуството върху нравственото чувство на човека, ролята му на учител в живота се основава на създаваните от художника картини, в които се дават образци на поведение на човека в обществото, показва се неговият героизъм, упорството в преодоляване на трудностите, целостността и твърдостта на характера, победата на светлото, хуманистическо начало в неговия духовен мир над слепите страсти. В съответствие с естетическата същност на изкуството то се осъществява под въздействието на художествените образи. Убедителността, нагледността на тези образи се обуславят от цял ред фактори (типичност на създаваната от художника картина, степента на неговия талант и майсторство и т. н.), обаче в крайна сметка най-важно между тях се оказва жизнената достоверност на изобразяването. Съпребиването на зрителя (слушателя) на художественото произведение достига най-голяма сила именно в онези моменти, когато той, без да иска, незабелязано за самия себе си забравя за условността на художествената форма, за това, че разгръщащата се пред него на екрана или на сцената картина е „измислица“ на художника, и започва да я възприема с развълнуваното си чувство като истински живот.

Усещането за жизнената достоверност на изобразяването, към което художникът се стреми с всички средства в процеса на възприетия на художествените произведения, преминава в естетическо качество, способно да окаже мощно възпитателно влияние върху сърцето и ума на човека.

За кинопублициста не е необходимо да разходва допълнителни усилия, за

да доведе постепенно своя зритель към извършващото се в неговото съзнание сливане на правда и измислица, към „разрушаване“ условността на формата в изкуството. Разбира се, той е длъжен да следва строго в своето творчество определени закони на художественото мислене, да се грижи за яркостта на образите, за целостността на произведението и т. н. Правдивостта и емоционалното въздействие на създаваната от него картина се постига, както във всяко изкуство, чрез самата художествена тъкан на филма. Но то безспорно нараства и в отделни случаи достига изключителна сила само поради това, че неговият зритель знае отначало: всичко, което му се показва на екрана, е действителната правда на живота, то действително е станало. Нека си спомним например каква огромна политическа и обществено възпитателна роля изиграха такива филми в периода на Великата отечествена война като „Разгромът на немските войски под Москва“, „Черноморци“, „Битка за нашата Съветска Украйна“, „Освободена Франция“, „Берлин“, „Съдът на народите“. Големите исторически събития, великите социални трусове неизбежно довеждат художниците до необходимостта да ги отразят и осмислят в най „мобилна“ форма — оттук и насочването към кинопублицистиката, репортажа, монтажа на факти и документи — пише С. Юткевич, когато разглежда обществено-политическите корени за възникване на френската „Група на тридесетте“. Творческият инстинкт на художниците им подсказва „че даже от гледна точка на естетическите изисквания силата на въздействие на традиционните жанрове върху милионните зрители маси, вчерашните и днешните участници в най-големите социални трусове, е значително по-слаба от жестоката „неизмислена“ правда за действителността“.¹

Наистина изкуството на образната кинопублицистика би загубило всякакво значение, всякаква естетическа и обществена ценност, ако в него — и само в него — не намираше व्यпощаване подбраната и осмислена от художника жизнена правда в нейното достоверно, документално фиксирано развитие, ако не се проявяваше открито тази скъпоценна за нас истинност на изобразяваното. Ние можем да погледнем в своето съзнание, да приемем за себе си като абсолютно убедителен и правдив актьорския образ на Чапаев — и с огромен интерес, с остро внимание да се вглеждаме в истинските черти на героя, запечатани от камерата на оператора-хроникьор; можем, от друга страна, тънко да почувствуваме пресъздадения от кинопублициста в иконографически материал облик на Л. Н. Толстой и все пак ясно да усетим как усилят такъв един филм, как повдигат естетическата ценност на киноизображението вмонтираните в него кадри, запечатали живия писател.

Художествената измислица и документално точно изобразената картина на живота са две страни, две най-важни съставни начала на единия, цялостен в своята същност процес на естетическото усвояване на действителността от човека.

ОБРАЗИ НА ЖИВОТА

И така прякото, непосредствено отразяване на жизнените факти, документално точно фиксирани от снимачната камера, е най-важната отличителна особеност на образната кинопублицистика.

Обаче само по себе си тази особеност не ни разкрива напълно спецификата на документалния филм. Наред с характеристиката на изразните средства нея трябва да търсим очевидно още и в това какво с най-голяма убедителност и сила се изобразява в документалното кино. А веднага щом се опитаме да изясним какви именно страни и явления от действителността приемуществено и по най-добър начин се пресъздават от даден вид художествено творчество, неизбежно ще засягаме и проблемата за жизненото съдържание или казано по-точно, за предмета на изкуството.

Нека преди всичко с условием какво имаме пред вид, когато разглеждаме този въпрос по отношение на документалното кино.

Най-напред би било безплодна игра на ума да установяваме някакъв „особен“ и ограничен кръг от явления на живота, които се отразяват в документалното кино и представляват в този смисъл негов предмет. Такива явления в действителността не съществуват. Естетическото усвояване на света се осъществява в кинопублицистиката многопосочно и широко. И от тази гледна точка нейният предмет е животът в цялото богатство на присъщите му форми, а в нея се по-

¹ Французское киноизкуство, Л., 1960, стр. 20.

знава, както и в другите изкуства, преди всичко човекът, общественото съдържание на неговата дейност, неговото отношение към труда и т. н. Както и всеки художник, кинопублицистът се опира по-нататък в своето творчество на типични жизнени факти, разкрива основното, същностното съдържание в явленията. Няма принципиални разлики между кинопублицистиката и актьорския кинематограф също и в това какви чувствени страни на действителността се отразяват в тези изкуства. „С о к о т о предметът се възприема по-иначе, отколкото с у х о т о, и предметът на окоето друг, а не същият като предмета на ухото“¹ — писа К. Маркс, разглеждайки взаимовръзката между човешките чувства и предметната действителност. Като държим сметка за тази ограниченост на нашите чувства, ние с пълно основание говорим например за различията между живописца, където пред нас е запечатаното върху платно статично изображение, и да речем, кинематографа, който създава развиващи се във времето зрителни и звукови образи. Обаче вътре в самото киноизкуство възможностите и сферата на действие на кинопублициста в това отношение са тъй многообразни, както и на художника от игралния филм. Той също така синтетично използва зрителното изображение на действителността (снимка на човек, пейзаж, интериор, детайл), музиката в качеството на елемент, който илюстрира или емоционално обогатява това изображение, човешката реч — и не само в дикторския текст, но и в нейното синхронно записано звучене. Накратко при всички особености на изразните средства и творчески прийоми на кинопублицистиката ние намираме в нея присъщото на съвременния кинематограф в о б щ е цветисто и динамично з в у к о в о з р и т е л н о изображение на живота.

И все пак има някои страни от действителността, някои нейни качества и характерни явления, които имат преимуществено значение и заемат особено място в създаването на документалния филм. За изясняване на тяхната същност и естетическо своеобразие ще си послужим с няколко примера.

Пред нас са снетите от кинооператорите А. Ковалчук и И. Семененко репортажни кадри от срещата на върналия се от фронта войник със семейството му, влезли по-късно във филма „Донбас“ (режисьор М. Белински 1946). Този епизод е многократно описан в киноведческата литература и отдавна вече е станал класически пример за забележителен художествен образ в съветското документално кино. Равни нему по драматизъм и емоционална сила на произвежданото върху зрителя впечатление ще се намерят много малко и в актьорското кино. Определящо в неговото художествено въздействие е не монтажът и не особената изразителност на операторската работа, а предаденото от художниците необикновено просто, без всякакви формални хитрувания най-естествено съдържание на отразяваното събитие: изненадата и радостта на изтичалата от къщи жена на войника, непредаваемото изражение на лицето на малкия, прегърнал със слабите си ръчички прашния ботуш на баща си, и т. н.

Като друг пример можем да вземем епизода с отстраняване на аварията от филма на режисьорите О. Подгорецка и М. Болшинцов „Днепрогес“ (1948). В него е показано как четирима доброволци с риск за живота си водят борба с водата, неочаквано пробила язовирната стена. Нещастieto се е случило през декември, било е студено. Хората е трябвало да работят в ледена вода. Стремителният поток е заплашвал всяка секунда да помете смелчащите от стената и да ги повлече под леда. Но мъжеството и упорството на строителите победили: усмирен е и този последен, най-страшен бунт на Днепър.

Снетият тези кадри кинооператор е бил петият невидим герой в числото на борещите се за спасяване на язовирната стена хора. Благодарение на неговата издръжливост и майсторство ние виждаме на екрана всичките перипетии, цялата огромна трудност на тази борба. И отново, както и във филма „Донбас“, художествената сила на сцената се постига главно от впечатляемостта на самото жизнено събитие.

С аналогични черти се характеризират някои епизоди, показващи новия живот на народа във филма на режисьора С. Герасимов „Освободеният Китай“ (съдът над помешчика, беседата на девойката-агитатор Лю-Бао-Лин със селяните), сцената с пожара на нефтобазата в „Повест за нефтяниците на Каспия“, борбата на зимовниците в Антарктида за спасяване на самолета, която видяхме във филма

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Об искусстве, т. I, Л. 1957, стр. 141.

на оператора А. Кочетков „Огньовете на Мирни“ и др. Във всички тези случаи решаващо е не майсторството на художника, не творческото осмисляне и трактовка на епизодите или кадрите вътре в сцената, макар, разбира се, и това да има важно значение в общото художествено звучене на филма, а все това напрегнатото, сякаш концентрирано емоционално-драматическо съдържание, което е вложено в дадения факт от самия живот.

Имено тази независимост от нас възникваща особеност на някои явления на действителността, които получават в процеса на създаване кинопублицистичното произведение нерядко само минимална „естетическа обработка“, позволява условно да ги охарактеризираме като своего рода образи на живота.

По-голямата част от приведените по-горе примери са по своето съдържание действени и драматични: съдът на селяните над ненавистния им богаташ-помещик, през време на който бурно се проявяват натрупалите се в душата на хората справедливо негодувание, възмущение, гняв („Освободеният Китай“); борбата на нефтяниците с яростната стихия на огъня, заплашваща да погуби плодотворния многогодишен труд („Повест за нефтяниците на Каспия“); едноборството на малката група строители с водния поток в тесния тунел на язовирната стена („Днепрогес“); борбата с урагания вятър на леденото плато на Антарктида („Огньовете на Мирни“). Но тази външна действеност и динамичност на явленията съвсем не е тяхната единствена черта. „Образите на живота“ могат да бъдат драматични, трагични, проникновено-лирични и т. н.; могат да съдържат в себе си диалектически противоречия на действителността или да бъдат лишени от тях, с една дума, да концентрират и да изразяват онова, което е (и формира) цялото богатство на човешката чувственост, в което по същество са заложени обективните основи на естетическото. И в същото това време те далеч не всякога са облечени във форма на активно действие, на борба. Те могат да се проявяват и в състояние, в чувството на човека, което ние отгатваме по неговата поза, поглед, израз на лицето, и във външно статичен момент от развитието на явлениято. Да си спомним например вълнуващите кадри, запечатали мъчливата, неподвижна върволица на ленинградски работници, взели оръжието в напрегнатите дни на блокадата, за да встъпят в открита борба с врага („Ленинград“), или епизода от филма „Вьетнам“, в който виждаме как редом с ридаещата над гроба на падналите бойци жена плаче, като разделя мъката ѝ, другарят Хо Ши Мин, или накрая кадърът, който ни показва един от посетителите на светския павилион в Брюкселската изложба, спрял се пред картината за революцията и дълбоко и дълго замислил се, сякаш потънал в самия себе си („Брюксел, 1958“).

Анализът на процесите, пораждащи на известен стадий от своето развитие особено ярки, емоционално наситени факти, които ние по-горе условно обозначихме като „образи на живота“, показва, че те възникват обикновено в кулминационния или преломен момент от събитието. Наистина възможността да се произнесе справедлива присъда над експлоататора (сцената със съда в „Освободеният Китай“) е действително небивало, качествено ново, преломно явление в живота на китайския народ, тънел много векове в гнет и робство. В съдбата на обсадения, притиснат от блокадата Ленинград отправянето на фронта на неговата гордост и слава — гвардията на питерските работници — също беше събитие, отразило едва ли не най-напрегнатия момент от борбата на този героичен град с хитлеровото нашествие. И вече съвсем открита кулминация (и не само на филма, а именно кулминация на действителната жизнена борба, на жизнената история) са били такива епизоди, като ликвидиране аварията на строителството на Днепрогес („Днепрогес“) или гасенето на пожара на нефтобазата („Повест за нефтяниците на Каспия“).

И накрая една последна забележка, характеризираща естетическото своеобразие на тези образи.

В цяла редица случаи затвореност в тях обобщаващо съдържание е толкова обемно, че те вече в самата действителност се превръщат сякаш в символи на определен кръг явления. Съвсем естествено ние ги възприемаме за такива, когато, отбележани от зоркия поглед на киножурналиста, те попадат във филма. Дълбоко правдив, достоверен и в същото време символичен е епизодът, запечатал Хо Ши Мин и ридаещата жена над гроба на борците, загинали за свободата на Вьетнам. В него се разкрива темата за близостта, за единството на вождя и обикновените хора от народа, показва се, че чувствата им са слети. Разширявай-

ки кръга на примерите, можем да споменем такъв жизнен факт като пристигането в бившия царски дворец в Ливадия на най-бедните от бедните, обути в партенки селяни, дошли на почивка и снети от оператора-хроникьор, който кадър много години по-късно бе монтиран от режисьора И. Копалин във филма „Незабравимите години“. За това мислиш и когато забелязваш как след победата настанилите се на квартира в сваления фашистки самолет девойки всеки път, когато трябва да излязат от своето жилище, преминават по нарисуваната на крилото на самолета свастика („Възраждане на Сталинград“); как се кръсти, посрещайки съветските воини-освободители, изстрадалата във фашистка неволя жена („Разгром на немските войски под Москва“). Символ на възраждането, на възвръщане след кървавите дни на войната към мирния труд е вложил животът в картината, в която виждаме как обраства с цветя прострелияният на горската поляна танк, а качилият се на него човек отрязва с оксиген дулото на оръдието („Донбас“); символична е съвместната работа на строежа на новото училище във Варшава на негъра и руснака, китаеца и французина, немца и англичанина („Варшавски срещи“).

Тези образи са типични. Но типичността още не е определящото, по-точно не е единственото им определящо качество. Ние постоянно и навсякъде срещаме типични факти, обаче без да притежават такава ярко естетическо съдържание, което е характерно за всички приведени по-горе и подобни на тях примери. „Образ на живота“ — това е типично и наедно с това емоционално и астетично, поетично само по себе си явление. Именно това, струва ни се, е имал пред вид и Н. Г. Чернишевски, който сочи, че „в живота има много такива събития, в които строго поетичният поглед не открива никакви недостатъци в художествено отношение. Възпроизвеждайки тези събития, художникът, за да не се окаже съчинител, често е принуден даже да ги заглажда и смекчава, защото действителният живот често е твърде драматичен за драмата, твърде поетичен за поезията“¹.

Нека уточним сега значението, което имат подобни явления от действителността при създаване произведение на кинопублицистиката.

Преди всичко „образът на живота“ още не е художествен образ. Такъв той става едва след като бъде осмислен от художника и вълnoten във филма с помощта на определен комплекс изразни средства (операторската снимка, монтажа, дикторския текст и т. н.). Без това осмисляне и без художествената трактовка, колкото и сравнително незначителна да е в отделните случаи тя, заключената в него поетична сила не може да се прояви като фактор за обществено въздействие, не се възприема от нас като явление на изкуството.

Това е първото.

Но само на тази ли основа по-нататък кинодокументалистът създава художествената тъкан на филма? И най-обикновеният анализ на което и да е произведение на кинопублицистиката показва, че и това не е така. Документалният филм въобще никога не се състои само от художествени образи. Наред с образите в него има информация, обзор, проста констатация на факта. Както вече отбелязахме, съчетаването на информационните кадри и художествената образност е органично, нещо повече, специфично за документалното кино. А главното, фиксацията на „образите на живота“ е само частен, единичен случай на създаване художествения образ в документалния филм. Образната структура на кинопублицистичното произведение като цяло се създава на основата на монтажното (сценарно и режисьорско) мислене, в разкадровката, в сравненията, в стълкновенията на кадрите, като всичко това се съчетава с дикторския коментар и музиката. Значението на художника, който се явява тук вече не толкова в качеството си на интерпретатор на живота, колкото в ролята на творец на „втората действителност“ на изкуството, неизмеримо нараства. И именно това в крайна сметка определя художествения успех или неуспех на филма.

Но с какво тогава са ценни за кинопублициста „образите на живота“, защо се наложи да отделяме на този въпрос особено внимание и така продължително да се спрем на него?

Независимо от посочения по-горе основен (монтажен) път за създаване

¹ Н. Г. Чернишевский, Эстетика, М. 1958, стр. 139.

художествените образи в изкуството на документалното кино „образите на живота“ играят важна и именно особена роля. Поставени в произведението, те сякаш представляват съгъстен, концентриран от самия живот емоционално-драматически израз на типичните свойства на определен кръг явления от действителността, спомагащ те да бъдат осмислени и възприети най-дълбоко и най-пълно. Трудно е, а вероятно и невъзможно да установим кое по-силно е в състояние да развълнува нашите чувства: художественият образ, създаден в съпоставяне и монтаж на кадри или на основата на подобен род завършени в себе си явления на живота, където монтажът няма толкова съществено значение. Самата постановка на такъв въпрос видимо е безпочвена и абстрактна. Но несъмнено е едно: колкото и успешни и дълбоки да са монтажните сравнения и съткновения на фактите, взети от разни области на живота, действителността в случая винаги ще се показва в раздробен, трансформиран вид. А следователно, придобивайки художествена целостност, тя загубва облика и обаянието на жизненото събитие в цялата негова донесена до зрителите органична цялостност на очертанията, което, както вече отбелязахме, е особеното и ценното за нас в документалното кино.

Майстори на документалното кино за своето изкуство

ДЗИГА ВЕРТОВ

Ние тръгнахме по неотъпкан път. Изобретявахме, експериментирахме, пишехме кинокадри ту като уводни статии, ту като фейлетони, ту като очерци или киностихове. Но ние всякога се стараехме да оправдаем доверието на другаря Ленин към кинохрониката.

*

Всъщност всичко, което аз съм направил в киното, беше пряко или косвено свързано с моя упорит стремеж към образно разкриване мислите на „живия човек“... Понякога този образ на „живия човек“ събираще в себе си чертите не на един конкретен човек, а на няколко и даже много подходящо подбрани хора. Майката, която люлее детето в филма „Приспивна песен“ и от името на която като че ли върви изложението на филма, през време на развитието на действието се превръща ту в испанска, ту в украинска, ту в руска, ту в узбекска майка. Независимо от това във филма майката сякаш е една. Образът на майката е разпределен върху няколко лица. Образът на девойката в този филм също се изгражда от няколко лица. Пред нас не е майка, а Майката, не девойка, а Девойка. Какво виждате, това се обяснява много трудно. Неговото разбиране може да се постигне само чрез непосредственото гледане върху екрана. Не човек, а Човек!

*

Аз работя в областта на поетичния документален филм. Затова на мен са ми много близки и родствени както песните от народното творчество, така и поезията на Маяковски. Обстоятелството, че на Маяковски наред с народното творчество сега се обръща голямо внимание, ми показва, че в своята кинопоетична област аз съм поел верен курс.

*

Аз съм кинописател. Кинопоет. Пиша не върху хартия, а върху кинолента. Обективът е прецизен, непогрешим и той трябва да се постави в центъра на събитията, на реалните факти.

„Киноокото“ — това е бойният вик на кинооките — хората, които жадуват да виждат и които подготвят зрението на масите.

*

Какво нещо е „киноокото“? Това е преди всичко стремеж да се види по-добре, стремеж да се разясни видимото, което се показва с помощта на киноапарата, стремеж да се проникне в живота до такава степен, че понятието „интимно“ да престане да съществува.

*

Не е достатъчно само да се покажат откъси от истината върху екрана, само отделни кадри от истината. Тези кадри трябва да бъдат тематично организирани, така че цялото, което се показва, да звучи също като истина. Това е една още по-трудна задача. Много малко са теоретичните изследвания върху този проблем. Стоици, хиляди експерименти трябва да се направят, за да може да се овладее тази нова област в кинематографната работа.

Р О Б Е Р Т Ф Л А Е Р Т И

Основна тема на моите творби е човекът и неговата борба с природата — оттук и естествените драматични конфликти, които произтичат от тази борба. Аз не изучавам безличната природа, а природата-образ, не анонимния човек, а ясно индивидуализирания човек заедно с неговото семейство.

*

Ако си художник, остани на своя пост дори при заплахата от война. Ще преодоляваш, ако можеш, всички трудности, но няма да забравяш твоето вечно задължение — че хората вярват в тебе, че ти трябва да си винаги в крак с пулса на времето на тези хора, трябва да ги обичаш, да им кажеш нещо за човешките чувства, да ги направиш, ако това е възможно, да се почувствуват малко по-добри, по-съзнателни, да им вдъхнеш вяра в живота. Защото непростим грях за всеки художник е да се занимава с празната безнадеждност.

*

Аз съм бил винаги независим в моята работа и моите мисли. Единственото нещо, което ми е повлияло най-силно, е руското кино от двадесетте години.

*

Моите основни принципи са:

1. Документалният филм трябва да търси своята материя в действителността и да се задълбочава в нея, за да може да подбере и покаже най-същественото.

2. Документалният филм трябва да прави разлика между описателността и драмата. Аз мисля, че трябва да се открият други форми на драма или, за да бъдем по-точни, други кинематографни форми. Трябва да се прави основна разлика между метода, който ни дават само повърхностните характеристики на един сюжет, и метода, който ни разкрива действителността с една по-голяма вълнуваща сила.

3. За мен киното е една форма на изкуство. Аз не обичам опитите да се сравнява филмът с драмата или новелата, но мисля, че ако все пак трябва да се прибегне до сравнение, то може да бъде само с живописата.

4. За мен киното е най-напред и преди всичко средство, което съществува, за да ни показва неща, които ние никога не сме видели, или неща, за които сме чули, но никога не сме имали възможността да видим.

Аз съм преди всичко един изследовател, а след това кинематографист.

Аз обичам кинокамерата и се опитвам да реша всички проблеми само с нея... Камарата обича най-много непринудеността и за това всеки момент трябва да бъде готова да я улови.

Аз никога не се научих на правилата и дисциплината, наложени от филмовата дисциплина... Затова едни и същи хора никога не са ме ангажирали два пъти... За четиридесет години направих само пет филма.

*

Не знам дали наистина заслужавам мястото, което ми определят в историята на киното. Документалният филм, както казваше Мурнау и както признавам и аз с някои резерви към неговите мисли, е един жанр, в който ролята на твореца е ограничена. Аз съм верен на него, макар и да съзнавам това положение, тъй като имам чувството, че не съм в състояние да го преодолеея... Все пак трябва да кажа, че в моята работа има едно нещо, което е положително: безпределна искреност. Една подобна искреност обикновено (това мога да кажа от личен опит) не е възможна в другите жанрове. Това е втората съществена причина, поради която не желая да се разделя с документалния филм.

*

Аз съм оптимист и вярвам в бъдещето на киното. Аз вярвам, че то ще преодолее така силната депресия на търговските интереси. Аз съм сигурен, че има аудитория за добрите филми и тя трябва да се достигне, като индустриалната машина бъде принудена да разпространява не само един вид филмово производство.

И О Р И С И В Ъ Н С

Моят сценарист е животът.

*

Киното е рожба на прогреса и едновременно активно участва в него. Киното стана сила, която може да съдействува на прогреса, но може и да го забави... Като документалисти ние непосредствено сме в досег с действителността. Може да се каже, че нашата професия се състои в това да вникваме непосредствено в ежедневните събития. Ние сме длъжни да бъдем близо до хората, които снимаме, трябва да живеем сред тях! Да спечелим тяхното доверие и уважение.

*

Филмът е средство за постоянен разговор между неговия създател и зрителите. Този ежедневен разговор с милиони зрители в хилядите кинозали оказва не малко влияние върху социалния прогрес. За художника такава възможност за честна, вълнуваща беседа с аудиторията е безценна... И ако ние забавяме търсенето на нови форми за кинематографическо изразяване, тогава самите ние безсрамно лъжем зрителите! Защото вие сте ги поканили на беседа, помолили сте ги да видят вашия филм, те даже са си платили за това!... За да могат нашите филми по-добре да служат на прогреса, те трябва да се появяват сред зрителите.

*

Аз трябва отново и отново да повтарям, че документалното кино е прекрасно нещо! Това е кинематографът на фактите, пречупени през мировъзрението на различни художници. Оттук и въздействието на факта върху зрителите може да бъде най-различно. Един и същи жизнен факт може да предизвика ненавист и умиление, гняв и възторг, може да ни вълнува и да ни остави безучастни. Велика сила се крие в документалното кино и много жалко, че тя не всякога се насочва към велики цели.

В страните, където документалната кинематография има вече своя богата история, най-интересно направление представлява така нареченото „синема верите“, т. е. киноистината... Този термин не е съвсем сполучлив, той е много задължаващ за това направление в изкуството. На мен ми се струва, че посполучливо би било то да бъде наречено „директно кино“. Кино, което незабелязано навлиза в живота и ни го показва отвътре. Такива майстори на световното документално кино като Кармен, Флаерти, Вертов и други всякога са търсили тази истина в изкуството.

*

Цяла година съм вече в Куба. Аз видях, аз преживях важен период от тяхната революция. Аз не мога да остана само безстрастен кинонаблюдател... киното и революцията са неделими. Това особено много се отнася за документалното кино.

*

Техническият прогрес в киното е важен и днес — новите кинокамери откриват нови творчески перспективи, особено за документалното кино. Разбира се, в наши дни книгите не станаха по-добри от това, че сега ги пишат на машина, а не с перо. Но в киното работата стои иначе. За нас, кинематографистите, нашата камера е инструмент за непосредствено възпроизвеждане на действителността. Затова искаме инструментът, с който фиксираме действителността, да бъде на най-висок уровень на техническото съвършенство.

Е С Ф И Р А Ш У Б

Сега значението на документалното кино се признава от всички. То се роди в Съветския съюз. Никъде другаде по-добре, отколкото у нас, то и не можеше да възникне. Това беше признато от режисьорите на Запада и Америка. Какви явления от съветския живот бяха снети в първите години на революцията, които можа да види нашият зритель? Той видя вълнуващите събития от епохата на гражданската война и първите години от социалистическото строителство, новите условия на труда, разкрепостената жена, народните тържества на празниците, страшния гняв на протестиращите хора против вътрешните врагове и международната контрареволюция. Върху екрана се появяваха съвременниците на тези събития, истинските съветски хора, и това беше най-вълнуващото.

В киното главното е умението лаконично да се създават образи на хора. Художник, който владее това умение, е безусловно талантлив художник. Това умение характеризира режисьора и оператора не само в игралното, но и в документалното кино.

*

Сега не е необходимо повече да се доказва, че документалният филм — исторически или съвременен — е художествено явление, явление на изкуството. Но ние все още не сме се научили по новому да снимаме нашия съвременник, а точно това е, което може да измени еднообразието в документалните филми.

*

Самата природа на нашата работа, задачите и целите, които стоят пред нас, изискват от нас всестранно познаване и правилно разбиране на нашата действителност.

*

Беше време, когато имаше спорове за ролята на оператора и на режисьора в документалното кино. Тези спорове продължават и сега. Но струва ми се, че това са напразни разговори. Аз знам добре, че талантливият режисьор на съвременното документално кино всякога се съобразява с работещия с него оператор, дава му свободна да проявява своята инициатива. Такъв режисьор не се проявява като командир, а се вслушва в съветите на оператора. В такъв случай се ражда творческо сътрудничество.

Що се отнася до хрониката, там успехът на заснетия сюжет принадлежи на оператора особено ако снимките имат репортажен характер.

*

Документалният филм трябва да бъде завършено произведение. Заснетият материал трябва да дава възможност на режисьора да подбере именно онези кадри, които в монтажа могат да се извият до обобщение на фиксирания от него факт. Да се дадат не само събитията на нашите дни, но и живите образи на хората. Живите образи на съветските хора — това е най-главното и най-вълнуващото.

*

Документалният филм преди всичко трябва да вълнува зрителя и монтажът е едно от най-важните средства, които помагат за осъществяването на това. Трябва да умееш да се отказваш от всичко излишно. Опитът на монтажа ни учи към строг подбор, учи ни многократно да прецеждаме избраното.

*

Режисьорът на документалния филм трябва да знае сам да монтира. Не трябва тази работа да се оставя на асистента. Колко много неочаквани решения идват, когато държиш лентата в своите ръце! Това е също, както с думата — тя се ражда у писателя на върха на перото.

Накратко документалният метод е много по-сложен, отколкото неговите традиции ни показват това. Той не е вече само предимно любопитно описание на предмети, хора и интересни места. Само наблюдението вече не е достатъчно. Изобразяването на движението в живота от кинокамерата, независимо колко хубаво е то, е само въпрос на добър естетически вкус. Основната цел на документалния филм лежи в крайния извод от това наблюдение. Изводите трябва да бъдат посочени и резултатите от наблюдението трябва да се изтъкнат с високо творческо дързновение.

Ежедневната работа независимо колко добре е хваната от прецизната камера и непосредствеността на микрофона не може да представлява документален материал сам по себе си. Той трябва да е свързан с големите проблеми на обществото.

Документалният филм трябва да отразява преди всичко съвременните проблеми и действителност. Той не трябва да пренебрегва миналото, но е опасно и само да гадае бъдещето. Той може и трябва да се обръща към миналото, но не да търси неговите любопитни страни, а само като отправна точка за съвременността. В никакъв случай документалният филм не може да бъде историческа възстановка и опитите да се прави такава са обречени на провал. Документалният филм е свързан преди всичко със съвременните факти и случки, изразени в човешките взаимоотношения.

Накратко, аз гледам на киното като мощно, ако не и най-мощното средство за обществено въздействие днес; и аз разглеждам документалния метод като първия истински опит да се използва киното за по-важни цели, отколкото развлечението.

Моята цел не е, както някои безспорно ще избързат да си правят заключение, да омаловажавам или ограничавам задачите на киното като развлечение. Аз самият изпитвам голямо удоволствие от много игрални филми, за да мога да отправя такъв догматичен апел. Но аз искам да бъде признат фактът, че игралният филм с неговите изкуствено направени фонове в студиото и участието на актьорите, с неговите сюжети, които се диктуват от интереса за печалба и лична амбиция, е само един вид филм; и че техническите и културните постижения на киното на бъдещето е по-вероятно да дойдат от областта на документалния и хроникалния филм, отколкото от студиите за игрални филми.

Документалният филм трябва да може да устои на суровата критика на времето. Неговата цел не може да бъде празничен фойерверк. Неговият адресат е цялото общество... Ако неговата задача беше просто да прави описания с историческа стойност, неговата главна грижа щеше да бъде само акуратността. Но за да покаже живота на съвременния свят, то се нуждае от творчество в драматична форма. Той се нуждае от разбиране на човешките стойности и законите, които господствуват в нашето общество днес, както и онези от миналото. Необходим е следователно умът на добър познавач на обществото и талантът на професионален кинематографист. Само така ще се получат значителни документални филми.

Сюжетът на документалния филм трябва да бъде колкото е възможно по-ясен и разбираем. Всяка подробност на проблема трябва да може веднага да се схване и да води непринудено към следващата — в противен случай зрителите ще загубят нишката на темата... Поради тази причина моето мнение е, че документалните филми трябва да бъдат кратки и никога по-дълги от три или четири части. В настоящия век на бързината няма време за подробна разработка на проблемите. Тридесет минути е много време, което можем да желаем за неотклонното внимание на зрителите.

Краткостта на метража не е срам за документалиста. Само две части документален материал върху важен проблем, но казани силно, са по-ценни, отколкото една дузина игрални филми с незначителни теми.

И Л Я К О П А Л И Н

Аз започнах да работя в кинематографията с Дзига Вертов и изхождам от неговите творчески принципи. Вертов беше против всякакви инсценировки в документалното кино. Защищавайки своите принципи, той постоянно се стремеше

да изнамира нови способности и методи на снимки, които му позволяваха да мине и без актьори.

У нас също някои документалисти искат да привлечат за снимките си актьори. Лично аз принадлежа към сторонниците на чистия документализъм. Въвеждането на актьора в документалния филм води до еkleктика. Всеки вид изкуство има свои присъщи на него средства, които изразяват неговата художествена природа. За всеки вид изкуство е достижимо едно нещо и недостижимо друго. Документалното кино притежава много скрити за нас досега възможности и ние сме длъжни да ги извадим наяве. Главен обект на нашите филми ние, съветските документалисти, считаме човека-творец и строител, и затова наш дълг е да търсим и намерим такива методи на снимки, които ще ни покажат нашия герой във филма с цялата величина на своите действия. Ние искаме да се научим така да снимаме нашия герой, че неговите мисли, неговата свободна реч да зазвучат от екрана убедително и правдиво. Привличайки актьори, ние ползуваме арсенала от средства на игралния филм и забравяме за своите собствени възможности.

*

Трябва веднъж завинаги да се разбере, че когато липсва сценарий за документален филм в това число и за събитийния, това не може да не се отрази на идейно-художествените качества на филма. Именно поради отсъствие на сценария ние често получаваме повърхностни и бедни филми, със скучни, стандартни текстове и безпомощно построени епизоди, филми-протоколи.

*

Ясно е, че там, където авторът влага в текста свое отношение към това, което се извършва върху екрана, където се опитва по своему да разбере и осмисли събитията, там той се проявява като страстен публицист и неговият текст не е вече просто коментар към това, което се извършва, а най-важен компонент, който разкрива истинския смисъл на всеки кадър.

*

За съжаление мазането с катран стана своеобразна мода в документалния филм. В показването на трудовите процеси много често се пресилват трудностите, работниците се показват обезателно окаляни, небръснати, в окъсани дрехи и пр. Лъжливо разбрана борба с „лакировката“ пречи да се види истинската красота на човека, довежда някои създатели на филми до другата крайност — до натурализма, до обедняване образа на съветските хора, до неправилно показване съветския начин на живот.

*

Характерна особеност на всички най-добри документални филми е това, че във всеки от тях ясно е изразено отношението на художника (сценариста, режисьора, оператора) към изобразяваното събитие, явление, факт. Този остър публицистичен възглед на художника-документалист е решаващ във формирането на идейно-художествените качества на филма.

*

Нашите документални филми все още си остават неми, озвучени с музика и в най-добрия случай с доста примитивни шумове. Героите на нашите филми мълчат. За тях говорят дикторите. . . Да се вкара във филма документалният звук, живата реч е една от най-важните творчески задачи на кинодокументалистите.

*

Въпросите на формата на документалния филм имат непосредствено отношение към майсторството на операторите-документалисти. Много от тях са непосредствени автори на епизодите, а понякога и на филма като цяло. Умелото или неумелото използване на кинематографните изразни средства (цвет, композиция на кадъра, избор на обекта, детайла) са решаващи за драматургическото, конструктивното решение на филма.

Д Ж О Н Г Р И Р С Ъ Н

Аз гледам на киното като на трибуна и го използвам като пропагандист; аз не се срамувам от това, защото все още свежите идеи на киното се нуждаят от широко разпространение.

Основни принципи на документалния филм

1. Ние вярваме, че от възможността, която киното притежава, да вижда всичко около себе си, да наблюдава и подбира случките от живия живот, може

да се извлече една нова и жизнена форма на изкуство. Филмите, снимани в павилиони, забравят почти изцяло възможността да доведат реалния свят до екрана. Заснимат пресъздадени случки върху изкуствени фонове.

2. Ние вярваме, че оригиналният (или действителният) изпълнител и оригиналната (или действителната) обстановка са най-добрият начин да се изобрази съвременният свят в киното. Те предлагат на киното по-богата възможност като материал. Дават му възможност да разкрие безкраен брой от изображения. Дават му възможност да покаже, извличайки ги от действителния свят, по-сложни и изненадващи взаимоотношения, отколкото бихме могли да си представим въобще в снимачния павилион, както и такова разнообразие от обстановки, каквото техниките от снимачните павилиони никога не могат да построят.

3. Ние вярваме, че материалите и сюжетите, които намираме „на място“ са по-хубави (по-реални във философския смисъл) от всичко онова, което се ражда от актьорската игра. Непосредственият жест върху екрана има неповторима сила. Киното притежава необикновената възможност да „оживява“ движенията, създадени от традицията или износени от времето. Условният правоъгълник на екрана ни разкрива и подсилва движенията, давайки им максималната ефикасност във време и пространство. Трябва да прибавим, че документалният филм може да постигне задълбочаване на действителността и да постигне ефекти, които прецизната техника на снимачните павилиони и отличната игра на опитните актьори дори и не са сънували.

С този малък манифест, в който съм синтезирал моите убеждения, нямам ни най-малко намерение да отричам, че снимачните павилиони могат по свой начин да създават творби на изкуството, които да вълнуват зрителите...

Аз се боря за документалния филм просто, за да покажа, че и в използването на „живата“ материя се крие също възможността да се създават произведения на изкуството. Да се занимаваш с една материя, която е различна, означава или трябва да означава, че трябва да стигнеш до естетически резултати, различни от онези, които се постигат в снимачните павилиони. Правя това разделение, за да утвърдя, че един млад режисьор не би могъл практически да се посвети едновременно и на документалния филм, и на игралния филм.

Аз реших да разширя радиуса на действие на документалния филм, тъй като разбрах много добре, че нашата работа не трябва и не може да зависи само от една изолирана национална организация, колкото и силна да е тя, а преди всичко от международната действителност, създадена от общите интереси на хората от целия свят. Това международно сътрудничество ще се разширява колкото повече филмите намират разпространение в повече страни. Откакто напуснах Англия и отидох да работя в Канада и други страни, аз мисля, че съм направил нещо, за да стане документалният филм не само една международна сила, но също така и една сила в служба на международното сътрудничество.

Документален филм е един термин, който пръв използваха французите. С него те просто означаваха показване на пътешествие. Оттогава документалният филм е изминал дълъг път. От екзотичните вариации стигнахме до драматичните документални филми от типа на „Моана“, „Земя“, „Турксиб“. Но досега винаги в тази категория сме включвали всички филми, изградени върху реален жизнен материал. Така използването на реалния жизнен материал стана основният отличителен белег на документалния филм.

РОМАН КАРМЕН

У всекиго от нас има много дни, запълнени с обикновена, ежедневна работа. И ако човек си води дневник, той едва ли в такъв ден ще запише и един ред. Но ако вземем и покажем труда на този човек във взаимодействие с труда на милиони други съветски хора като частца от великите дела на цялата страна, този ден ще се осмисли по съвсем друг начин.

Работата над сценария на филма зависи обикновено от първия, макар и още неоформен замисъл, и завършва през време на записването на текста, тъй като и всяка запетайка, всяка най-малка интонация на диктора може да се превърне в драматургически штрих.

Литературният сценарий е основа на бъдещия филм. Това в пълна сила се отнася и за документалната кинематография. Създаването именно на литера-

турен сценарий, а не на схематичен сценарен план дава основа за работата на колектива на снимачната група. Действителността е по-богата от най-яркия художествен замисъл, но все пак напълно възможно и задължително е набелязването на важните драматургични възли, конфликти, монтажни преходи, образи на основните герои.

*

Къде лежи невидимата граница между правдата и фалша? Очевидно мерилото тук може да бъде само едно — верността към живота и възискателността на авторския вкус.

*

Всеки човек може да изиграе искрено само една роля — самия себе си, в своя обикновен живот. Той може да си спомни за преживяното и отново, както преди няколко години, това да го развълнува... Ако събитието е оставило в душата дълбоки следи, героят на разказа така се увлича, че забравя за кинокамерата, която в момента го следи.

Колко огромна е в наши дни отговорността на майсторите на киното, които владеят умове на милиони хора... Да помогнеш на човека да опознае явленията на света, да разкриеш дълбокото съдържание на тези явления, честно да информираш милионите хора за събитията — ето благородната задача, която стои пред майсторите на документалното кино. Старият спор за тенденциозността и обективността на произведенията на документалното кино в крайна сметка се свежда до проблема за правдивостта.

*

Срещайки се с дейтели на кинохрониката от капиталистическите страни, аз не рядко съм слушал техните разсъждения за обективната информация. Но тези теоретически утвърждения се опровергават от тяхната практическа работа. Ние видяхме немалко филми за Съветския съюз, снети по метода именно на „обективното“ показване. Гледаш върху екрана и оставаш поразен от това, колко много труд е трябвало да положи авторът, за да издири и заснеме някой непривлекателен детайл, да не допусне в полето на зрението на своя обектив нито една усмивка, нито едно красиво моминско лице! Колко много усилия са били необходими на създателите на подобна фалшификация, за да „не забележат“ онова ярко, светло, с което е пълна нашата съветска действителност.

Ж А Н Р У Ш

Най-сетне стана ясно, че разликата между етнографията и киното е извънредно малка. Аз често пъти съм подчертавал, че ако кинодеецът запечатва върху филма поведението и процесите на заобикалящата го действителност той постъпва точно както етнологът, който нанася в бележника си своите наблюдения. Когато кинодеецът монтира своите кадри, той прилича на етнолог, който редактира своето изследване. Когато той разпространява своя филм, той върши същото, което прави етнологът, когато публикува и разпространява своята книга.

Спомням си, че в началото, когато приятелите ми и аз започнахме да употребяваме нашите камери в областта на етнографията във Франция, Белгия, Швейцария, Англия и Съединените щати, немалък брой класически етнолози бяха на мнение, че ние въвеждаме в нашата дисциплина някаква „латерна магика“, някаква играчка и че филмът в най-добрия случай е средство за илюстрация на лекции и семинарни упражнения. Но с нашите филми ние доказахме на скептиците, че филмът е незаменимо изследователско пособие не само защото може да бъде репродуциран безкрайно много пъти, но и защото (след като отново бе открита една стара техника на Флаерти) ние можем да го покажем на хората, които сме снимали, и заедно с тях да изследваме тяхното поведение върху екрана.

Един филм е идея, развита светкавично или спокойно, от която не можеш да се откъснеш и която може да бъде изразена само с кинематографични средства. По пътя от Акра за Абиджан слънцето играе в листата на дърветата, след милите следват километри, pista от нагъната ламарина сменя заобления асфалт. Двадесет пъти съм минавал отгук. Седя на кормилото, другите спят. Тогава се появяват в драматургията, която е постоянно в движение, но и постоянно се повтаря, други елементи, други образи: така в продължение на няколко часа умора и прах аз видях и чух първия вариант на „Човешката пирамида“, който много повече прилича на направения след това филм, отколкото всички „проекти“, които трябваше да напиша на хартия.

Или попадеш в неделя вечер с приятеля си в някакъв бар в Трешвил на един от ония шумни празници, каквито могат да организират само младите мъже и момичета всред мръсните улици и ламаринени бараки там долу. Аз знам добре, че острят контраст между кратката неделна радост и мизерията на ежедневието не ще ме остави на спокойствие, докато не намеря начин да го изразя. Как? Да изляза от бара и да почна да крещя на улицата? Да напиша популярна книга като изследване на движението на народностите по Брега на слоновата кост, което в момента точно извършваме? Ако тази книга достигне до обществеността, тя ще интересува само няколко специалисти... Единственото решение беше да се снима филм за всичко това, в който не аз лично да изявя своята радост или протест, а някой от ония млади хора, за които Трешвил е едновременно рай и ад. И в този бар в една мрачна вечер на 1957 г. ми стана ясна необходимостта от „Аз, един черен“.

Е Д Г А Р М О Р Е Н

...Изглежда, че образът на екрана е по-точно и пълно копие на видяното, отколкото написаната бележка. В действителност обаче камерата не притежава подвижността на човешкото око, колкото и голяма да е нейната прецизност. Биха били необходими няколко едновременно снимащи камери, ако човек се поблазни от надеждата да постигне цялостно — аналитично и синтетично — отразяване на действителността с помощта на монтажния процес. Но такова аналитично или синтетично монтиране на един филм е в основата си същия умствен труд, необходим за написването на една статия във вестника или на една книга. Във всеки случай правдата, която поднася киното, не може да бъде разглеждана без оглед на това, че филмът не може да се осъществи без умствената разработка, която човешкият разум прави на действителността, за да я разбере. Разбирането включва винаги едно въздействие на действителността върху структурата на човешкия дух и обратното.

Тази теза разсейва мечтите на ония, които се надяваха на филмова документация, изследване и социология, независими от човешкия фактор, от субективизма и личността на създателя на филма. Затова проблемата се измества от филмирания обект към самия създател на филма: обективното значение на неговия филм зависи от неговата честност, от неговата съзнателност, интелигентност.

Нека се обърнем към истинската проблема на киното, смущаването на наблюдавания феномен от наблюдаващата камера. Видимото присъствие на камерата не променя ли действителността? Няма ли действителността да се покаже променена, да загуби най-съществената си субстанция — спонтанността — и да излезе скована? А не би ли могло, от друга страна, тази среща на камера и действителност да даде един нов тип правда, която ще се изрази в един диалог между наблюдаващия и наблюдавания, при което наблюдаващият чрез въпроси към наблюдавания ще разкрие неща, които без тази среща не биха могли да бъдат разкрити?

Всичко това е не само възможно, но и неизбежно и във филма често то е неразделно свързано. Затова е необходимо да помислим над вида истина, който търсим, а когато правим обществени филми, и над влиянието на различните форми общественост върху резултатите.

Има ритуална и церемониална общественост; в такива случаи животът е вече драматизиран: свещеникът при църковната служба и държавният глава, когато произнесе реч, се намират вече в една театрална ситуация и филмирането едва ли смущава обществения спектакъл. Има интензивна общественост: войни, въстания, футболни мачове и т. н. В такива случаи емоциите са тъй интензивни, че участващите забравят или игнорират камерата. Има техническа общественост: движения при работа с инструменти и машини; в такъв случай ръцете и тялото не се смущават в своите целенасочени движения. Но образът на работника и социалните трудови условия няма да бъдат автентични. И накрая най-трудното, най-възбуждащото, най-таинственото: когато се засягат човешки чувства, когато се засяга непосредствено индивидът, когато се засягат човешки взаимоотношения на авторитет, подчинение, другарство, любов — с други думи

всичко онова, което е свързано с тъкът на човешкото съществуване. Тук лежи голямата „тера инкогнита“ на социологичния и етнологичния филм, на филмовата истина.

РИЧАРД ЛИКОК

От момента на откриването на „говорящия филм“ се създаде всеобщото мнение, че филмите са една разширена форма на театъра, едно чудесно приспособление, което позволява да се сменят сцените в даден момент, но запазва базата на театъра в смисъл, че пред публиката (пред камерата) се пресъздава при контролирани условия една история. Същественото е контролата. Диалогът се написва и научава от изпълнителите, действията, които трябва да се покажат се репетира в една грижливо подбрана или конструирана обстановка, като репетициите се повтарят дотогава, докато накрая сцената съвпадне точно с предварително създадената концепция на режисьора. Колко ужасно... Нито едно от тези действия не притежава собствен живот. Във всеки случай в тях има по-малко „душа“, отколкото в едно театрално представление, защото тиранията на техниката тук е далеч по-голяма, отколкото в театъра... Когато се подготвя една пиеса, тя сякаш се пълни със собствен живот преди всичко защото нейната форма се развива през време на репетициите. В противовес на това филмът е подчинен на тиранството на един рационален производствен процес и се разбива на малки откъси, за да направи по-удобни снимките за камерата. Ако две сцени без всякакво отношение помежду си се разиграват на едно и също място, те се снимат една след друга, макар и да се появяват после в двата противоположни края на филма и да изискват напълно различен чувствен строй от актьорите.

В едно интервю с починалия Андре Базен Жан Реноар се оплакал: „В днешния филм камерата се превърна в някакво божество. Камерата, здраво прикрепена към статив или кран, прилича на езически олтар; около нея са върховните жреци — режисьор, оператор, асистенти, — които мъкнат жертви пред камерата и ги хвърлят в пламъците, а камерата стои неподвижно — или почти, — а и дори да се движи, тя следва предписанията на върховните жреци, а не жертвите...“ Както театърът, така и повечето филми са, както знаем, резултат на контролата от страна на такива „върховни жреци“; и не е изненадващо, че много от нашите видни кинорежисьори разделят времето си между театър и филмова продукция.

На много от нас, както и на Реноар, „са се втръснали голям брой съвременни филми“... Ако хвърлим поглед назад към първите дни на киното, ще открием неколкостранно стремежа за развиване омази страна на киното, която го различава напълно от театъра: да се доловят аспекти на онова, което става в действителните ситуации на живота. Не на онова, за което някой е помислил, че трябва или може да стане, а на онова, което в абсолютен смисъл действително *е станало*.

Още в 1906 година Лев Толстой отбелязва: „... Необходимо е киното да отразява руската действителност в нейните най-разнообразни изяви. За тази цел руският живот трябва да бъде репродуциран такъв, какъвто е, от камерата; не е необходимо да тичаме след измислени теми...“

Това е едно предложение, което няма нищо общо с театъра. Толстой виждаше създателя на филма като един наблюдател или може би като свидетел, който улавя, подбира, аранжира същността на онова, което става около него, но никога не контролира сам събитието. Допустимо е значението на това, което се извършва, да надхвърля концепциите на създателя на филма, защото в края на краищата той наблюдава една загадка, действителността. Днес, петдесет години след смъртта на Толстой, ние достигнахме в развитието на киното точката, когато се поставя начало за осъществяване неговото предложение.

СЛАВЧО ВАСЕВ

ДОКУМЕНТЪТ СТАВА ХУДОЖЕСТВЕНА ИСТИНА

„Драва разказва“ — така е наречен късометражният документален филм за мартенските събития от 1945 г., станали на фронта на нашата млада народна армия в Унгария. Това беше и най-голямото ѝ бойно кръщение. Историята на тези дни и на забележителната година на пълен разгром на хитлеризма записва епопеята с думите „дравски събития“. За тях разказва филмът, като думата е дадена на вечната и няма река, която бе свидетел на тия събития и която ги скъта за времето. Те ще растат като легенда.

Документалистите, създателите на филма: сценарист Павел Вежинов, оператор С. Вълчев, художници Кирилов и Йорданов, автори на текста Фичев и Кирилов, композитор Боян Икономов и обединителят на всички усилия режисьорът Румен Герчев, са направили сериозен опит да извисят документа до художествена истина. Да заговори той обобщено, едро, с езика на художествено произведение на зрителя.



«Драва разказва»

И веднага трябва да се каже, че са сполучили. В подбора на документалните кадри, в проведените акценти, в композиционното им съотношение и спояване с музиката е проведена мисълта и емоционалната тръпка за края на войната, даден е напорът на копнежа у хората за мир.

Така отделните факти, развоят на събитията, без да следват една протоколна, строго хроникална поредица, в потока на произведението добиват по-висока стойност, стават обобщения. Конкретният момент добива дълготрайна сила.

В такива рамки документалният филм открива много богати възможности за художествени постижения. За създаване, а той е и вече създаден от световната кинематография, особен жанр художествен филм с изключителна въздействена сила.

И както при всички видове и жанрове на изкуството и при този случай важат, както казват критиците, законите на жанра. Тези закони не само трябва да се знаят, но да се чувствуват — да бъдат плод на изработен вкус, на култура — обща и филмова, на добър усет и богато въображение. Само едно такова всеоръжие може да помогне на документалиста да се измъкне с успех от фактологията, без да скъса с нея. Напротив, да остане антейски свързан с нея.

В създадените у нас художествени документални филми не винаги може да се почувствува присъствието на тези качества. Най-често проличава стремежът да се премине в полето на игралния филм. Но тогава настъпва смешението, което прави филма неубедителен. Или пък рамкирането на документа със събития и текст, за да добие документалната основа обобщителна стойност. Тук е обикновено ахилесовата пета на документалистите-художници. Най-често те се чувствуват несигурни на тази основа, подценяват я и вместо да потънат в нея, да се вслушат в езика на фактите и го уловят и разкрият, търсят опора другаде. Това води към еkleктизъм, натрупване на излишни кадри, утежняване на рамката, липса на органическа спойка и простота между основата, сърцевината и тази рамка.

Такова нещо се е получило и при „Драва разказва“. Увертюраната панорама на разгънатото в гигантски мащаб настъпление на съветската армия с ураганната тотална атака при Волгоград влиза в известно противоречие с дълбокия подтекст на филма — копнежа за мир, усещането, че настъпва краят на войната.

Този подтекст е намерил прекрасна изобразителност в заснетите картини на пейзажа. Пролетното му напълване органически прераства в мисълта и емоционалното усещане и на пролетта, която настъпва за човечеството с неизбежната и осъществяваща се вече победа над хитлеризма.

Камерата ни води по ниви, долчинки, разрушени къщи, разказващи дървета и ние с радост я следваме, търсим, чакаме. И тя не ни измамва. Разкрива ни в края мощното, но спокойно и плавно течение на Драва, което действително говори вече като разказ. Величав разказ за героизма на нашите войници, воювали на стотици километри от пределите на отечеството за една велика идея, станали участници в една историческа победа, осъществили на нова



«Драва разказва»

висота братската дружба със съветските бойци — синове на велика страна и народ, с които сме свързани от векове.

Всичко това е добре постигнато и е доброто достойнство и завоевание на филма.

Налага се обаче една бележка към авторите на филма и преди всичко към режисьора. Липсва конкретност в документалния материал за централното събитие, за центъра на филма. То е дадено в отделни кадри на гърмежи, взривове, нощ и светлини, но не прикрепени към конкретната обстановка — по място, по време, по участници. Експресивното показване на отделни моменти, по-скоро елементи от боя, не е достатъчно. Централното събитие е обеднено. Ще се възрази — няма документални снимки. Да, това е сериозно възражение. Но то не е оправдание да се премине събитието галоп. И така, както създателите на филма са намерили много добри находки да разкрият замисъла, текста и подтекста на филма, основната негова тема можеше да сторят в такъв план и с изобразяването на главното събитие.

Как?

Това е вече дело на самите създатели и ние не искаме да прескачаме границите на тяхната област. Да нарушаваме творческия им суверенитет.

„Драва разказва“ — това е един хубав филм преди всичко с простотата си и силата на вложената и художествено осъществена идея. Тези редове не са рецензия на филма, а по-скоро някои мисли, породени от него за възможността на документалния филм да превръща документа в художествена истина.

ВАСИЛЕН ВАСЕВ

ТЪРСЕНИЯ, ЛУТАНИЦИ, ВЪЗМОЖНОСТИ

След като зрителят види последователно филмите на Стефан Харитонов „Възпоменание“, „Пролетна балада“, „Земята жадува“, „Плаващи домове“, „Шумят дъбравите“ и „Прозорците светят“, у него остава впечатлението за един неспокоен, колеблив почерк. Очертава се обликът на един творец, застанал на кръстопът. Но според мен въпреки колебанията и търсенията, въпреки многото и различни посоки във филмите на Харитонов не е трудно да се открият тенденции, които поставят някои по-обща въпроси.

От правилното решаване на тези въпроси и зависи дали творецът ще излезе на верния път.

1.

Стефан Харитонов е кинематографист, който горещо обича нашата съвременност, живее и се вълнува с всяко нейно явление. За него не е достатъчно да я съзерцава, да ѝ се любува. Той изпитва непреодолима творческа потребност да даде своя оценка, да изяви своето отношение към околната действителност, да направи това отношение обществено достояние.

И тъкмо тук възниква първият въпрос — как да се отрази емоционалното, приповдигнатото, развълнувано отношение на твореца със средствата на документалния филм?

Предпочитанията на Харитонов несъмнено тегнат към един поетичен стил, тъй като той би бил най-съзвучен с неговото възприемане на действителността. Харитонов предпочита сферата на асоциацията, алегорията, сравнението, метафората. Ала на него все още не му се удава да постигне точния израз, да намери винаги най-лаконичното и въздействащо образно решение.

Нека се опитаме да навлезем в кинематографичния синтаксис на режисьора, като се възползуваме от граматичната терминология.

Харитонов не се задоволява да оперира с главните части на художественото изречение — „подлог“ и „сказуемо“. Той отдава голямо значение на второстепенните части и преди всичко на пояснението. В „Пролетна балада“ сполучливо сравнява рано загиналата народна героиня Лиляна Димитрова с неразцъфнала розова пъпка. Славянските букви във „Възпоменание“ се редуват с горящи свещи, кандила, цветя. И тези синтактични „определения“ звучат силно, вярно, убедително, защото са намерени точно, с вкус и мярка,

макар и да не са нови като хрумване. Но те са сполучливи преди всичко, защото са зрителни. Едно изображение пояснява друго изображение. Асоциативната връзка е осъществена по зрителен път. По нейните опорни точки може да се изгради логично цялостен филмов образ.

Едновременно с това обаче Харитонов много често прибегва и до словесно пояснение на намерения зрителен образ, вероятно съмнявайки се, че зрителят няма да го разбере. В „Шумят дъбравите“ той показва ято птици и контрастира свободния им полет в небето с неочаквания показ на купища прашни папки. И следва дикторският текст: „Живият живот — в папки“. Или друг пример из същия филм. Обновяването на Лудогорието е зрително сравнено с изваждане на стари коренища и всичко това е последвано от обширни обяснения на диктора.

Двата примера говорят красноречиво сами за себе си. За нас е важно не да ги коментираме, а да потърсим на какво се дължи тук несполуката на режисьора. Според мен причините са две.

Едната.

Харитонов използва (в посочените и в много други случаи) метафори с литературен произход и с чисто литературни качества. Техният пластичен еквивалент на екрана звучи съвсем конкретно и не ни отправя по асоциативен път към желаната връзка. Изображението на папките означава просто „прашни папки“, както и шевиците в сандъка означават просто „шевици“, а не народни песни (също в „Шумят дъбравите“). Ако Ботев може да каже:

„... там буря кърши клонове,
А сабля ги свива на венец.
Зинали са страшни долове
И пици в тях зърно от свинец,
И смъртта ѝ там мила усмивка,
А хладен гроб — сладка почивка!“,

и това въздейства като истинска поезия, буквалното пренасяне върху екрана на тези образи ще звучи напълно безсмислено. Въпросните метафори у Ботев са предназначени за чисто литературно възприемане. Техният непосредствен показ не може да онагледят и асоциативната връзка между тях и затова остава неподплатен с мисъл. Това е средство, абсолютно чуждо на киното, то е неправилно и безрезултатно заимствувано от поезията.

Усетил непослучливите пластични еквиваленти на поетичните метафори, усетил липсата на асоциативна връзка между образите, Харитонов се опитва да намери компенсация.

И тук е другата причина за неуспехите му.

Неосъщественото сравнение, разрушената асоциация, убитият подтекст той се опитва да възстанови чрез словото. В „Шумят дъбравите“ газената лампа е пояснена с думите „плаха светлинка“, издънката — с „ражда се нов живот“. В „Прозорците светят“ белият цвят върху суровачката е зрително съпоставен със струя мляко и веднага обяснен с думите: „Бяла като млякото в краефермата“ и други подобни.

Такива съпроводни текстове не само не постигат желаната цел, но имат обратен ефект.

Тук достигахме до едно друго увлечение на Харитонов, твърдетясно свързано с досегашните констатации, в значителна степен произлязло от тях.

2.

Споменах, че Стефан Харитонов проявява определено влечение към алегорията, символиката, подтекста. Но той очевидно често не намира пластичен израз, съответен на неговото поетично отношение към света. Той е склонен да дири поезия там, където тя едва ли съществува, и като не я намери, да я внесе отвън. Така съвсем неравностойни по поетичното си внушение са читалището и суровакницата във филма „Прозорците светят“. Външно, измислено, изкуствено е олицетворяването на читалището в суровакница — народен символ на благопожелание за успехи. Още по-чужда и натрапена е асоциацията на червения цвят с кръвта на героите, а на синия — със светлината на електрожените.

Вярно намерените и вярно дозирани поетични елементи в действителността неминуемо дават цялостен и убедителен облик на произведението, създават определен негов климат. Тук се налага да посочим филма на Харитонов „Възпоменание“. Твърде оскъдните документи за братя Миладинови, върху които би могъл да бъде построен изобразително филмът, са принудили режисьора да излезе от тесните рамки на реликвите и да използва интересното внушение на олтарни дърворезби, тавани със слънца, огнища и най-после на белоградчишките скали. Последните особено много прилягат с романтичната си атмосфера на сказанието за Марко Кралевики, което съпровожда картината. Образите на Крали Марко и Черен Арап са великолепно проектирани в силуетите на скалите и съпоставени в добре подбрани ракурси и отличен монтаж.

3.

За Стефан Харитонов боязънта, че не ще бъде правилно разбран, е нещо характерно. Тя го принуждава да бъде непоследователен в търсенето и използването на символите и метафорите. Тя е и причина за увлеченията му в една или в друга посока, а най-вече и за някои елементарни решения. В стремежа си да бъде достъпен и пределно ясен за зрителя режисьорът често изневерява на собствените си предпочитания, а понякога и на добрия вкус. Ето кое го е накарало да сметне, че образната находка със скалите във „Възпоменание“ е недостатъчна и му е подхвърлила идеята да използва фрагменти от мултипликационен филм за Крали Марко. Мултипликацията веднага е оголила сюжетното построение на целия откъс, убила е атмосферата му, прогонила е постигнатото поетично внушение.

Тази боязън често кара Харитонов да отбягва изобразителното пояснение на образа и да използва словесното.

Аз мисля, че словото в киното е второстепенен елемент. То е допълнение към картината. На него не може да се възложи ролята на „подлог“ или „сказуемо“; то не е деятел, нито действие; то не

бива в никакъв случай да бъде и „определение“. Функциите на словото в документалния филм се изчерпват с коментар върху третираните явления и не допускат обясняване, вече постигнато по изобразителен път.

Обаче Харитонов твърде често възлага на диктора обяснителни задачи. Чрез словото той се стреми и към емоционален ефект, като търси някаква логическа връзка между него и картината. Но този род търсения при него почти никога в разглежданите филми не се увенчават с успех. Границата между зрителния образ и породената словесна асоциация обикновено е непреодолима.

Каква е например връзката между показания във филма „Шумят дъбравите“ завод за антибиотици край Разград и бележката на диктора „Завод на живота“? И малко по-късно — лекарствени гранули и текст „Това са късчета от сърцата на комунистите“. Очевидно живителната сила на антибиотиците е за автора олицетворение на живота. Но освен че сме свидетели на едно използване на литературна метафора, ние просто констатираме неуспешна компенсация на фактологичното изображение с изкуствено опоетизиран дикторски съпровод. При този и подобните на него случаи самото качество на текста не надминава ефекта на лоша журналистика, с присъщата ѝ помпозност, претенциозна многозначителност и бедна мисъл. Ето как в „Шумят дъбравите“ стъклото е изтълкувано каго „материя, която сближава човека със светлината“; „светлината и музиката са път към бъдещето“; за да се стигне до финалния извод, че „не шумят дъбравите, а пеят антените на бъдещето“. В „Земята жадува“ „водата е пристанище на нашите мечти“. В „Пролетна балада“ към рисуващата четка, съпоставена със заваряващ електрожен, дикторът заявява: „всеки може да бъде художник“.

Примери могат да се посочат още. Особено много са те в последните два филма на Харитонов: „Шумят дъбравите“ и „Прозорците светят“. Те показват едно увлечение, от което Харитонов на всяка цена трябва да се освободи.

4.

В досегашните филми на Стефан Харитонов има подчертано изявен автор — самият режисьор. Това може да се види по различни линии, но особено ярко се проявява в пълната и безапелационна намеса на режисьора в драматургията на филмите. Харитонов обикновено из основи преработва дадения му сценарий с оглед на своето отношение и емоционална оценка на третирания факт. Изглежда, той не е достатъчно задоволяван от предлаганата му литературна основа, не намира в нея опора за своята изява. Може би досега при него неправилно е бил решаван въпросът за творческото сътрудничество. Не бива един режисьор с недвусмислено поетична нагласа да работи съвместно със сценаристи, склонни повече към повествование.

Неизбежният извод в този случай е, че Харитонов трябва да свърже по-нататъшния си творчески път със сценаристи, чиято поетика да съвпада с неговата. Примерно онова, към което Харитонов се стреми в областта на документалното кино, вече успешно е до-

стигнато в прозата от Йордан Радичков и редица други млади белетристи и очеркисти. Убеден съм, че срещата, едно установено творческо общуване на Харитонов с подобни автори, ще бъде само благотворно за него. Това е една от възможностите на режисьора да излезе на верния път.

Моята задача не беше да разглеждам професионалните качества на Харитонов, затова и не се спрях на постиженията му в някои филми като „Плаващи домове“, „Пролетна балада“ или отчасти в „Земята жадува“. Аз се спрях на някои негови увлечения не случайно, а защото те са не само негови, а се наблюдават и у други наши документалисти.

Най-после задача е на всеки според силите и добрите си намерения да помогне на един творец да излезе на верния път, да се изяви с пълната сила на таланта си.

За Стефан Харитонов по-скорошното излизане на верния път означава постигане на хубави, големи успехи, които ще го утвърдят в българското кино като документалист-лирик.



Из документалния филм «Пътища на Африка»

ПЪТЕШЕСТВИЯ С КИНОКАМЕРА

Може би едни от най-четените книги са записките на пътешествениците. Става дума не само за дневниците на Кук, Ливингстон, Миклухо-Маклай или Хайердал. Творецът на изкуството може да бъде първооткривател навсякъде — дори и в места, които отдавна вече са „открити“ и нанесени върху картите на нашата планета. Пътешествието му дава много материал, какъвто иначе той трудно би получил. Рязката смяна на климата, природата и социалната среда обновява погледа на художника, кара го да забелязва у околните (та дори и у себе си!) неща, които не е виждал по-рано.

В по-ново време пътешественически-те романи намаляха. Кинокамерата донесе на повествователните изкуства достоверността на видимото изображение. Това в значителна степен стесни читателския кръг на романите-репортажи. Сега, още неукрепило се върху завоювания терен, киното е сериозно застрашено от конкуренцията на телевизията.

И въпреки това двойно нашествие романът-репортаж е жив и действителен литературен жанр. Изгубил монополните си права, той погърси своята специфика и постигна такива резултати, от които киното и телевизията са още твърде далече. Защото достоверността на видимото изображение не е единственият вид достоверност. Избистрянето на личното авторско отношение към нещата, майсторското възпроизвеждане на първото впечатление от срещите с нови хора и нови места, смелата асоциативност в обобщенията, съпоставянето на различни маниери на описание — всичко това даде нов живот на книгите за пътешествия.

Образец на такова произведение е например „Ледената книга“ на Юхан Смуул, която беше отбелязана с Ленинска награда. В нея своеобразно са съчетани пътеписът, очеркът, есето и

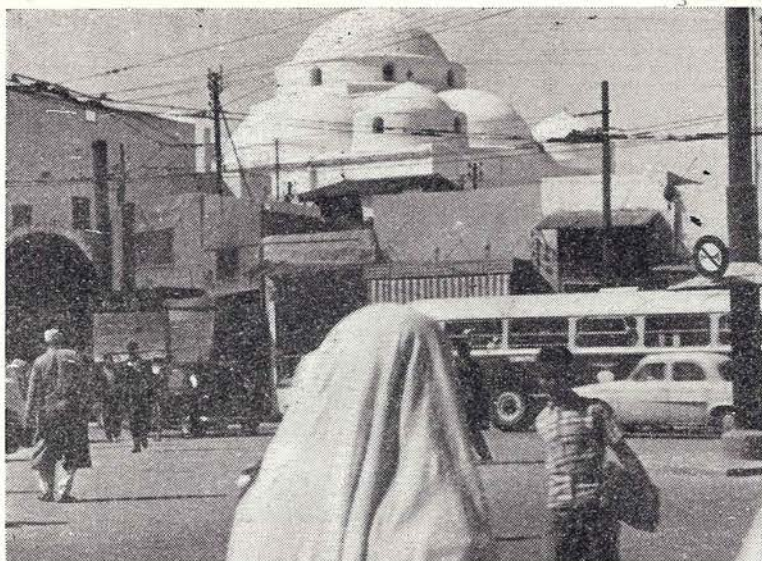
фейлетонът, политическата публицистика и литературният дневник. Целият този „разностилен“ материал е завъртян около една ос — личността на писателя, движението в човешкия характер като отражение на физическото пътуване. Това решение на задачата вероятно не е единственото, но е едно от най-сполучливите.

Всичко казано дотук има значение дотолкова, доколкото киното също трябва да намери своята специфика в пътешественически жанр, който сега енергично се развива и у нас (8 филма през изтеклата година¹). Разбира се, никой не си въобразява, че тая задача е лесна и може да бъде решена отведнъж. Но хилядите пътешественически филми на киностудиите и телевизиите в чужбина предлагат вече един опит, въз основа на който могат да се избягнат редица слабости и грешки на досегашното развитие — битоописателството, увлечението по самоцелната фотография, голата, декларативна публицистичност и пр.

Като правило нашите кинопътешественици не са предварително добре за-

¹ Студия за хроникални и документални филми — „Тунис — древна столица“. Сценарий Н. Белогорски и М. Ферси, режисура Н. Белогорски и Б. Халима, оператори Хр. Ковачев и Хр. Монински. „Пътищата на Африка“. Сценарий Г. Панчев и Н. Белогорски, режисура Н. Белогорски, оператори Хр. Монински и Хр. Ковачев. „Десет минути в Лисабон“. Сценарен план и режисура Милен Гетов, оператори Б. Лазаров, Цв. Терзиев, Ил. Китанов.

Студия за научно-популярни филми — „Чудото на Гиза“, „Едно пътешествие“, „Каменни книги“, „Тива“, „Палмира“. Сценарий Лада Бояджиева и Здравка Колева, режисьор Л. Бояджиева, оператори М. Минчев и Д. Китанов.



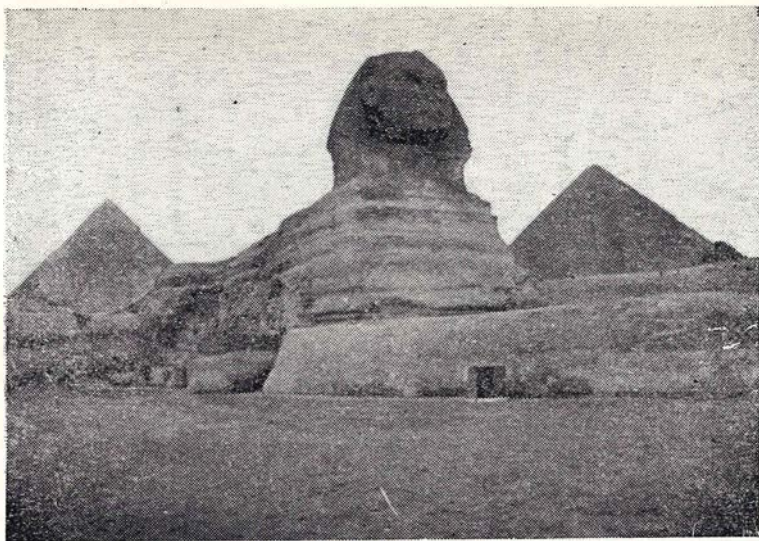
«Тунис — древна столица»

познати с обектите, които им предстои да филмират. Разбира се, техните експедиции са много по-скромни, отколкото, да кажем, немската експедиция, която засне Серенгети, престоят са кратки, време за оглед почти липсва, срещат се материални и организационни трудности, политически и религиозни предразсъдъци и т. н. Но ако се върнем към аналогията с пътешественическата литература, ще си спомним, че писателите извършват предварително цялото си пътешествие по страниците на книгите и атласите, а има и такива, които описват пътешествия в места, където изобщо не са ходили. Слабата предварителна запознатост със страната, в която ще се снима, може да придаде понякога своеобразна прелест и непосредственост на репортажния материал. Но тя създава сериозни затруднения при изграждането на преходи между отделните обекти. От логичността и изобразителните качества на тия преходи зависи целостта на филмовия разказ. Неприятно е човек да види в два толкова различни филма като „Пътищата на Африка“ и „Десет минути в Лисабон“ едни и същи кадри на Алпите, снети от птичи полет... Колата, параходът, самолетът като преходи от един обект до друг са съвсем естествени, но вече толкова банализирани, че с тях трябва да се борави много пред-

пазливо. Нещо по-различно са се опитали да изградят авторите на филма „Едно пътешествие“. Но техните преходи, които биха подхождали повече за рекламен филм на някоя туристическа агенция, са несполучливо съчетани с репортажни снимки и публицистичен текст...

Показателно е, че най-логично са изградени преходите в репортажния филм „Тунис — древна столица“. Тук намесата на туниските съавтори М. Ферси и Б. Халима е помогнала да се избягат грешките, свързани с непознаването на жизнения материал. Струва ми се, че това е един опит, който си струва да се превърне в практика. От това ще имат полза и нашите, и чуждите кинематографисти.

В началото на филма „Тунис — древна столица“ има едно откровено признание: авторите накратко се извиняват, че техните познания носят случаен характер, че те са заснели на лентата онова, което ги е поразило най-много при първото запознанство, и т. н. Няма нужда да се добавя, че това признание, макар и ненаправено в останалите филми, се отнася в още по-голяма степен и за тях. То е и съвсем естествено. Животът на една страна има толкова различни аспекти (история, бит, природа, икономика, политика, изкуство и пр.), че кинематогра-



«Чудото на Гиза»

«фистът няма никаква възможност да заснеме всичко, което му се стори важно, интересно, съществено.

Може би най-последователно изграден между репортажните филми в това отношение е „Пътищата на Африка“. Неговите автори при цялото разнообразие на своите интереси са проявили най-будно внимание към новото, развиващото се, към утрешния ден на Африка. На мястото на традиционната екзотика на палмите, маймуните, сламените колиби и там-тама е показано кипящото ежедневие на един вулканичен континент, който търси своя път към истинската свобода. Авторите търсят лика на тая свобода в строящите се мини и електростанции, жилища, детски градини и училища, в очите на малките ученици от Тунис, на танцуващата гвинейска младеж, във вълненията на алжирските работници. При това обилие на образна информация техните публицистични обобщения придобиват особена тежест. Не може обаче да се каже същото за публицистиката във филма „Едно пътешествие“. Тук личи явно неравновесие между образната информация и философските разсъждения в текста. От дребни улични сценки и битови моменти се правят неправомерно големи, макар и сами за себе си верни изводи. Струва ми се, че това е следствие от липсата на пред-

варително избрана тематична линия за заснемането. Доказателство за обратното е филмът „Десет минути в Лисабон“, където при крайно ограничени възможности има избрана тематична линия, сполучливо допълнена и с архивен материал. За съжаление текстът на този филм на някои места е декларативен, претоварен с исторически и литературни реминисценции.

Търсенето на обектите за снимане по предварителен сценарен план осигурява по-голяма цялост на създадената творба, но я изправя и пред известни трудности. Непосредствеността на репортажа изчезва, а при едно по-късо време за заснемане авторите рискуват да останат някъде на половината път между естественото изображение и изкуствената нагласа. В такива случаи зрителят започва да се чувства „на кино“, става възискателен, не прощава дори дребните технически недостатъци и — което е най-опасното! — престава да вярва на авторите. В останалите четири филма, произведени от Студията за научно-популярни филми („Чудото на Гиза“, „Тива“, „Палмира“ и „Камени книги“), тая опасност е успешно избягната. Четирите филма носят белезите на типичния почерк на своя режисьор и правят добро впечатление с уметелото използване на светлината, цвета и кадъра за постигане на настроение. Но претенцията на тия

филми да бъдат и научно-популярни ги поставя под действието и на други изисквания.

Преди всичко научната точност и достоверност — нещо абсолютно задължително за един научно-популярен филм. Тя като че ли на много места в тия четири филма е била жертвувана. Текстът на филма „Палмира“ изцяло представлява от себе си преразказ на една стара сирийска легенда, но от гледна точка на историята тая легенда търпи сериозна критика. Въпреки мерената реч, с която е написан сценарият, той трудно може да убеди някого, че „... водите мамели с уханне на мед и жасмин нежната императрица Зиновия“ ... това е историята на един град. А твърдението, че „правата линия е най-чистата поезия в архитектурата“, може да предизвика само усмивка.

Но може би тия четири филма не бива да се преценяват като научно-популярни, а по-скоро като някакви импресии? Не знам. С думата „импресия“ в нашето кино напоследък се злоупотребява, за да се обозначат филми, които представляват преди всичко набор от красиви кадри. Няма нужда пространно да обяснявам, че тая подмяна на киното с фотография няма нищо общо с действителното значение

на думата импресия. Не съм склонен да приема, че авторските амбиции в тия четири филма са ограничени с хубавата фотография и ефектната игра на светлината. Напротив. Тия филми си имат съдържание, върху което заслужава да се дискутира.

Ще взема само един типичен пример — филма „Чудото на Гиза“. Опростен (надявам се, невулгаризиран), ходът на авторската мисъл е такъв.

Гиза е град на гробници. Израз на човешкия стремеж да се победи смъртта. Тоя стремеж към безсмъртие е породил съвършени творби. Сега техните създатели — фараони и жопи — са изтлели вече в пясъците. Безсмъртно е само изкуството на древните египетски майстори.

Тази концепция е извънкласова и извънисторична. Тя жонглира с понятието за безсмъртие, без да отчита 4000-годишното развитие на човешката мисъл. Нашето разбиране на понятието „безсмъртие“ е съвсем различно от разбирането на древните египтяни. За древните египтяни безсмъртието е било абсолютна реалност, гробниците и пирамидите — къщи, статуите — равностойно второ копие на човешката личност, колонадите на храма — свещен лес, синият таван — небе, блестящият под — вода, олтарят — лодка и т. н. Създаденото от човешката ръка



«Каменни книги»



«Тива»

трябвало да бъде също така жизнено и вечно, както и съществуващото в действителността...

И ето че вместо да ни въведат в същността на египетското изкуство — в неговото жизнелюбие и вяност към живота, намерили израз и в наивната пантеистична религия, — авторите на филма „Чудото на Гиза“ са се впуснали в абстрактни разсъждения, които довеждат до отъждествяване на нашите мисловни категории с древноегипетските.

За да натикат и едните, и другите в тесните рамки на своята концепция за вечното в изкуството.

За нашите филми-пътешествия могат

да се кажат още много неща — и хубави, и критични. Не отбелязах например високото качество на операторската работа във всички тях, работата на композиторите Лазар Николов, С. Пиронков, Д. Грива, усета на режисьорите Н. Белогорски и Л. Бояджиева към създаване на зрително-звукон контрапункт и пр. Но всички тия успехи са частни. Мнозина документалисти в света отдавна вече са овладели изкуството да претворяват действителността в съответствие със своята концепция тънко, убедително, цялостно. На това изкуство трябва да се учим и ние, за да преодолеем ученичеството и да търсим своя неповторим поглед към света.

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

ДА ХУМАНИЗИРАМЕ ЖАНРА

„Всички жанрове освен скучния са хубави“

Волтер

1.

В началото на „Приключение в полунощ“ има нещо, което привлича вниманието и ни обнадеждава. Това е наличието на едно значително по-широко общество от герои и предположението, че те ще влязат помежду си в сложни и интересни отношения. Действието като че напуска сферата на външно изключителното, на изкуствените сюжетни построения и пред нас застават хора, готови да разкрият своите човешки съдби... С една дума началото ни обещава това, липсата на което беше основният източник на неудовлетвореност в по-голямата част от предишните наши криминални филми.

Това обещание се чувства и в изобразителното решение на творбата. Почти е изчезнала евтината употреба на обичайните похвати: бързите монтажни преходи, недомлъвките, полусенките... Действието тече значително по-бавно, без изкуствена нервност; в държането на героите се чувства спокойствие и естественост. Камерата, намерила най-верния за случая тон, се ограничава с естествения ход на събитията, следва почти винаги в среден план действието и позволява да бъде уловено и показано мисловното и психологическо начало, което натежава в случката.

Понятен е източникът на тези тенденции. Той е заложен в поестта на Андрей Гуляшки — в стремежа на писателя да се противопостави на конвенционалното разбиране на жанра, в желанието му да внесе повече интелигентност, повече мисъл и психологическо углъбяване на образите.

Но би било несправедливо да припишем заслугата за този свеж навей само на факта, че в основата на филма лежи литературно произведение. Не е за пренебрегване и друг, не по-малко значим факт — един автор на редица криминални филми е почувствувал нуждата от тези промени и е потърсил съответен текст. Това говори вече за една тенденция...

2.

Разрешаването на загатката, двуборството в сферата на мисълта е стихията на този вид криминални филми. Разбира се, в него има и физическо двуборство, но първо — то характеризира и



*Любомир Димитров и Весела Радоева
в сцена от филма*

други жанрове: рицарския, приключенския, ковбойския, и второ — до него се идва винаги посредством победа в мисловното двуборство. Без тази победа престъпникът щеше да остане скрит. За да го победим, трябва да го надхитрим. Харесва ми в началото на „Приключение в полунощ“ стремежът да се поставят конфликтите в сферата на мисълта; стремежът да се подчертае моментът на мисловното двуборство... Авторският замисъл е правилен: интелектуалното превъзходство на Авакум Захов, победата му в сферата на мисълта ще му осигурят победа и в сферата на физическите действия (термините са до известна степен условни); ще му позволят да стресне врага с вик: „Ти си гол!“.

Но за съжаление тази тенденция във филма като цяло остава нереализирана. Може би затова не са били достатъчни само намерения или една такава задача е заварила неподготвени авторите, изненадала ги е със своята неочаквана сериозност. Така или иначе, но във филма срещу тези намерения се чувствуват бели полета.

На борбата в сферата на мисълта не е отделено необходимото място и време. Не ѝ е намерен и подходящ кинематографичен еквивалент. Показано е, че героите мислят, но не се чувствуват напрежението на тази мисъл. А именно това напрежение трябва да компенсира липсата на достатъчно външен драматизъм през тази част на филма. Напрежението на мисълта може да носи драматизъм по простата причина, че е предизвикано от неизвестности във „физическия“ свят. Авторите на филма обаче не са оценили това и през цялото време търсят драматизма само в сферата на външното.

Двуборството във физическия свят е абсолютно необходимо за окончателната победа над врага. Но по принцип тази победа е решена с победата в сферата на мисълта. Така че самото физическо стълкновение между детектива и вредителите съдържа до известна степен момент на повторение (едни и същи герои се стълкновяват два пъти — при това втория път без никаква надежда за първоначално победения). Колкото по-къса по време е борбата с демаскирания вече престъпник, толкова по-малка ще бъде степента на това повторение. Без него не можем да минем, но то ни е необходимо само до толкова, доколкото показва, че е реализирана мисловната победа.

Какво обаче се е получило в „Приключение в полунощ“? Най-високата степен на напрежение във филма е тази, когато са неизвестни самите вредители. Някъде към средата на действието ни става ясно кои са те. Напрежението спада до следващата степен, в която са неизвестни действията на вече известните ни лица. Изчезне ли и тя, станат ли ни известни и лицата, и техните действия — изчезва интересът към криминалната интрига. Именно по една такава задънена улица повеждат действието авторите на „Приключение в полунощ“.

Авакум Захов кой знае защо позволява на агронома от Министерството на земеделието, чиято вина е повече от очевидна, да направи една дълга екскурзия към границата. В същото време детективът отрежда за себе си скромната роля на преследвач, който знае всяка стъпка на преследвания. Временните „усложнения“ носят печата на изкуствеността и не могат да създадат необходимия минимум напрежение. Забавянето на изобличението на престъпника не донася нищо ново. То само прибавя изключително безвкусните сцени с Колибарица и почтения ѝ съпруг. Интересът към действието спада, и то с мъка се придвижва към един край, който ни е известен още от средата на филма.

Едно такова продължение на физическото „двуборство“ би било оправдано, ако в него има отклонения от предвижданията, възникнали като краен резултат на мисловното двуборство. Но случайността като израз на необходимото и закономерното остава извън вниманието на авторите на филма.

Действието се оголва и продължава развитието си по една дедуктивна схема, в която всеки следващ ход може да се предвиди с научна достоверност. Шаблонът, могъщ в своите традиции, пресушава свежата струя, обнадежила ни в началото... Започнал с една надежда, филмът има съдбата на по-голямата част своите предшественици. Възникналите в хода на действието конфликти губят своята сила или съвсем замират. Отново оголената схема на „играта с мишка“ заема изцяло вниманието на „автора-котка“.

3.

В началото на филма избухва несъгласие между Авакум Захов и майор Ковачев. Несъвпадението на техните мнения излиза извън сферата на професионалните спорове. Нещата са принцип-

ни — става дума за отношението към хората, за методите на работа в милицията. Безотговорните обвинения, действието по бързата процедура, влагането на личен елемент, на амбиция, в лошия смисъл на думата — това са признаците на едно догматично, жестоко отношение към човека. Авакум Захов се обявява против прибрзаните предложения за арести, направени от майор Ковачев. Неговите думи: „Става дума за живота и честта на трима души“ — са програмни.

Но идеята за този възможен конфликт е изоставена. Освен в посочената сцена злополучният Ковачев се мярка само още един път, към края на филма, без видима необходимост, само за да може добродушно да признае, че е сгрешил. Обществено значимият конфликт деградира до обикновени недоразумения...

Разбира се, ние не можем да упрекваме авторите, че не са направили нещо, за което могат да ни кажат, че не са желали да направят. Нашата забележка е само един израз на съжаление, че извън тяхното внимание е останала тази линия в развитието на действието, която би могла да обогати филма.

Но дори и самият Авакум Захов не защитава успешно стойността на собствените си принципи. Това проличава добре в неговото отношение към един така близък му човек като Ирина. През цялото време тя му остава някак си чужда и неразбрана.

Любимата на детектива се оказва търсеният от него престъпник. Ирина е жертва на вредителите; благодарение на своята малодушност тя е заплетена в аферата с шапа. Авакум Захов е убеден в нейната първична чистота и прекрасно разбира жестокия механизъм на падението ѝ. Но какво трябва да бъде при сложилите се обстоятелства неговото отношение към нея? Кого да слуша: сърцето, разума или?... Едно интересно положение, което поставя на изпитание героя.

Но авторите на филма обръщат гръб и на този конфликт. Той ги плаши със своята острота и с перспективата при разрешаването му да излязат извън констатациите и да навлязат в сферата на моралната проблематика.

Едва узнал вината на Ирина, Авакум Захов заминава без видима необходимост по петите на агронома, задоволявайки се само с това да нареди да следят любимата му. През цялото време детективът като че се страхува да се срещне с нея. Със своята пасивност той според мен се нарежда в редиците на виновниците за смъртта на Ирина. Неговото поведение през цялото време поощрява постъпката ѝ в духа: „по-добре смърт, отколкото позор“. И нека след това авторите го карат да страда колкото си ще... Нищо не ще се измени. Репутацията на Авакум Захов — и човешката, и на служител в милицията — сериозно пострадва. Несъстояният се разговор с Ирина ще тегне на съвестта му.

Няма да имат спокойствие и авторите. Въпреки че героинята е премахната, въпросите, които постави нейната съдба, не са отстранени. Те чакат своя отговор.

В „Хамбургска драматургия“ Лесинг привежда следния случай. На представлението на една слаба трагедия, в която една от



«Приключение в полунощ»

главните герои умираха съвсем за нищо, един зрител запитал съседа си: „Но от какво умря тя?“ „От какво? От петото действие“ — отговорил му той. И наистина, заключава Лесинг, петото действие е зла зараза, която отвлича хора, на които първите четири действия са обещавали много по-дълъг живот.

Тази случка по един прекрасен начин ни обяснява и съдбата на Ирина.

Тук трябва да направим една уговорка. За всички е ясно, че филмът на Маринович е криминален, и никой не би искал той да стане друг (изискванията, които предявяваме към него, имат своите основания в литературното произведение, по което е направен). Но когато наред с криминалната действителност или още по-точно именно поради нея напред излязат редица морални проблеми — те трябва да бъдат удостоавани с необходимото внимание. Разбира се, величината на това внимание ще бъде определена от границите на жанра, без да елиминира спецификата му. Но тук не е направен и опит да бъде намерена подходящата мярка.

Във филма се губи същността на произведението на Андрей Гуляшки. Вместо да уловят и предадат духа на повестта, авторите са искали да заявят верността си към нея с преданост към събитийната ѝ страна. Киното изисква голямо единство и стройност не толкова във фабулата, колкото в замисъла, в идеята. Авторите обаче не са се съобразили с тази особеност на екранизацията и техният филм страда от разводненост и неяснота. От разводненост, защото се стремят да предадат всички действащи лица и всички сюжетни линии от повестта, от неяснота поради невъзможността да бъде предаден така, както трябва, целият този материал. Така на нас не ни става напълно ясно какво представлява точно човекът от „Москвича“, кой оставя под дънера съобщенията, които прибира

Колибарица, защо е необходимо вредителят да бъде докаран с каруца в селото и чак тогава да го арестуват, когато можеха да направят това със същия успех още на шосето...

И така във филма намираме поставени една поредица от интересни въпроси и конфликти. Необходимостта да бъде отговорено на всичките кара авторите да се отнесат повърхностно към по-голямата част от тях. Конфликтите се оголват, грубо се натрапват на съзнанието и накрая се разрешават с лекотата на изречените думи.

4.

Детективът — това е невралгичната точка на криминалния филм. Преди всичко той е този, който ще ни даде разрешението на загадката. Всички други герои с видими и невидими нишки са привързани към него. Нещо повече, за нас те съществуват само чрез неговото възприятие. Това положение на детектива предполага едно богатство на отношенията, а оттам и на характера; позволява ни да го видим и в един по-интимен план. По замисъл образът на Авакум Захов е трябвало да притежава цялото това богатство, дадено от положението му.

Но в реализирането на този замисъл са се получили сериозни пробиви. Незачитането на възникналите конфликти довежда до външното обедняване на образа. Двете неща са тясно свързани. Авторите постепенно проиграват душевното богатство на образа — докато в края на филма той се превръща само в една функция на закона. Изчезва индивидуалността му, оригиналността, която ни направи такова впечатление в повестта на Гуляшки.

Авторите са претърпели сериозен неуспех в изграждането образа на Авакум Захов. Това проличава още в началото и се чувства особено силно към края на филма. Не че няма опит да бъде индивидуализиран героят. Такъв стремеж се чувствава и в показването на неговата любов към археологията, и към ексцентричната наредба на стаята му, и в липсата на „сектантско“ отношение към живота. Но всичките тези опити за индивидуализиране остават в сферата на външното. Обстановката ни говори за намеренията на авторите, но не и за същността на героя. Във филма се чувства силно противоречието между външната и вътрешната характеристика на Авакум Захов. Авторите не са могли да ни накарат да почувствуваме, че неговите занимания и обстановката, в която живее, са един спонтанен израз на неговата същност, на неговия характер. Авакум Захов като психика е много по-обикновен и победен от декларирания чрез обстановката герой. Той не носи със себе си онази атмосфера, така специфична по замисъла за неговата личност. В изграждането на неговия образ не е постигната тънката диалектика на обикновено и необикновено...

И детективът е човек като всички останали. Но същевременно животът, който той води, е толкова различен от обичайното. Този човек има особена мисия и тя му отрежда един живот в света на сенките. Той се среща, общува с онова черно и гнило от нашия живот, което мърси или има за задача да мърси светлите му прин-

ципи. Всички ние, малко или много, избираме мястото на своето пребиваване, избираме познатите си, ползуваме се от удобствата на едно относително твърдо знание за нашата дейност през определен период от време. Детективът е лишен от всичко това. Той се лишава от всичките тези дребни прелести, които поотделно не означават нищо, но взети заедно, имат стойността на една сигурност, на една любов... на едно щастие. И това е една необходимост, осъзната от него. Този факт обуславя героичната страна на образа. Но тя ражда и едно отчуждение на човешката му същност. Раздвояването на личността му води твърде често до самоотричане, до саможертва. Ето защо в съдбата на детектива се прокрадват и подчертано трагични нотки.

За съжаление образът на Авакум Захов във филма на Маринович е лишен от всичките тези аромати. Любомир Димитров е неубедителен в своята игра. Неговият герой е загубил човешкото си обаяние. Но той не е и онзи човек на мисълта, какъвто трябваше да бъде. Просто е твърде обикновен. От неговото неизразително лице ни облъхва бедността на авторовия замисъл.

5.

„Приключение в полунощ“ е третият подред криминален филм на Маринович — нещо, което говори за заявен интерес и предпочитания. Този факт ни позволява да бъдем по-строги и взискателни. Да бъдем взискателни ни задължава и нивото на неговия филм „Златният зъб“. В него имаше направен сериозен опит за обогатяване на жанра: потъване в психиката на героите и проблемите, стоящи пред тях... Разбира се, и в този филм възможностите, които предлагаше сюжетът, и тези, които позволяваше спецификата на жанра, не бяха реализирани докрай. Но опитът беше сериозен и ни караше да мислим, че Маринович, намерил своята посока, ще задълбочи постиженията си. Ето защо това връщане назад с „Приключение в полунощ“ огорчава всички, които са сгрешили в прогнозите си.

Едно крещящо противоречие е съжителствуването, което намираме в нашите криминални филми, на принципи от стария криминален филм и принципи и идеи, които се смятат за цвета на XX век. Парадоксално е едно произведение, чиито герои би трябвало да се ръководят от принципите за внимание към човека, да е лишено от внимание към човека. Маринович би трябвало да преосмисли старите ценности и си състави една реална представа за стойността на новите, за стойността на всичко онова, което само в зародиш се чувствуваше в неговите филми.

Моралната проблематика просто напират във всеки един от досегашните му филми. („Приключение в полунощ“ не прави изключение). Това говори, че в нашия криминален филм навлиза ново съдържание, навлиза една подчертано гражданска проблематика. И един път, домогнали се до нея, ние няма защо да я изпускаме. Възможностите, които ни предлага това ново съдържание, биха обогатили филмите ни.

Необходимо е да се хуманизира нашият криминален филм!

„РОДНА КРЪВ“

Попитали някога един виден руски писател, пребиваващ в Париж, как се чувства в чужбина, а той в отговор разказал следния случай: „На една парижка сцена се играела пиеса, в края на която децата трябвало да избират между родния си баща човека, който ги е отгледал и възпитал. Те категорично предпочели първия, публиката бурно аплодирала, а писателят останал не доумяващ и сам със своето справедливо желание за друго решение на конфликта.“

Разбира се, би било преднамерено и грешно да изчерпим подкупващата човечност във филма „Родна кръв“ само с особеностите на славянски дух, та дори с нравствеността на новия съветски човек, макар че те са атмосферата и действителността, които определят съдбата на героите. Ако зрителят не би могъл да очаква друго разрешение на конфликта в „Родна кръв“, то не е заради неговата предварителна нагласа

към справедливост в подобни случаи, а поради умението на създателите на този филм (сценариста Федор Кноре и режисьора Михаил Ершов) отдалече да подготвят и оправдаят единствено възможния финал: на страната на предано любящия отзивчив и щедър „чужд“ човек застават две честни, безкомпромисни, познали силата на човешката обич деца. Това решение идва без авторите да бързат да поставят дилемата, без да ни затварят в чисто сюжетните ходове на нещата и в рамките на темата „родна кръв“. За тях по-скъпо е утвърждаването на нравствените ценности у героите, красотата на техния мир, простотата на силата на тяхната любов. Тази емоционална насока на замисъла намира своята проекция в тънкия поетичен рисунок на деликатните взаимоотношения между Соня (актрисата Вия Артмаче) и Федотов (артистът Евгений Матвеев).

Ние сме в плен на простата магия на любовта, която се ражда неочаквано в суровите дни на войната, за да направи хората по-силни от неволята и от вражия куршум. Това е жизненото, а оттам и естетическото оправдание на два от хубавите епизода в първата половина на филма.

Една бликнала като фонтан мексикан-



«Родна кръв»

ска мелодия, една далечна романтична история припомня на покрушените и съсредоточени в изпълнение на отечествения си дълг хора, че на света има и радост, и безгрижие, и любов. Острият порив към всичко това се ражда внезапно и властно тласва хората един към друг, свързва ги трайно, непреодолимо. И танкът на Федотов безпрепятствено се движи по пътищата на войната — хубава филмова реализация на Симонскавата тема: „Жди меня, я вернусь... С ожиданием своим ты спосла меня“.

Музиката, повтарящата се мексиканска мелодия и нежният руски валс освежават лиричната струя и обогатяват темата на щастието. А то е толкова поскъпо, защото е кратко. Някой би възразил срещу тази така неуместна смърт на Соня. А мен ми се струва, че това е едно от откритията на създателите на филма: понякога войната въпреки нейната разрушителна стихия може да даде много на човека, а мирните дни да му го вземат. Трагичен парадокс. Но това също се случва в живота.

Скровените човешки чувства толкова ни заразяват, че филмът не губи очарованието си, дори когато по-късно с неудоволствие трябва да констатираме ненужната и очебиеща смяна на един кинематографичен маниер с друг. Обобщението и синтезът се заменят с обстоителствено и разточително разказване (сцените в родното село, сцените с Дровосекин). Силни за изразяване на деликатни преживявания, средствата на режисурата се оказват твърде бледи при разработката на най-драматичното ядро. Срещите на бащите и децата в голяма степен са статични, кинематографично бедни: принижена е ролята на децата; образът на родния баща, макар и изпълнение на добрия актьор А. Папанов, се отделя от тънко реализираните характеристики на главните герои с преднамереност и едноплановост.

По сила на външен и емоционалност финалът отново се изравнява до хубавата първа част на филма.

... Ние бяхме свикнали вече да виждаме четири фигури до брезичката край реката. Четирима близки, любещи хора ежедневно изпращаха и посрещаха този, който е тяхна обич и закрила. Във финала те са само двама — Ерик и Соня. Това би било един наистина тъжен акорд, ако оптимистичното начало във филма — голямата безкористна, човешка обич, честността и предаността — не беше така силно, така вдъхновено предадено.

Именно това начало остава да звучи над всичко и определя стойността на творбата.

Вера Найденова

„КОГАТО ДОЙДЕ

КОТАРАКЪТ“

Филмът носи със себе си приказен елемент (той личи най-вече във фабулата), но никой не схваща това произведение като приказка, защото за нас от значение е смисловият двойник на показваното... А всичко показано във филма е двузачно, символично. Символ е преди всичко градчето, чието най-важно предназначение е като че ли да обучава своите деца; символично е училището, най-масивното здание в града, със своите порадки, дисциплина, служебна иерархия; символи са хората — техните постъпки и думи са белязани със знака на двойствеността; символи са птиците (живи и препарирани) и... накрая — котката.

Но за цялата тази условност ние узнаваме по-късно. Отначало има само едно малко градче като всички други и ние се запознаваме с неговите жители. Това запознаване има характер на битова хроника. Очертават се несложни отношения и характери, оформят се двойки, триъгълници, групи... Разбира се, и тук не всичко е гладко. И тук има противоположности — един посреща щъркелите с кинокамера, друг — с двучевка. Два различни възгледа върху красотата и живота. Но тази поляриност е още скрита, неизявена или поне нямаща силата на конфликт. Старият ред, лицемерната любезност и неохотното подчинение биха се запазили за дълго, ако едно събитие не разтърсва градчето и не ускорява процесите. Това е идването на котката, надарена с възшебно свойство да вижда и посочва човешката същност.

Пред погледна на възшебната Котка всичко се завърта в един вихрен танц на разголена човешка същност. Всекидневната сетивност се разлага и ние откриваме противоречието между видимостта и действителността. Измамниците се оцветяват жълти, крадците и мошениците — зелени, кариеристите и подлците — виолетови, честните, искрените и влюбените горят с червения цвят на Диана. Изчезнали са преструвки,

маските на лицемерието са свалени, същността се изявява независимо от индивидуалната воля. Отношенията между хората стават други. Взаимността в чувствата е по-голяма, измамата е безсилна, пороците са обществено демаскирани.

Настъпва царството на истината.

Но това, на което хората би трябвало само да се радват, за една голяма част от тях е неприемливо. И колкото повече расте реакцията срещу него. Разликата между идеята за истината и нейната материализация е болезнена. И тя е болезнена не само за тези, които доскоро са укривали и изопачавали истината, но и за тези, които са били принудени да приемат предлаганата им измама за истина.

Ето защо не са прави тези, които твърдят, че филмът е направен от позициите на абстрактния хуманизъм. Струва ми се, че това обвинение е дошло по един формално-логичен път; иносказанията и възшебствата не винаги са признак на абстрактно обосноваване и защита на моралните ценности. Силата на филма е преди всичко в преодоляването на условността, в това, че редица общочовешки истини се напълват със съвременно съдържание. Осъвременяването тук не идва по линията на елементарни асоциации, направени въз основа на приказната полярност на доброто и злото. Условностите и символите във филма не са израз на историческа неопределеност или на неразбиране на днешния живот и неговите проблеми. Те са само един способ да се говори открито за неща, които „срамежливо“ се премълчават. Филмът има свои конкретни адресанти. Това са съвременните зрители, на чиято активност при възприемане на образите авторите разчитат; разчитат на вече изграденото им отношение към въпросите, засегнати в творбата. Според мен целта на авторите на „Когато дойде Котката“ е не толкова да открителствуват в областта на моралната проблематика, колкото да посочат чрез съответната форма парадоксалността на някои явления, с които се помиряваме и търпим, и оттук — да събудят активността ни. От тази гледна точка във филма е заложена голяма действена сила — нещо, което е противоположно на абстрактния хуманизъм. Филмът призовава към непримиримост с остатъците от старото в живота, непримиримост към всички онези явления, които са враждебни на нашите принци-

пи и идеи. Истината, чиято апология се явява той, е нашата нова социалистическа истина (това е отразено дори и в цветовото решение на творбата).

Ние откриваме под смехотворните приключения на Котката един теоретически издържан, язвително ироничен трактат върху формите за борба против истината. Би могло да се направи специално изследване върху тази страна на филма. И борбата против истината има своя логика и история.

Неясно, неопределено изказаната истина събужда груби реакции. Нея гледат да я оклеветят, да я поставят в атмосфера на нетърпимост.

По-трудно става справянето с истината, блеснала с пълна сила. Първоначалната реакция е едно стъписване, една уплаха, едно паническо лутане, което авторите сполучливо са изразили, поставяйки в устата на директора, търсещ място да се скрие от погледа на котките и видял железната ризница, репликата: „Да, само средновековието!“.

Уплахата постепенно преминава в ропот, недоволство и накрая в бясна ярост. Враговете на истината започват да чувствуват своята сила в общественото положение, което заемат. Това, което не успя да направи „общественото мнение“, ще трябва да направи силата...

Но един път дошла, истината вече не може да бъде прогонена. У хората остава вкусът към нея. Тези, които тя е накарала да горят в пламъците на червения ѝ цвят, са се превърнали в нейни жреци. И те се противопоставят на възмутеното лицемерие, кухото величие и мнимата честност, тръгнали на лов за Котката, набързо провъзгласена за вреден дивеч. Градските „юнаци“ обаче не само няма да хванат истинската котка, но след въодушевена стрелба ще разберат, че са убили един препариран котарак от колекцията на директора. Убили са със своите постъпки препарираната от тях представа за истината.

Не, не може да бъде убит копнежът на хората към истината. Самият филм е израз на този копнеж; израз на копнежа на хората да познаят колкото се може по-пълно себеподобните си. Защото това познаване е гаранция за едни отношения, почиващи на абсолютна честност.

Вън от всякакво съмнение е, че разказът на стария скитник от Вийоновски тип за красавицата Диана и нейната котка е плод на фантазията му. Но нещо съвсем реално са подбудите за този разказ, нещо съвсем реално е желание-



«Когато дойде котаракът»

то на децата и те да имат такава котка. Реална е и необходимостта да бъдат разобличени подобните на директора или на лицемерната любима на симпатичния учител... Ето защо случайното идване в градчето на вълшебника и неговата свита престава да е случайно — то става израз на една всеобща необходимост. Възтъргествуването на истината не може да има случаен характер.

Не напразно покровители на Котката стават децата — тези, които утре ще бъдат на мястото на директора, учителя, родителите... Децата се опияняват

от истината, пред погледа на Котката не се оцветяват. Те са чисто битие, битие във възможност да се оцвети различно. Затова филмът е насочен преди всичко към тях, към бъдещето, което има своите основания в настоящето. И ние вярваме, че притежанието на истината ще им помогне да останат верни на своята детска чистота.

Във филма намираме един много силен текст, богато нюансиран, предаващ цялата сложност на явлението. И въпреки това стихията на филма е неговата изобразителна страна. Над всичко се налага прекрасната операторска работа

на Ярослав Кучера. Широкият екран, спокойната, ловко панорамираща камера създават чувството за мащабност, обуславят широтата на изводите. Понякога камерата се носи като на птичи криле („полетът“ на препарирания щъркел), друг път е неподвижна, застинала (градът се събужда целият изрисуван с котки), трети път — неспокойна, неравна, отскачаща като топка (танците на „оголената човешка същност“) ... И тези нейни движения не са самоцелни, те създават настроение, носят атмосферата на действието: разобличават куклото величие на директора или предават съвсем осезателно ритъма на човешките страсти, трепетите на стреснатата съвест...

Сатирата, гротеската, пантомимата, феерията, балетът съжителствуват интересно, органично свързани в своеобразния изобразителен стил на произведението.

Понякога зрителната стихия, възможностите на камерата увеличат режисьора Ясни и той губи точния контрол над нея. Това може да се забележи и в сеансите на Вълшебника, и в танците на „разголената човешка същност“, и в разходките на учителя с Диана... Тези епизоди имат в себе си нещо много интересно. Но тяхната несъразмерна дължина намалява ефекта им. Още повече, че в самото начало те изчерпват идейния заряд, който е трябвало да влеят в общия замисъл, и по-нататък съществуват, без да съобщават нещо качествено ново. Но дори и тези случаи имат донякъде своето оправдаване — огромната емоционалност и мека-та лиричност, които стоплят, очовечават истината, помагат ни по-осезаемо да почувствуваме идеята за неотменното ѝ тържество.

Ивайло Знеполски



Зинаида Кириенко във филма «Запознайте се, Балув»

СЕДМИЦА НА НАУЧНО-ПОПУЛЯРНИЯ ФИЛМ

В края на април тази година се проведе седмица на научно-популярния филм — едно мероприятие, което започна да се превръща вече в хубава културна традиция: веднъж в годината в киното за късометражни филми „Култура“ да се представя с особен обществен акцент сбирка от най-новото и най-доброто, създадено от Студията за научно-популярни филми през изтеклата година. На тържественото представление при откриване на седмицата слово за състоянието и задачите на нашето научно-популярно кино произнесе председателят на художествения съвет при студията др. Кръстю Горанов. Спирайки се на изминатия от студията път, др. Горанов каза:

„Не е безинтересно да се знае, че ако през 1945 г. студията започна само с 4 филма, през 1962 г. бяха завършени 79, а през 1963 г. — 78 филма. От 1950 г. насетне бързо се увеличава жанровото разнообразие, като осезан научно-популярните, които дават физиономия на студията, се прибавят още учебни, селскостопански, рисувани, кулени филми, поддържа се киножурналът „Наука и техника“. За ръста на художественото майсторство говорят 24 международни и наши награди, които студията неуклонно получава от 1947 г. насам. Венеция, Марианске лазне, Тренто, Буенос Айрес, Монтевидео, Рим, Брюксел, Бергамо, Москва, Прага, Рабат, Локарно, Марсилия, Флоренция — в тези и още много други градове по целия свят филмите, направени от творческия колектив на Студията за научно-популярни филми, са разнасяли името на нашата родина, славата на нейните социалистически постижения, правдата на нашия мироглед, защищавали са преимуществата и са пропагандирали успехите на социалистическата икономика, наука, култура, на комунистическия хуманизъм. И днес продукцията на студията е важна трибуна, от която може и трябва да говорим с пълен глас нашата партийна правда пред хиляди и милиони кино и телевизионни зрите-

ли не само от социалистическите, но и от капиталистическите страни.

Не е възможно да се разкаже също подробно и за бъдещите планове — продължи др. Горанов. Обещано ни е например да проникнем в света на невидимото (строежа на молекулата, живота на вирусите) и в тайните на алтернативното плодonoшение, в света на подводната археология и вулканичния произход на нашите планини. Химията на азота и новите технологически процеси в машиностроенето, взаимоотношенията в животинския свят и изумителните възможности на електронните изчислителни машини да разширяват могъществото на човешкия ум — всичко това и още много други такива теми ще вдъхновят създателите на научно-популярния филм за нови художествени открития. Чрез поетиката на научно-популярния художествен образ ще ни бъде разказано за разпада на буржоазното модернистично изобразително изкуство и за възможностите на промишлената естетика, за тревненската резбарска школа и за Цанко Лавренов, за законите на труда и почивката, за страха у децата. В бъдеще ще се отделя повече внимание за бърза и навременна киноинформация относно новите постижения на съветската, отечествената и световната научна и техническа мисъл. Не бива да остане нито един клуб на културата, нито един народен университет, нито едно училище, които да не бъдат подпомогнати в своята дейност от продукцията на студията за научни филми. Това особено се отнася до нашата атеистическа пропаганда, до университетите по изкуството и културата, до пропагандата на философски и икономически знания. Трябва да се множат приятелите на научно-популярното кино.“

Седмицата на научно-популярния филм премина при голям интерес от страна на публиката. Бяха показани филмите: „Драва разказва“, „Некане ни сътрапезници“, „Вълните са над нас“, „Петко Стайнов“, Палмира“ и др.

ФИЛМОВИТЕ НАГРАДИ ОСКАР ЗА 1963 Г.

В Санта Моника, Калифорния, се е състояла традиционната церемония, на която Академията за филмово изкуство и наука е раздала наградите „Оскар“ за 1963 г. За най-добро кинопроизведение е бил обявен английският игрален филм „Том Джоунс“, смет по сценария на Джон Осбърн от режисьора Тони Ричардсон. За основа на сценария е послужил романът на английския писател Хенри Фийлдинг (18 век). Филмът „Том Джоунс“ е получил „Оскар“ за най-добър сценарий и за най-добра режисура.

По броя на получените „оскари“ на второ място е застанал филмът „Клеопатра“, за чиято постановка американците хвърлиха милиони долари и чиято премиера се провали с гръм и трясък. „Клеопатра“ е получила награда за най-добра режисура на цветен филм, за най-добра кинематографична техника и костюми в цвят. Явно е, че журито от Академията за филмово изкуство доста се е затруднило при измисляне на поводите за награждаването на „Суперклеопатра“.

Награда за най-добър актьор е била дадена на негъра Сидни Пойтиер за ролята му във филма „Полски лилии“. В тридесет и шест годишната история

на „Оскар“ това е първият мъж-негър, който получава тази висока награда. В 1939 г. е била наградена негърската актриса Хети Макданиел за ролята ѝ във филма „Отнесени от вихъра“. Сидни Пойтиер е роден в Майами. Син на обикновен земеделец, той влиза в театъра още на 16-годишна възраст и няколко години играе по сцените на така наречените „извън Бродуейски“ театри. През 1949 г. дебютира с огромен успех във филма „Дръзките“, известен на нашите кинематографисти под заглавието „Оковани във верига“. По-късно Пойтиер с не по-малък успех изпълнява централни роли във филмите „Джунглата на черната дъска“, „Порги и Бес“ и др.

Най-добра актриса на годината е станала американката Патриса Нийл за ролята ѝ във филма „Худ“. Нийл, Марлон Брандо и Монтгомери Клифٹ са били ученици на известния режисьор Илайа Казан.

Наградата за най-добър чуждестранен филм е получил „Осем и половина“ на режисьора Федерико Фелини.

Извън главните награди журито е присъдило редица награди за музикално оформление, за звукови ефекти, декор, за най-добра филмова песен и др.

КОГАТО ПРЕСТАНЕ ДА ДЕЙСТВУВА НАДПИСЪТ „СЕКРЕТНО“

Американските филми не правят такова впечатление, на каквото се надява Холивуд. Този извод не е на някой западноевропейски критик или на някой неприятел на Холивуд. Такова е мнението на Информационната агенция на САЩ (ЮСИА), органът, който води пропагандата за американския начин на живот извън пределите на страната. Това запечатно на книга мнение наистина дълго време е било скривано сред документите, запазени в папки с надписи „секретно“.

Едва неотдавна агенция ЮСИА е публикувала резултатите от доклада, подготвен от нейните сътрудници през 1962 г. под названието „Влиянието на амери-

канските филми в Западна Европа“. Информационната агенция е проучила реакцията на холивудските филми в Англия, Франция, Италия, ГФР. В много случаи въздействието на тия филми е било тъкмо обратно на онова, което са очаквали господарите на Холивуд. Особено тежко впечатление, свидетелства докладът, произвеждат филмите за американската младеж, за престъпността, за положението на негрите в САЩ.

„В тях има твърде много гангстеризъм, престъпност, кресливост, шум, насилие“ — такова е мнението на англичаните.

„Всичко в тях е неестествено. Филмите са твърде глупави. Ако животът в Америка е такъв, какъвто във филмите, той трябва да е изключително сив“ — е мнението на зрителите на ГФР.

„Филмите са дребни, повърхностни, извънредно непристойни; страдат от преувеличения, от излишна екстравагантност, от конформизъм“ — това е мнението на италианците.

„На американските филми не достига нравственост; в същото време те проповядват дребен, сангигментален морал, в тях има твърде много скандалджийство; това е лош пример за децата“ — казват французите.

Разбира се, не липсват и похвали по адрес на холивудската продукция, но те не водят до възторг дори ЮСИА. Само 35 процента от италианците, 24 процента от зрителите в ГФР, 26 процента французи и толкова процента англичани са повярвали в това, че американският живот е така хубав, както той е изобразен в американските филми.

ВЪН ПРОКЪЛЕНИТЕ!

Испанският филм „Прокълнатите в ада“ се задържа само един ден на екрана на едно от големите брюкселски кина. Взривът от негодуванието на широката общественост измете из репертоара това франкистско произведение.

Филмът на испанския кинорежисьор Форке е посветен на известната Синя дивизия, разгромена от съветските войски в годините на Великата отечествена война. „Прокълнатите в ада“ — това са офицерите от тая дивизия, попаднали в плен на съветските войски. Испанските фашисти, на съвестта на които тегне кръвта на стотици хиляди хора, са въведени във филма обаче като някакви „безстрашни и безупречни рицари“. Съдържанието на филма се свежда до това, че испанските офицери, попаднали в Съветския съюз, са подложени на насилствени действия.

„Филмът, съчетаващ глупост, грубост и необуздана „античервена“ пропаганда, просто не би заслужавал да се говори за него, ако същевременно не възхваляваше фашистките легиони. И това вече е оскърбление за всички, които редовите на редовните войски или в нелегалност се бори за освобождението и на нашата родина от нацистите“ — писа белгийският ежеседмичник „Магазин“.

„Нима смъртта на милиони съветски хора, зверски унищожени и измъчвани, не предизвиква нито капка срам? — пита авторът на статията, публикувана във вестник „Пьопл“ — орган на Белгийската социалистическа партия. — Може би това е опит да се реабилитират фашистките „герои“? Нека франкистка Испания, този добре известен на всички жертвеник на „демократичните свободи“, запази за себе си своя лицемерен урок по демокрация!“ — възкликва вестникът.

Вестник „Соар“ оценява филма „Прокълнатите в ада“ като демонстрация на примитивния, карикатурния антикомунизъм и апология на фашизма и национализма.

Още на първата прожекция зрителите с викове „позор!“ напускаха зрителната зала и искаха от администрацията на киното да прекрати показването на това франкистско „художество“. В същия ден някои демократични организации, в това число „Фронтът на независимостта“, който обединява в своите редове бившите бойци от Белгийската съпротива и ветераните от войната, се обърнаха към ръководството на белгийската кинематография с искане да забрани пропагандата на фашизма, оскърбителна за чувствата на белгийските патриоти. За това писа също така в своето писмо до министър-председателя на Белгия депутатът-комунист Гастон Мулен. Той подчертава в частност, че проектирането на подобен филм в дните, когато се водят преговори за завръщането в Белгия на главатаря на белгийските фашисти Леон Дегрел, е истинска провокация. Леон Дегрел — „фюрерът“ на белгийските фашисти — беше осъден на смърт от белгийския военен

трибунал през 1945 г. Отдаде му се обаче да се скрие и той намери убежище в Испания. Западната преса съобщава, че при особено тържествени случаи Дегрел се облича в парадна форма на хитлеровските войски. Всъщност главорезите от неговата банда, така наречения легион Валони, действащ по време на Великата отечествена война в района на град Черкаси, не се отличават от „рицарите“ от Синята дивизия.

Трябва да се отбележи, че още на следващия ден администрацията на кинотеатъра, гдето е бил прожектиран „Прокълнатите в ада“, обяви, че поради „техническа повреда на колите“ вместо испанския филм ще бъде прожектиран моден филм с известни кинозвезди. Дипломатично? Но за никого в Белгия не е тайна, че пронацистският филм е снет от екран поради страх от още по-голям скандал, тъй като никаква официална забрана на този филм не е имало. След такъв еднороден взрив от негодувание на белгийската общественост и печата на някои очевидно стана достатъчно ясно, че след второто появяване на този филм на белгийски екран неговото копие нанстина може да стане напълно негодно...

Литература по въпросите на киното

ДАКЪН, ЛУИ. Кино — наша професия. Вступит. статия С. Юткевича. Предисл. к франц. изд. Р. Клера. Москва, Искусство, 1963. 263 стр., 12 л. илл.

Авторът на тази книга, известният френски кинорежисьор Луи Дакен, оригинален творец и новатор, с увлекателен език споделя с многобройните читатели свои мисли за основните проблеми в развитието на съвременното киноизкуство, за неговите най-важни задачи, за постиженията и неудачите му. В своята книга авторът обрисова ярко и живо картината на днешното положение на кинодейците и киноработниците в капиталистическото общество.

КОГДА филмът е окончен. Говорят режиссери „Мосфильма“. Москва, Искусство, 1964. 243 стр., с илл. („Мосфильм“, Вып. 4).

В този сборник изтъкнати съветски кинодеятелите споделят с читателите редица мисли за своя труд, за пътищата в развитието на съветското кино, за процесите, които съпътствуват художествената кинематография.

В сборника са поместени статии на известни майстори на киното от по-старото поколение, както и на млади режисьори, създали нови, оригинални и интересни филми, нашироко обсъждани и нашумели през последно време. Сред застъпените в книгата автори са Г. Чухрай, М. Ром, М. Швайцер, Г. Габай, А. Тарковский, В. Скуйбин, К. Войнов, Ю. Райзман, А. Ефрос и др.

В отделните статии са разгледани такива изтъкнати произведения на съветското кино като „Чисто небе“, „Девет дни от една година“, „Иваново детство“, „А, ако това е любов“ и др. В много от публикуваните в сборника статии авторите говорят за особеностите на своя творчески метод, обсъждат различните стилове и направления в съвременната кинематография.

Всички поместени в сборника статии имат дискуссионен характер.

МЯСНИКОВ, Г. А. Художник кинофильма. Москва, Искусство, 1963. 100 стр., 16 л. илл. (Б-ка молодого кинематографиста).

Тази книга е посветена на ролята и участието на художника при създаването на един филм. Доста подробно авторът разглежда всички специфични страни и особености на кинодекорационното изкуство. Много сполучливо е очертан целият кръг на творчески интереси и задължения, свързани с професията на кинохудожника.

Книгата представлява всъщност и пръв опит да се навлезе по-задълбочено в една нова област на киноведението, която несъмнено има и много допирни точки с теорията на изобразителното изкуство. В това отношение трудът на автора се явява от полза не само за тия, които започват своя път в този род изкуство, но и за всички теоретици и практики в киноизкуството, както и за кинолюбителите изобщо.

ФИЛМ ЗА БЕЛИЯ ТЕРОР В БЪЛГАРИЯ

Юни, 1925 г. Столичното кино „Модерен театър“ прожектира хроникалния филм „Преживяните събития в София от 18 април т. г. до днес“ — първият и единствен филм в българското кино, отразил моменти от революционното движение в България. Съхранили се по чудо, някои кадри от този филм (може би не всичките) след 9 септември бяха вмонтирани в няколко историко-революционни документални филми и се запечатаха в паметта на милиони зрители, Дългогодишният киноделец С. Симеонов разказа любопитни подробности на страниците на списание „Киноизкуство“ около снимането на това уникално по рода си произведение не само в българското, но може би и в световното кино. Малцина са обаче, които знаят или си спомнят политическия резонанс на този филм.

А историята на представянето на този филм у нас и в чужбина по досега известни данни е твърде любопитна и поучителна. След прожектирането му в „Модерен театър“ и в някои провинциални кина по неустановени пътища копие от филма преминава границата и размножено в много екземпляри, излиза на екраните на няколко европейски страни. Ефектът от неговото прожектиране е бил такъв, че хвърля в паника българското правителство. И ето че през август същата година в печата проникват съобщения, че била назначена специална съдебна анкетна комисия, на която е възложено да проучи „как е бил съставен този филм и дали е бил снет с умисъл за агитация срещу България“. Първата работа на комисията, изглежда, е била да нареди веднага да бъдат арестувани „някои лица“, срещу които незабавно започва „дознание“ (невинен термин, използван от жълтия печат) с цел „да се установи дали филмирането на събитията след атентата е станало със знанието на лицата, които са „използували“ филма и дали в случая има престъпление по нашите закони“.

Може би един ден ще бъдат открити материали за хода и резултатите на това „дознание“. Но и това, което тогавашният печат съобщава, е доста показателно за атмосферата, създала се около филма в онова време. Успоредно с разпита на задържаните полицията взема бързи и енергични мерки. Конфискуват се всички намерени в страната копия. Чрез печата се прави строго предупреждение, че ще се вземат „всички законни мерки“ срещу онези граждани, които чрез филми или други средства биха се опитали да правят „пропаганда срещу българската държава“. Проправителственият печат надава вой срещу „злосторниците“. Не са пощадени и собствениците на „Модерен театър“, напълно респектабилни капиталисти, които са обвинени, че са продали „100 метра филм от обесването на атентаторите на някой дошъл в страната англичанин“. Вестник „Свобода“ направо призовава да бъде даден под съд „Модерен театър“. Между впрочем оправданието, което кинотетърът публикува във вестниците, отваря вратичка за хипотезата, че за априлските събития са били снети фактически не 1, а два или повече филма. Още повече, че няколко дни наред във вестниците от края на май с. г. „Модерен театър“ рекламира, че „вън от програмата ще се даде в най-подробни снимки филмът „Преживяните събития от 18 април т. г. до днес“. Вероятно кинотеатърът е представлявал в тия дни сцени от самия атентат и може би съдебния процес, а след това да е заснел за друг филм „сцени от обесването“. Невероятно е рекламите за филма, ако той е единствен, да се печатат в същия брой на вестниците, в който се съобщава подробно „екзекуцията на 3-та конспиратори“.

Предположението за съществуването на два или повече филма за събитията около атентата се подкрепя и от факта, че в описанието на обесването на атентаторите репортьорът на в. „Зора“ между другото отбелязва: „на десетина крачки цяла верига от поставени на триноги фотографически апарати и два киноапарата (курсив мой), които правят първите снимки („Зора“, 29—5—1925). Възможно е следователно освен апаратът на „Модерен театър“ другият киноапарат да е снимал филм за други лица.

За да парира антифашистките настроения в чужбина и у нас, навени от филма, дирекцията на полицията съчинява лъжливата версия, че филмът бил продаден за 400 000 лв. на болшевишки агенти във Виена, а те вмонтирали в него „тенденциозни сцени от терор в Русия“ и ги представяли уж като „документ от българския политически живот“. И макар че в „прибавените“ сцени се виждали „фигури на типични руси“, филмът бил произвел „свое-то пакоство влияне за престижа на страната“ в чужбина. На езика на истината това значи само косвено признание, че е бил нагледно доказателство за белия терор в България и е послужил за разобличаването на фашистките жестокости пред европейските кинозрители.



Режисьърът Нюма Белогорски (крайният вляво) с част от творческия колектив по време на снимането на документалния филм „Чавдарци“. Сценарий Бурян Енчев и Елена Попова.



Актьорите Васил Попилиев и Иван Братанов в сцена от новия български художествен филм „Веригата“. Постановка Любомир Шарланджиев, сценарий Анжел Вагенщайн.



Сцена от румънския художествен дългометражен филм „Съкровището на Вадул Беки“.

Над екранизацията на разказа на Борис Полевой „Ние — съветските хора“ работи творческото обединение „Екран“ при студията Мосфилм (режисьор — Д. Вятч-Бережных). Главната роля е поверена на Наталия Фатеева. „Моята героиня (която носи партизанското име Бреза) е смела съветска девойка, станала разузнавачка през войната“ — разказва артистката. — Бих искала да подчертая в образа героичното и да предам красотата на Бреза.“ Ролята на чичо Левко се изпълнява от Николай Крючков.

Любителите на киното добре помнят образа на Тарас Шевченко, пресъздаден от артиста Сергей Бондарчук — образ на мъжествен борец, чието сърце е открито за страданията на хората, образ на тънък, умен художник, измъчван се в робство.

Във филма „Сън“ (студия „А. П. Довженко“, сценарий — Д. Павличко и В. Денисенко, режисьор В. Денисенко) Тарас Шевченко е още млад. Това е юноша, щедро надарен от природата и обкован с унизителните вериги на робството. Във филма са включени събития до заточението на Шевченко „по височайша заповед в Оренбургския корпус като редник под най-строго наблюдение и със забраната да пише и рисува“. Подробно е възпроизведен животът на Шевченко във Вилно. Авторите на филма разказват за дружбата на художника с представители на руския, полския и литовския народ.

Филмът е наименуван „Сън“ по едно от най-хубавите стихотворения на Шевченко. Ролята на младия Тарас Шевченко се изпълнява от студента от Киевския театрален институт Иван Миколайчук.

•

Известната повест на Б. Балтер „Довиждане, момчета“ ще бъде заснета в Мосфилм от режисьора М. Калик („Човек върви след слънцето“), „Бих искал да покажа на екрана едно светло и прекрасно поколение, на което бе присъдено да издържи схватката с фашизма и да победи“ — разказва за своя нов филм режисьорът.

Героят на повестта, преживял ужасите на войната, си спомня за дните на своята младост. Той разказва за другарите си, за момичето, което е обичал, за малкия приморски град, за значителни и не много значителни събития, но зад всички тези светли картини стои вече войната. Разкрива се съдбата на едно поколение, чиято младост е минала в борба срещу фашизма, за да могат днешните девойки и младежи да живеят щастливо, за да не бъде тяхната младост помрачена от нова война.

•

Видният съветски режисьор Михаил Ром работи сега над сценария „Нощ на размиш-

ления“ Ето какво разказва този забележителен майстор на киното за своето ново кинопроизведение: „Това ще бъде филм за изпълнената с размисъл безсънна нощ на един художник, връстник на нашия век, видял революцията, преживял три войни, много тежки и много радостни години. Това не ще бъде автобиографичен образ. Не зная още каква ще бъде професията на героя, може би писател. Изобщо не обичам, когато в киното се изобразяват дейци на изкуството, но в дадения случай писател е удобно. Мен ми е нужен човек, така да се каже, универсално размишляващ, интересуващ се от всичко и способен в спор с разни хора да отстоява своето гледище, понякога вярно, понякога спорно...“

Бих искал за ролята на главен герой да намеря артист, който не да играе, а да съществува на екрана. Трудно ще ми бъде с главния герой, още повече, че този филм ще работя свършено по новому.“

Кучето е незаменим помощник на човека. Това потвърждават и учени, и космонавти, и граничари, и... кинематографисти. В студията Мосфилм се работи широкоекранният филм „Мухтар“ по сценарий на И. Метнер. Филмът разказва за съветските милиционери и за техните помощници — служебните кучета. Филмът се поставя от режисьора С. Туманов, познат у нас от „Альошкината любов“. Ролята на младия лейтенант Глазичев е поверена на Ю. Никулин, артист с необикновено своеобразно дарование. Негов партньор е овчарското куче Гек, което изпълнява много добре своите „актьорски“ задачи.

С младежка тематика е новият филм на Мосфилм — „Къде си сега, Максиме?“ Действието се развива в първите след войната тежки години. Главният герой, седемнадесетгодишният Максим, избягва от своето семейство на село в близкия град. Отначало не всичко върви така, както си го е представял Максим. След много перипетии той намира своето място в живота. Работи по възстановяване на града, учи се, има любима девойка, която го обича, и много приятели.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

На младите чехословашки кинематографисти, възпитаници на кинематографския факултет при Пражката академия на изкуствата, принадлежат почти една трета от филмите, снимащи се в Барандов. Но нито един от младите режисьори не е дебютирал така ярко, както Вера Хитилова. Нейната дипломна работа „Таванът“, жестока и откривена изповед на една студентка, захвърлила учението си заради „хубавия живот“ на манекенка, веднага е привлякла вниманието със зрялото си майсторство и тънък психологически ана-



Невена Коканова в кадър от филма „Крадецът на праскови“. Сценарий и режисура Вълко Радев.



Вия Артмане в ролята на Соня и Евгений Матвеев в ролята на Федотов от филма „Родна кръв“. Постановка: Михаил Ершов.



Съветският актьор Михаил Улянов от 1945 г. се е снимал в 15 филма. Той е известен на нашите кинозители от филмите „Доброволци“, „Балтийско небе“, „Битка по пътя“ и др. Сега Улянов изпълнява ролята на колхозника Трубников в новата постановка на Мосфилм „Трудният път“ по сценарий на Юри Нагибин.

Горе: Михаил Улянов със своята дъщеря Лена; долу: Улянов в сцена от филма „Трудният път“.

лиз. Скоро след това се появява и втората работа на Хитилова „Чувал с бълхи“, своеобразна екранна анкета за младите текстилки. Нейният пръв художествен пълнометражен филм „За нещо друго“, получил Гран при на фестивала в Манхайм, е разказ за съдбата на две млади жени. Едната от тях е спортистка (тази роля се изпълнява от известната гимнастичка Ева Босакова). Тя знае, че за последен път отстоява званието световен шампион, и се замисля дали правилно е постъпила, отказвайки се от щастието да бъде майка. Нейната връстница е „щастлива“. Тя има семейство, деца, но... не и професия и любима работа. Интересите ѝ са ограничени и животът — пуст (тук Вера Хитилова е не само режисьор, но и сценарист). Сега режисьорката работи над нов сценарий. „Централно място в него пак заема моята млада съвременница — разказва Хитилова. — Съдбата на героинята не е от леките. Тя е изключена от театралната школа и по-късно трябва да извоюва правото си отново да учи и работи в театъра...“

Сензация на филмовия сезон и предмет на оживени дискусии в Чехословакия е новият филм на Ян Кадар и Елмар Клос „Обвиненият“. Авторите на „Смъртта се нарича Енгелхен“ са се заели този път със сюжет из нашето съвремие. Директорът на една строяща се електроцентраля застава заедно със своите сътрудници пред съда. Той е обвинен в разхищение на държавни средства, тъй като е признавал на работниците нелегални премии. Делото изглежда просто, но само на пръв поглед. Авторите разглеждат миналото на героя. Това е човек безупречен — от години свързан с работническото движение. Преди войната организира стачки и е стоял начело на много демонстрации. Окупацията прекарва в концентрационен лагер. След войната е заемал ръководно място, справял се е винаги много добре с поверените му задачи. Свидетелските показания са също в полза на обвиняемия. Самият директор е уверен в своята невинност. „Всичко съм вършил с мисълта за осигуряването на една подобра и резултатна работа — обяснява пред съда той. — Подписах и листа с премиалните с тази именно цел. Нима нямам право да използвам своя личен директорски фонд?“ Авторите Клос и Кадар повдигат интересни въпроси, дискутирайки със самия зрител.

С филма „Обвиненият“ чехословашката кинематография ще се представи на фестивала в Карлови вари.

Младият чехословашки режисьор Ян Немец е завършил своя пръв дългометражен

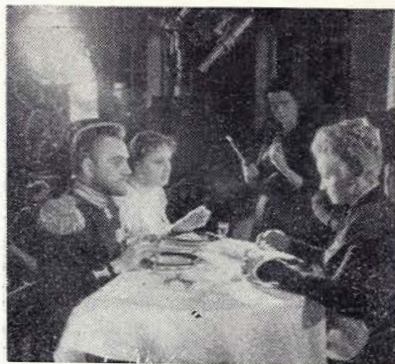
филм „Елмазени нощи“ по разказа на Арност Лустиг — драма от времето на окупацията. Но, както е заявил сам режисьорът, в историята на бягството на двете момчета от немския концентрационен лагер той е видял нещо повече, нещо, което е близко и до съвременния живот на човека. „Няма смисъл да се прави сега филм, за да се покаже, че фашистите са били зли, а хората са търпели — разказва за своя филм Немец. — За това е разказвано неведнъж. Монте герои попадат в конфликт със света. Търсят в него място за себе си. Не ме интересува къде отиват и докъде стигат, но самият път, който трябва да изминат. Тяхната трагедия се състои в това, че те са се откъснали от средата си и са попаднали в един чужд за тях свят. Не искам да покажа вътрешната драма на героите, откъсната от другите въпроси. Съвременният филм не описва вече известни събития от позицията на безучастен наблюдател. Време е филмовите творци да мислят повече, да си изработят собствена философия, да преценяват нещата и явленията.“

ПОЛША

Новият полски филм „Краят на нашия свят“ (режисьор Ванда Якубовска, по едноименния роман на Тадеуш Голуя) се посреща от зрителите с голям интерес и вълнение. Сюжетът на филма е много прост. Младият краковски инженер Хенрик Беднарек попада в Освиенцим за това, че на улицата се е застъпил за една стара жена с дете, която е била изложена на подигравките на група хитлери. В лагера болният и слаб мъж бива определен за газовата камера. Спасяват го неговите другари, които подменят трупа на един починал в това време лагерист, а Хенрик взема неговите документи и започва да носи името Матула. Жената на Хенрик получава известие за смъртта на мъжа си и не след дълго се омъжва отново. Скоро и тя попада в Освиенцим. Тук Мария среща Хенрик. Тя не може да си прости, че е изменила на Хенрик. Мария загива в крематориума. При един жестоко потушен от хитлеристите бунт на работниците в крематориума на Хенрик се удава да избяга. Този немного сложен сюжет е станал за Якубовска основа, върху която тя е създала интересни картини за една от многото хитлеристки машини за масово изстребление на хора. Филмът продължава два часа и половина. В него взимат участие около 300 артисти от различни полски театри, а в масовите сцени участвуват 2 000 статисти. Всички кадри, възпроизведени на екрана, отразяват действителни събития, случили се в тези страшни времена.

*

Януш Моргенщерн поставя в творческото



Лев Иванов, Ала Ларионова и Маргарита Володина на снимки на филма „Три сестри“.



Чехословашката актриса Карла Хадимова във филма „Златната папрат“.



Сцена от филма „Тишина“



Инокенти Смоктуновски в ролята на Хамлет от едноименния филм на Гр. Козинцев — 1964 г.



Аста Нилзен в ролята на Хамлет от филма, снет през 1920 г.



Джостно Форбес—Робертсон в ролята на Хамлет от филма, снет през 1913 г.

обединение „Сирена“ филма „Още веднъж живот“ по сценарий на Роман Братни, който нарича своето произведение „съвременна политическа драма“. Участвуват артистите Анджей Лапицки, Тадуеш Ломницки и Зофия Куцувна.

„Пред прага“ е новият филм на Казимеж Карабаш и Станислав Недболски. Той се състои от пет части. Това е една анкета пред камерата, проведена от психолози и социолози на тема: съвременните момичета.

УНГАРИЯ

Авторът на филма „Разкази във влака“ (награден със сребърен медал на III московски кинофестивал) младият режисьор Томаш Рени работи над филма „През деня и вечерта“. Героят — млад работник счита, че истинският живот започва едва след работа. Филмът проследява неговия живот в продължение на един работен ден и една свободна вечер.

„Този филм би могъл да бъде документален — е заявил Томаш Рени — и ми е трудно да определя точно неговия жанр. Аз търся, експериментирам. Това ще бъде своего рода етюд из живота на съвременната унгарска младеж. Ще се опитам да повдигна важни проблеми за правилното използване на свободното време.“

РУМЪНИЯ

Режисьорът Михайл Якоб („Даркле“) е завършил филма „Чужденец“. Това е двусерийна екранизация на едноименния роман на Титус Попович. „Чужденец“ разказва за трудния жизнен път на Андрей Сабин, който след мъчителна вътрешна борба започва правилно да разбира значението на събитията след освобождението на страната от фашистите. Ролята на Сабин се изпълнява от студента от Института за театрално изкуство и кинематография „Ил. Караджеле“ Шефан Йордаке.

Новият филм на Хория Попеску се нарича „Любов, продължила една вечер“. Сценарият е написан от Алеку Иван (автор на големия роман за румънското селячество „Баджанац“). Ролите на трите сестри се изпълняват от Силвия Попович (позната на нашия зрител от „Даркле“), Грацуела Албини и Илинка Томоровяну.

Младият писател Д. Попеску, автор на романите „Чадър“ и „Бягство“, е написал сценария „Усмивка в разгара на лятото“, който ще бъде поставен от Джео Сайзеску.

ИТАЛИЯ

По екраните на Италия с успех се прожектира новата трагикомедия на режисьора Дино Ризи „Четвъртък“. Това е отчасти тъжна, отчасти смешна история за едно разпаднало се семейство. Бащата, вечен фантазьор и неудачник, е принуден да живее далеч от сина си, но всеки четвъртък може да го навестява. За един такъв четвъртък разказва филма. Дино, така се нарича героят, с всички сили се старае да докаже на сина си и на бившата си жена, че има добра работа, че е богат. Заложил часовника си, той наема разкошен автомобил, завежда сина си в магазина за играчки, в ресторант, разказва му за своите мними успехи... За нещастие те се срещат с господаря, при когото Дино работи. Треперещото от възмущение момче слуша как господарят се подиграва с неговия баща и разбира всичко...

*

„Женитба по италиански“ — така се нарича филмът, който сега започва да снима в Рим Виторио де Сика. Това е екранизация на пиесата на Едуардо де Филипо „Филумена Маргурано“. Сценарият е написал сам авторът. Главните роли се изпълняват от София Лорен и Марчело Матространи.

*

Проектът на продуцента Дино де Лауренци за филмиране на „Библията“ среща затруднения от страна на режисьорите. След близко запознаване с проекта почти всички режисьори са се отказали да участвуват в снимането на филма с изключение на американския режисьор Джон Хустън. Интересни са техните обяснения за „бягството“ им от този библейски супергигант *Уилям Уайлър* (той е трябвало да постави „Жертвата на Аврам“): „Никога не бих могъл да успея да покажа на екрана историята на един баща, който от любов към бога убива сина си.“ *Робер Бресон*: („Адам и Ева“) „Ако трябва да покажа нашите прародители в рая, те трябва да бъдат голи и да говорят по арменски. Друго разрешение не виждам“.

*

Още едно произведение на Алберто Моравия ще бъде екранизирано. Този път неговият разказ „Среща на морето“ ще бъде поставен от младия дебютант Марко Викарио. В главната роля ще участва Росана Падеста.

*

Виторио де Сета, автор на „Бандитите от Оргозола“, работи над филмовия сценарий „Човек наполовина“. Това ще бъдат възпоминанията на един нервно болен човек, който прави равностойна на своя досегашен живот.

*

Марко Ферери завършва в Милано филма „Човекът и петте балона“ и скоро ще за-



Франсоа Трюфо по време на снимането на филма „Нежната кожа“.



Централните роли във филма „Нежната кожа“ изпълняват актьорите Франсоаз Дорлеак и Франсоа Трюфо.



Жан Дезан



Съветският режисьор В. Ордински и операторът Г. Лавров снимат филма „Голямата руда“ по едноименното произведение на Г. Владимов.



Джейн Фонда и Морис Роне във филма „Танцът“ на режисьора Роже Вадим.

почне снимането на „Лицемерът“. Филмът ще разкаже историята на един рафиниран мошенник, предоставил услугите си на една от италианските политически групировки. Главната роля е поверена на Уго Тоняци.

*

Марно Моничели ще снима комедията „Нашият въпрос“. Действието се развива в средата на американски гангстери. Главните роли ще изпълняват Марчело Матроияни и Росано Браци.

*

Лукино Висконти е протестирал срещу осакатяването на неговия последен филм „Гепардът“ от ръцете на американските продуценти. Американското копие на филма в английския диалог е по-късо с повече от половин час от италианския филм.

„Още след лондонската премиера на „Гепардът“ — е заявил Висконти в интервю с кореспондента на списание „Съндей Таймс“ — казах, че това, което английските зрители видяха в киното, не е моят филм. Бях поразен от прожекцията; не можах да позная „Гепардът“. Както изглежда, днес свободата на творчеството е подхвърлена на тежки изпитания. Примерът на американската версия с моя филм е много красноречив.“

Сега Лукино Висконти ще снима филма „Дъщерята на графа“ по романа на западногерманския писател Ханс Хабе. Филмът ще бъде работен в една от английските студии. В главната роля ще играе Роми Шнайдер.

КРАТКИ

Робер Верней, дългогодишен асистент на Жюлиен Дювие, е завършил в „Дефа“ филма „Синята стая“ по новелата на Проспер Мериме. Режисьорът е решил да снима своя следващ филм „Човекът, който се смее“ по известния роман на Виктор Юго също съвместно с „Дефа“. В главната роля ще играе Жан Маре.

*

Известният английски режисьор Тони Ричардсън („Вкус на мед“) е поставил в Лондон с голям успех пиесата на Чехов „Чайка“.

Сценарият „Лице с лице“ (бр. 4—5) е превод от сръбохърватски на Дора Божинова

ЛОЗАН СТРЕЛКОВ

13 ДНИ



КИНОИЗКУСТВО

Библиотека литературни сценарии

Тишина!

Разсипва се августовската нощ!

Квартал в покрайнините на София. Разхвърляни схлупени къщички. И в тази все така необикновено дълбока тишина само от време на време се чува сподаденото весело бълбукане на рекичка, кривуличеща през квартала между два бряга, обрасли с млади тополи и плачещи върби. Обърнала им гръб, на самия бряг мъничка къщичка, приличаща на тия от приказките, гледа на юг.

В рамката на малко прозорче се откроява лицето на жена с резки черти и широко отворените ѝ очи неспокойно се взират в синкавия мрак на нощта.

* * *

Тишина!

Някъде откъм дъното на двора върховете на храстите леко се разклащат. Жената трепва. Разклатените върхове на храстите като кривуличещо поточе се приближават. Напрежението расте. Между клоните на последния храст се показва ръка, здраво стиснала пистолет. Ръката разтваря клоните и от тях излиза млад човек. Той се спира, превърнат целият в слух. После с леки стъпки се приближава до крайния прозорец и така леко почуква, сякаш се страхува да не счупи стъклото.

Тишина!

* * *

Вратата на къщичката бавно се полуотваря, но никой не се показва.

Тишина!

И от полуотворената врата излиза силует, оглежда се, тръгва надясно и бързо изчезва в храстите. Миг след това на кратки интервали един по един бързо излизат силуети на мъже, които по същия начин тръгват надясно и се загубват към брега на рекичката.

Тишина!

Зее полуотворената врата. Чува се само шептене, което излиза от черната празнина на полуотворената врата.

— И така, Владо, другарят Белов остава тук. Дръж връзка с Лена.

Миг и в рамката на вратата застават двама — Владо — младежът с пистолета, и Витан. Те бързо си стискат ръцете. Владо се връща и влиза в полуотворената врата. Изскърцване и вратата се затваря. А Витан слиза по каменните стъпала и тръгва наляво. Минава под прозорчето, в стъклото на което се очертава лицето на жената. Очите ѝ сега са още по-широко разтворени.

* * *

В полутъмната стайка влиза Владо. Жената е с гръб към него и стои на прозореца, без да се обръща. Той спира. Напрегнато мълчание. Владо неуверено приближава към нея. Колебливо посяга с ръка към рамото ѝ, но не я докосва — ръката му миг стои във въздуха.

— Мамо!

Жената все така съсредоточено гледа през прозореца:

— Защо не ми каза?

— Не можех.

Чак сега жената се обръща и в гласа, в думите ѝ звучи болка и укор.

— На кого не вярваш — на майка си, или на Магда тютюнороботничката? Напрегната пауза.

— Трябваше да повярвам и на двете.

— Но не повярва нито на едната, нито на другата.

Магда отново се обръща към прозорчето и дава гръб на Владо.

Миг и Владо бързо се приближава към Магда и слага ръка на рамото ѝ.

— Мамо! ... Въстание! ...

Сякаш някаква невидима сила обръща Магда срещу Владо. Очи в очи!

Една кратка пауза, може би на изненада от особения поглед на Магда, а може би за да преодолее възмущението си, и Владо продължава:

— Въстание! Така реши ЦК тази нощ тук, в нашия дом. — Той хваща Магда за раменете и силно я разтърсва. — Ех, мамо, ще ми се да люшна някаква огромна камбана... Камбаните на Александър Невски... Така да загърмят, че...

Владо съвсем е изтървал гласа си, но Магда слага ръката си на устата му. Той силно я прегръща. И още не я пуснал, говори:

— Мамо, аз излизам. Оттатък в стайката има един другар. На тебе го поверявам.

Магда нежно го погалва по главата и сега за пръв път се усмихва.

*
*
*

Тракат клавишите на пишеща машина. Едни дълги женски пръсти играят по тях. Ударите се застъпват един друг. Това еднообразно тракане по клавишите от време на време се заглушава само от диктувания глас:

— Преживяваме върховен момент. Точка. Съдбата на велика България сега зависи само от нас. Точка. Въпреки нашата воля превратът вече става неизбежен. Точка. Нов ред. Но на пътя за спасението на Отечеството стоят комунистите...

Дрезгавият глас спира да диктува. Но дългите женски пръсти светкавично тракат по клавишите, после се показват дългите голи ръце и лицето на Ирина. То е съсредоточено и сурово. Бавно се открива целият кабинет, разхождащият се генерал и седналите в креслата Караделов и майор Есев. Ирина удря последния клавиш и вдига глава. Отвън долита шум на кола. Генералът е на прозореца.

— Пристига господин Чакалов — прокълтява гласът на генерала.

Караделов е вече хванал дръжката на бравата и широко я отваря. Като в собствения си дом влиза Чакалов, видимо развълнуван.

— Господа, историческо събитие — извиква Чакалов. — Идвам от господин Арнолд. Току-що е получил телеграма от мистър Белии от Цюрих. Ето разшифровката. Господа, щатите са с нас. — Чакалов подава телеграмата на Караделов.

Караделов бързо прочита телеграмата и я подава на генерала.

— Ще признаят нашето правителство. Това е чудесно. Наистина историческо събитие — не скрива радостта си Караделов.

— Настояват за бързи и незабавни действия — прекъсва го Чакалов.

Генералът е прочел вече телеграмата, оправя китела си, сякаш го привежда в бойна готовност.

— По-нататък, госпожице Бъчварова. Пишете.

Командуваният от вас корпус трябва да задържи партизаните по западните граници и бързо да се придвижи към София за завземане на властта.

Пишеща машина! И дългите пръсти на Ирина отново светкавично играят по клавишите. Ударите се застъпват един след друг. Последният удар е много силен, по-скоро гневен. Може би това е несъзнателна реакция на онова, което става в душата на Ирина. Генералът пали пурата си и продължава да диктува:

— Отечеството трябва да бъде спасено от комунистическата опасност.

Пушекът от пурата обвива лицето му.

*
*
*

Тънкият пушек от догорялата цигара се разсейва пред лицето на Белов. Той я захвърля в препълнения пепелник с угарки. После се навежда върху малката масичка. Моливът, стиснат между пръстите му, бързо се движи по листа и след него следва фразата:

На въоръжена борба за народна власт!

26. VIII. 1944 г.

От ЦК на БРП

Миг Белов гледа замислен, после отпуска молива, взема цигарената кутия от масата, отваря я, но тя е празна. Белов я захвърля на масата и започва да бърка по всичките си джобове и като нищо не намира, с един почти отчаян поглед отново поглежда захвърлената празна цигарена кутия и отново я взема. Внимателно я разтваря, но тя е празна. Той я захвърля и разтрива уморените си очи. После слага ръце на масата и оборва върху тях глава.

Влиза Магда и носи закуска. Като вижда заспалия Белов, тя спира. Но отвън нахлуват детски викове. Тя внимателно оставя закуската на крайчеца на масата и на пръсти отива да затвори прозореца. Но колкото по-внимателно и безшумно иска да затвори прозореца, толкова по-несръчно става и без да иска, блъсва крилото на прозореца и замръзва на мястото си. Белов трепва и се събужда. Разтрива очи и виновно се оправдава:

- Проклетият му сън. Надви ме.
 - Дремни си, дремни. Рекох да затворя прозореца, че дечурлигата...
 - Не. Остави.
 - Какво да ги правиш. Деца. Играят.
- Белов е вече до прозореца. Дватамата с Магда гледат играта на децата.

* * *

Децата играят футбол. Един рошоглав хлапак отнема топката от краката на своя противник и я подема пред себе си. От всички страни противниците му се втурват към него и правят полукръг около него, но той светкавично връща топката назад. Те политат след него, но той пак така светкавично се насочва наляво и пак така светкавично връща топката надясно, заобикаля ги и тръгва с топката напред; те го гонят, но той е устремен като стрела и когато вече го настигат — силен шут...

* * *

— Браво. Пантера — извиква от възторг Белов, който през цялото време с грейнало лице наблюдава този чуден хлапак.

- Бащичко. Неуловим. Баща му не познавам, но казват, че такъв бил.
- Чий е той?
- На Яна Текстилката.
- Антон! — рязко се обръща Белов към Магда.
- Антон! Ти откъде го познаваш? — с изненада пита Магда.
- Аз... Не. Не го познавам. Баща му познавам. — Смутено и объркано отговаря Белов.

- Жив ли е?
- Жив.
- Жив! — още по-учудено повтаря Магда и след като се прекръства, добавя — Слава богу. Един казваха, че бил в Испания, други — в Русия. А откакто започна войната — ни кост, ни вест. Казваха, че бил убит. Само Яна викаше: „А може би това са само приказки“ и не се омъжи повторно.

- Да се омъжи повторно! — недоумява Белов.
- Ами, млада, хубава жена. Искал я добър човек. Ама тя: „Жив-мъртъв Андрей!“ А оня човек я обичал.

- Какъв човек е бил той?
- Не го познавам. Бил комунист. Хубав човек.
- Иди повикай Яна.
- Няма я. Мигар не знаеш?
- Какво се е случило с нея? — едва скрива вълнението си Белов.
- Ами какво? През зимата я арестуваха и откараха в Дирекцията на полицията. При една бомбардировка паднала бомба. И оттогава никой нищо не знае за нея. Антон остана при хазайката и тук цялата махала го гледа.

Мълчание. Дълго и тягостно мълчание. Но отвън се втурва Владо.

- Уууф. Довтасах.
- Е? — обръща се Белов към Владо.
- Действувай!
- Магда подрежда закуската.
- Хайде. Сядайте да закусите.
- А ти да не забравиш, там в градинката, около цветята.
- Зло да ви забрави — и Магда тръгва и спира. — А тази пък пушина щях да забравя — прекъсват ти отпуската. — Магда дава едно листче на Владо и излиза.

Владо чете съобщението и след това го смачква и гневно го захвърля.

- С вашите танкове няма да срещнем Червената армия.
- А защо не? — Белов прави няколко крачки. — Кой ти е командирът?
- Майор Есев.
- Що за човек е?
- Цветенце. Плаче за търнокоп

* * *

На терасата с гръб е майор Есев. Ирина прекосява покрай майора. Майорът сякаш не я чува. Ирина вече го отминава.

— Ирина! — глухо извиква майорът.
 — Моля? — Ирина е спряла и чака въпроса на майора.
 — Къде живее сега майката на Виолета?
 Въпросът на майора е странен. Това се вижда от реакцията на Ирина.
 — Виолета!
 — Да. Преместила се е от „Брегалница“ 6. — Евакуирана ли е, или е някъде в София?
 — Собствено какво искаш?
 — Адреса.
 — Има адресна служба. Довиждане
 Ирина е излязла и не вижда, че раменете на майора силно потръпват, лицето му се свива в болезнена гримаса.

*
* * *

През стотиците дупчици от облата муцуна на лейката се изсипват върху цветята тънки струи вода. Една жилеста ръка, стиснала здраво дръжката, върти лейката ту на едната, ту на другата страна. Дървената портичка на градината изскърчва и през нея влиза Васко така, като че ли влиза в собствения си дом. Без да спре работата си с лейката, Магда го измерва от главата до петите и му извиква:

— Хей, момче, кого търсиш?
 — Здравей, лельо Магдо.
 — Питам те кого търсите? — тонът на Магда не търпи нито шега, нито възражение.

Но по всичко личи, че и настроението на Васко не е в обичайната си форма и за да прикрие неприятното си чувство от тона на Магда, небрежно вади цигарите и докато запалва, някак си между другото подхвърля:

— Вие ли продавате съседното дворно място?
 — Не! Хазинът. Влезте вътре — и Магда му посочва с глава вратата.
 Васко тръгва и я поглежда накриво. Чак сега Магда му се усмихва леко и тихичко казва:

— А пък ти не се сърди, де.
 Васко се засмива, заканва се с пръст и влиза вътре.

*
* * *

В малката стаичка един срещу друг са Белов и Васко. Между тях е дървената масичка.

Белов: — Е?

Васко: — Най-после решихте!

Белов: — О, ти вече знаеш.

Васко: — Витан ми каза. И на него си изкарах всичко.

Белов: — И за мене не остана нищичко от твоята радост.

Васко: — Не, от моя гняв, че толкова се протакаше.

Белов: — Е, че си... Усмихни се, де.

Белов блъсва Васко. — Стъпи крак в зенгия, другарю началник щаба. Слушай, още днес в бойна готовност всички сили и хората от войската.

Васко: — Чудесно. Но никак не се съобразяват с нашите решения министърът на войната и неговият началник щаб, другарю член на Главното командване и пълномощник на ЦК.

Белов: — И... с други думи казано?

Васко: — Сега трябва да започнем отначало.

Белов: — Слушам.

Белов барабани с пръсти по дървената маса.

Васко: — Добре! Слушай! От вчера започнаха големи размествания в командния състав на софийския гарнизон. Най-сигурните наши офицери изпратиха в други войсковы поделения. А от тази сутрин започна подмяна на едно поделение с друго.

Белов: — Какво е положението в бронираната бригада?

Васко: — Все още е така... бронирано...

Белов си прехапва устната и още по-нервно барабани по масата

Напрегната пауза.

Влиза Ирина с тревогата от заговора у Караделов. Тази тревога стъписва

Белов и Васко и прави посрещането ѝ съвременно, дори официално служебно. Това личи и от въпроса на Белов, отправен към нея.

— Какво? Нещо извънредно? — пръв започва Белов.

— Ето! — Ирина подава писмото на Белов.

Белов взима писмото и чете. Васко пита с очи Ирина какво се е случило, но Ирина разбира друго и на това отговаря.

— Снощи бях.

— Къде?

— При майка ти.

— Как, по-добре ли е?

— По-добре. И все за тебе пита...

— Мама... — Васко се натъжава.

От Ирина лъха една особена топлина и нежност към Васко.

Белов е свършил четенето на писмото, подава го на Васко и се обръща към Ирина:

— Изпратено ли е вече?

— Не. Но изпращат мен да го занеса.

— Кога заминаваш?

— Трябва ли?

— Да. Само ако може да тръгнеш след три-четири часа.

И Васко е вече прочел писмото. Той реагира по своему.

— Те са луди. Германия е вече разгромена. На какво се надяват.

— Германия излиза от строя, но Съединените щати... — отговаря Белов. — Ирина, върви да се готвиш. Ще видим. Към два часа ще получиш писмо и инструкции. Там ще се свържеш с наши хора.

— Довиждане. — Ирина излиза.

Миг мълчание. Нарушава го Белов.

— Генералният щаб още ли е в Говедарци?

— Да. Защо?

— Трябва веднага да се свържем с нашите офицери.

— Но Витан ми съобщи да замина за...

Белов го прекъсва.

— Знам. Но там може да замине и друг. Ще замине Витан. А в генералния щаб в Говедарци — ти...

*
* *

Един камион навлиза в Самоков.

Големите гумени колела намаляват въртенето си и спират. От камиона скача Васко и намества раницата си на гърба. Той минава покрай будката на камиона и махва с ръка на шофьора. Отвътре шофьорът се усмихва и отвърща също с махване с ръка. Васко се отбива от шосето и тръгва по една тясна уличка. Уличката е пуста. Но изведнъж от дъното в здрача се задава мъж. Той върви насреща по другия тротоар. Но малко преди да се срещнат, внезапно прекосява уличката и се изпречва пред Васко.

— За тебе не важи ли полицейският час? — сопва се агентът.

— Ела с мене! — заповядва непознатият и повдига ревера на палтото си, откъдето се показва значката на агент от Държавна сигурност.

— А бе, братче, от работа се връщам. Закъснях.

— Дай си личната карта!

Васко започва да бърка с лявата си ръка по вътрешните си джобове. Агентът се приближава по-близо до Васко. И в този миг като изневиделица юмрукът на Васко се стоварва по лицето на агента. Агентът се залюлява и пада. Васко скача в страни и побягва. Агентът се обръща по калдъръма, изважда пистолет и както безпомощно лежи, започва да стреля след Васко и да вика:

— Стой! Стой!

Васко се улавя за ръката. Изглежда, че е ранен. И хлътва в първата му попаднала дворна врата.

*
* *

Вратата се отваря и близа Виктор. Едва затворил вратата след себе си и се приковава на мястото. Малко е да се каже, че е изненадан. Срещу него е

Белов. Изправени един срещу друг, двамата мъже се проучват. Всеки по своему проучва другия. Не е трудно да се забележи, че Белов иска напълно да се увери, а другият е абсолютно сигурен, но не може да повярва на очите си.

Макар и вече почти убеден, Белов прави една уговорка:

— Ако се махнат мустаците, мисля, че ще остане Виктор?

— Жив! — извиква Виктор.

И в този вик се преплитат нотки и на радост, но и на смут...

Белов долавя това смесено чувство у Виктор и с един скок се намира пред Виктор и го хваща за реверите на самото.

— А тя?

— Жива.

— Жива. Жива — повтаря Белов и сякаш пиян от радост със страшна сила хваща Виктор през кръста, вдига го и се завъртва с него, после го оставя на пода, хваща козирката на каската му, нахлупва я на очите му и започва да го целува. След това го бутва и Виктор полита и се тръшва на миндера. Белов сядва до него.

— Говори!

— Тя не искаше да повярва.

— А ти...

— А аз... Аз... — Виктор става.

— Ти ли си...

— Живот. Борба. Все сам... Бях убеден, че наистина не си между живите. А ти... като от небето.

— Тъкмо от небето, после потичах малко по земята и ето ме тук, а? — Белов вече е станал и стои срещу Виктор.

— А ти някога ме върна от това небе.

— Още ли помниш?

Двамата мъже стоят един срещу друг. Миг напрегнато мълчание. Белов слага ръка върху рамото на Виктор, после го притегля топло до себе си и така прегърнати, пръв започва Виктор:

И упал на земята возле ноги коня,
и закрил свои карыме очи:
„Ты, мой конь вороной
передай дарагой,
что я честно погиб для рабочих...“

* * *

И на фона на песента.

В разгърнатата верига през полето настъпват работници и селяни, въоръжени с пушки, вили, търнокопи и брадви. Най-отпред Виктор се е устремил със знамето. Оръдеен залп и снаряди се пръскат пред настъпващата верига. Падат мъртви, надигат се ранени, но знамето по-силно се вее и веригата напредва. Нов залп, втори, трети и веригата е съвсем оредяла, знамето повалено, но знаменосецът се надига и преди да грохне на земята, Белов поема знамето с едната си ръка, и то се развява още по-високо, а с другата вдига ранения Виктор.

* * *

Лицата им са сурови и овлажнените очи горят.

* * *

Огън бълват катюшите. Затишие и се показват железните морди на стотици съветски танкове. В гъсти редици след тях настъпват ротите на Червената армия.

* * *

Белов и Виктор са наведени над масата и пред тях карта на София. Белов леко удря с цялата си длан по картата.

— Градският комитет трябва да вдигне София на генерална стачка, на митинги и демонстрации. Сега не е двайсет и трета година. Сега всички пътища водят към комунизма.

*
* *
*

Далече на изток зад побледнелия хоризонт слънчевият кръг се показва огромен и кърваво червен. Една закрыта военна кола излиза от Самоков като подгонена. Тя не намалява скоростта си и на остриите завой, в които както светкавично се изгубва, така и отново се появява, за да изчезне в друг завой. И ето че изведнъж спира хей тук, където шосето е оградено от двете страни с гора. Двете врати се разтварят и от едната, и от другата слизат двама капитани. Те стоят до колата. От едната врата с мъка слиза Васко. Капитаните търпеливо го изчакват. Когато слиза, единият застава от едната му страна, а другият — от другата и тръгват мълчаливо. След няколко крачки Васко нарушава мълчанието, като се обръща към един от капитаните:

— Капитан Павлов, колко батареи можете да осигурите за Министерството на войната и Школата за запасни офицери?

— Четири — отговаря капитан Павлов.

— Какво ще кажеш, капитан Илчев — обръща се Васко към другия капитан. — Ще свършат ли работа?

— Две за министерството, а останалите да насочим срещу танковете.

— Така мисля и аз, но какво ще правим с щаба в Говедарци — пита Васко.

— Утре целият щаб се пренася в София — отговаря капитан Илчев.

— Така ли. Че това е много добре. Просто ни улесняват. Още отсега, капитан Илчев, помисли за подходящ караул и особено оперативния дежурен на министерството. А за останалите подробности ще се уточним в София.

Васко поглежда часовника си. Някак като по обща заповед поглеждат часовниците си и двамата капитани. Един от тях се обръща и дава знак на колата да тръгне. А Васко се е отбил вече от пътя и бере цветя. Колата бавно приближава и спира. Васко е вече нахъсал много цветя. Цял букет.

*
* *

Повален бор и върху него Витан. Пред него току-що разровената шума е разкрила гроб. Върху гроба горски цветя. Витан говори:

— Недалече оттук преди една година ние водихме най-голямата битка с врага. В нея падна за родината героинята на партизанската бригада. Виолета. Сега тук пред нейния гроб аз предавам паролата на Централния комитет за видяване на въоръжено въстание.

Витан вдига юмрук.

Сред гората израства гора от юмруци. И отначало тихо, а после все по-силно кънти партизанската песен.

Свободата днес е близо,
вдигай се на бой, страна!
Смърт на черния фашизъм,
на народа свобода.

*
* *

Площадка пред два съседни апартамента. На единия — голяма табела с надпис „Български градинарски съюз“, на другия съвсем малка табелка с надпис „д-р Елена Задгорска“. На площадката се появява Васко в голф, винтия и букет цветя. Той се малко поглежда и слага букета с цветята под винтията си. После спокойно вали ключ от джоба си, отваря вратата на апартамента с табелката „д-р Елена Задгорска“ и влиза вътре, като преди да затвори, още веднъж оглежда и се ослушва.

*
* *

В хола на д-р Елена Задгорска

Радиото с притихнал глас предава и Лена бързо записва:

— ... За спасението на родината от катастрофа, за възраждането на България като свободна, демократична и силна държава!

Зад Лена стои Васко. Той е влязъл така безшумно, че тя не го е усетила. Като дочака края на това, което казва радиото, Васко извиква в един глас с радиото:

— Смърт на фашизма!

Лена скача от мястото си. Почувствувал неуместната си шега, Васко се оправдава:

— Аз се пошегувах. — И след малко колебание изважда изпод винтягата цветята и неловко ги дава на Лена.

— Това за тебе — и се втурва в стаята.

Лена притиска цветята до гърдите си.

*
*
*

На площадката пред вратата на Българския градинарски съюз се е изправила гигантската фигура на селянин, чийто огромен палец натиска звънеца. Вратата зейва и в рамката ѝ застава Тодоров. Като вижда селянина, той се усмихва.

— А! Ти ли си, шопе? ... Какъв вятър те носи?

— А бе, ти остави тоя, дето ме носи, ами кажи какъв ще ни отнесе?

Той се опитва да влезе, но другият леко му прегражда пътя.

— Чакай, де! Къде?

— Няма ли ги?

— Тук са, но ... Забранено.

— Как така забранено?

— Мътят новото правителство.

— Та тъкмо за това съм дошъл.

— Да не си и ти кандидат за министър?

— Това не е по моята част. Сега по куче камък да хвърлиш, кандидат за министър ще удариш. Вярно ли, че гласят тази работа с демократите и народняците?

— Вярно. Вътре при Муравиев са Мушанов и Буров.

— Значи не съм бил пътя от село дотук за тоя що духа?

— Залудо си се трепал. С шефове сега не можеш да говориш. Заети са.

— Отде знаеш? ... Питал ли си ги?

— Казаха ми никого да не пускам.

— Значи с Мушанов и Буров може, а с мене не може?

— Така излиза.

— Катраници на буржоазията ще ставаме, а? Тая няма да я бъде. — Той хвърля догорялата си цигара и гневно я размазва с крак и през това време вади и запалва друга цигара.

Тодоров го наблюдава мълчаливо и като вижда, че пали цигара, казва:

— Хайде, довиждане. Имам работа.

Селянинът го изглежда под рунтавите вежди.

— Тъй значи, а? Не може? Тогава кажи им, че и ние пушка можем да държим в ръцете си. Е, с тия — Крачун Шопа простира напред дългите си едри като чукове ръце. — Отиваме с комунистите. Така им кажи. А те, халай да са на буржоазията. — И пак по същия начин хвърля недоизпушената цигара, смачква я с големия си крак. — Доскоро виждане.

Когато Крачун Шопа се загубва, Тодоров се усмихва.

— Хубаво! Върви, братко!

После назърта над перилата на стълбите, обръща се и поглежда към отворената врата зад себе си и бързо натиска звънеца на д-р Елена Задгорска. Чува се слабо три пъти късо звънене. Тодоров още веднъж се оглежда и мушка под вратата един плик и спокойно се прибира в Градинарския съюз.

*
*
*

Васко седи на стол и държи края на навития около ръката си бинт. Лена влиза с плика, който мушна Тодоров под нейната врата. Лена го остава и започва да оправя и завързва бинта около ранената ръка на Васко.

— Какво е? — пита Васко.

— От съседа. За Белов. — Лена е завързала бинта и натиска бинтованото място с пръст. — Боли ли?

— Не!

— А тука — Лена е преместила пръста си на друго място.

— И тук не боли.

— Да не лъжеш?

— Не!

— Никъде ли не чувствуваш болка.
— Чувствувам.
— Къде?
— Тук. — Васко посочва с ръка мястото, където е сърцето му.
Очите на Васко и очите на Лена се срещат.

*
* *

На входа на бронираната бригада се разхожда постовият войник. От една-та страна на оградата стои Магда с бохча в ръцете, от другата — Владо.

— Свиждане може само в неделя — отсича дежурният офицер.

— Че аз отде да знам — сопва му се Магда.

— Трябваше да знаеш.

В този момент една кола се заковава пред вратата и войникът се затичва да разтвори двукрилата врата, за да влезе. Дежурният офицер застава мирно и от колата слиза висок строен майор.

— Какво? — обръща се майорът към Магда.

— Донесох дрехи на сина си. Ето го там — Магда посочва с ръка Владо, — а той — тя посочва поручика — не дава.

— Елате с мене.

Дежурният офицер се изопва като струна и покрай него минават Магда и майор Есев. Те влизат вътре в двора.

Майор Есев кимва с глава на Магда, която тръгва към Владо. Но тя не гледа Владо, а плаца с танковете.

И тъкмо Магда и Владо се срещат и си подават ръка, чува се силно и тревожно тръбене на тръба. Тревога!

— Мамо, свирят тревога. — Владо прегръща майка си и тихо на ухото ѝ: — Предай, че танкове ще има, иначе няма да имаш син.

Владо побягва. Магда стои като вцепенена и гледа след него, но устните ѝ шептат:

— Танкове ще има...

*
* *

Безкрайна добруджанска шир. Изгоряла от слънцето, напукана от сушата. Една дълбока черна бразда я прерязва.

Границата.

До самата бразда на границата един човек е легнал. Той е сложил ухото си на земята и слуша. Изведнъж скача и започва лудо да вика:

— Идат! Идат! Чувате ли, идат. — Той е вдигнал и двата си юмрука.

И пред него се разкрива едно огромно множество от хора, които се взират в далечината. Недалече от този своеобразен митинг един постови войник стои на пост на дървената погранична кула пред пограничната застава. Той сваля пушката от рамото, хваща я за приклада и високо я издига над главата си.

В дъното на хоризонта се показват малки точки. Те бързо едрейт. Вече ясно се дочува глух тътен. Танкове.

*
* *

Отново сме в хола на Лена.

Белов чете писмото. Васко следи лицето на Белов, което става все по-мрачно.

Белов е прочел всичко, небрежно хвърля писмото на масата и започва да барабани с пръсти по масата. После изведнъж гневно удря с юмрук по масата.

— Това добре — разединени! Но... — Белов не се доизказва.

— Какво е лошото?

— Денят на удара се отложи.

— Отложи! — просто изкрещява Васко.

— Не кипвай! — със спокоен тон му отговаря Белов. — Въпрос на съотношение на силите. Някои от нашите съюзници се дърпат. Все още нямаме точни сведения за бронираната бригада.

— Срещу танковата бригада вече имаме противовъздушните батареи на капитан Павлов, шести полк, щурмовия баталион, а в ръцете на капитан Илчев е щабът на войската. Танковата бригада ще бъде и изолирана, и парирана.

— Да, но нощес от турската граница се завърна Първа софийска дивизия и зае обсадно положение около София.

— Но в тази дивизия имаше няколко бунта.

— Ето новата задача — да се свържем с войниците, да потърсим наши хора и в командния състав.

Три пъти късо звънене прекъсва Белов. Васко и Белов се споглеждат и Васко отива да види кой звъни. Белов внимателно се ослушва. И след минутка като сянка застава в рамката на вратата Ирина. По лицето ѝ е изписана и умора, и подтиснатост, и дори някаква виновност. И не толкова изненада от нейното внезапно появяване в такъв вид, отколкото предчувствието и уплахата, че е станало нещо лошо, непоправимо, стъписват Белов и Васко. И тримата мълчат. Мълчанието е дълго. Ирина леко се залюлява, миг и тя може би ще се струполи на земята, ако не я стряска викът на Васко.

— Е, казвай! Какво мълчиш? — той е вече пред нея, готов да я хване и разтърси, ако не го посреща кроткият, топъл и пълен с тъга поглед на Ирина. — Седни — подканва я Васко сега вече и той по братски ласкаво и топло. Той ѝ поднася стола. Тя го поглежда и с последни сили се мъчи да седне по-уверено и спокойно.

— Нося радиостанция, изпратена от другаря Димитров.

— А Марек? — с тревога пита Белов.

На този пълен с тревога въпрос на Белов Ирина с едно дръпване разпаря края на ръкава си, изважда от там едно внимателно сгънато листче и го подава на Белов.

— Четете и не ме разпитвайте!

Белов просто грабва листчето, което му подава Ирина, и бързо го разтваря. Пред очите му редовете на телеграмата се разбъркват, постепенно изчезват и на тяхно място вижда: малка станчка и пред радиостанцията млад човек бавно чука по клавиша, а зад него, облегнал се с една ръка на облегалката на стола, на който седи телеграфистът, Георги Димитров бавно диктува:

„Предайте бързо и с всички възможни средства на Централния комитет на партията следното. Да не чакат другаря Марек, а да действуват бързо и решително съгласно инструкциите по-дслю. С Марек се случи нещастие. При излитане самолетът катастрофира и Марек загина.“

* * *

Наредени един до друг пред масата като ученици на чина седят тримата регенти: Филев, принц Кирил и генерал Михов. Един чиновник поднася най-напред на Филев разтворена кожена папка. Под сключените рунтави вежди изпъкналите очи на Филев следят редовете.

У К А Ъ

№ 7

В името на Н. В. Царя Регентите назначават за председател на Министерския съвет г. Константин Муравиев.

Богдан Филев
Принц Кирил
Ген. Михов

Филев поема от чиновника стилото и се подписва. Чиновникът взима папката и я поднася на принц Кирил. Звъни телефонът: секретарят подава слушалката на Филев.

* * *

Изправен до бюрото Караделов е притиснал слушалката до ухото си. Веждите му са навъсени. Лицето мрачно.

— И две места за комунистите в правителството на Муравиев!... Странно! Или аз съм заблуждаван, или регентският институт е престанал да съществува... Моля, извинете за тона, но... Добре слушам. Да... Да... Да...

Всички: и генерал Сербезов, и още няколко души цивилни и военни са вече заобиколили Караделов, настърхнали и зли. Само майор Есев седи невъзмутим. Караделов им дава знак с ръка / се успокоят. Продължава разговора.

— Да... Да, слушам. — Тонът на Караделов е вече по-мек и примирителен. — Да, разбира се. Това не знаех... Да. Безспорно. Над всичко България... Мога да Ви уверя, че имате нашата подкрепа. Давам честната си дума.

Караделов още не оставил слушалката и генерал Сербезов изкрещява:

— Без мене и армията.

— Грешка, генерале. Не издавай плановете си на противника. Вам, господа офицери, се пада високата чест да спасите България.

— А ла гер, ком а ла гер, господа — добавя генерал Сербезов.

— Моята дивизия, Първа софийска железна, държи в обсада София — сякаш рапортува непознат генерал.

— И при това положение ще дадем властта на склеротизираните политици и чуждите агенти-комунистите? — заканва се Караделов.

Майор Есев внезапно се намесва.

— А какво мислите за декларацията на съветското правителство, че сега неутралитетът на България е недостатъчен?

— Напразно се безпокоиш. На турската граница чакат заповед дванадесет турски дивизии. Русите още не са победили, за да рискуват съюза си с Америка и Англия. — Караделов налива чашите. — Господа, предлагам по стар български обичай да вдигнем чашите за нашето спасително дело. Да пием за България.

Незабелязано Ирина слиза по стълбите.

Всички взимат чашите, готови да ги вдигнат.

— Разрешете — майор Есев става прав.

— Моля! — казва Караделов.

Майор Есев прави кратка пауза, за да доведе до по-висока точка на напрежение тяхното внимание, и вече успял, продължава:

— Има една птица, която при опасност си крие главата в пясъка, а ние... нод думата „България“. Да пием, господа, чашите преляха.

Всички са вече замръзнали по местата си, но майор Есев вдига високо чашата си и я изпразва до дъно.

— Поражение! — изкрещява генерал Сербезов. Но майор Есев сякаш не го чува, налива си втора чаша и отново я изпразва. — Майор Есев, говори ви командирът на бригадата, в която се числи и вашият полк. Застанете мирно! — изкомандува генерал Сербезов.

— Слушам, господин генерал — също така с повишен тон приема командата майор Есев и застава мирно.

— Ти се напи? — опитва се да омаловажи инцидента Караделов.

Майор Есев мълчи и продължава да стои мирно.

— Майоре, като изтрезнсите тази нощ, явете се утре в 9 часа в щаба при мене. Господа, да вървим, утре ще продължим.

Генерал Сербезов излиза, последван от всички. Караделов излиза с тях. Когато вратата се затваря зд гърба на Караделов, по стълбите бавно слиза Ирина, минава покрай майор Есев, който все така стои вцепенен, и отива на прозореца. Под прозореца профучават една, втора, трета кола. Мълчание. Нарушава го Ирина.

— Не мислиш какво говориш.

— Цял живот ме учеха да не мисля.

Отново мълчание. По стълбите слизат Бъчваров и Ана. И сякаш повече на себе си, Бъчваров подхвърля:

— Много бързо си отидоха спасителите на България.

— Стига глупости! — сръзва го Ана. — Ирина, вуйчо ти излезе ли?

— Изпраща гостите, мамо.

Бъчваров е слязъл вече по стълбите и продължава тежко и отмерено да крачи, като че иска да измери колко крачки е салонът. Минава покрай майора и не го поглежда, но някак си между другото подхвърля:

— Майоре, майоре, добре, че е мъртъв баща ти, иначе...

Той не се доизказва. Ана го пресича:

— Престани!

Той дори не я поглежда, не поглежда и към влезлия Караделов и продължава да крачи. Караделов също така сякаш не го забелязва и е втренчил поглед в майора:

— Борисе, да поговорим като свои хора. — Така започва внимателно Караделов, като че ли има пред себе си болен човек. — Ти знаеш какво си за мене... Аз имах едно дете — твоята жена. Тя загина. Никога няма да забравя как я изнесе под падащите бомби. Празнотата в сърцето ми запълни ти. Но твоята постъпка сега ме изуми — в гласа на Караделов се чувствува трептене. — Разбирам — мъка... — гласът му нервно трепва и пресеква, но отново подхваща с много усилия да бъде сдържан, — но ако е от зла воля... Не зная. Малко

ще е да те арестуват — съдържаността е пометена и Караделов яростно изкрещява: — Трябва да те разстрелят!

— Я виж, докъде е стигнала работата — и към тях тръгва Бъчваров, но отчаяният глас на майор Есев го стъписва.

Майор Есев: — Сто пъти да ме разстрелят и отново да ме съживят, аз пак ще повтарям: Ние не сме спасители на България, ние сме...

Караделов: — Ти още не си изтрезнял?

Майор Есев: — Никога не съм бил по-трезвен.

Караделов: — Тогава ти говориш глупости!

Майор Есев: — Глупост беше да се продава България на Германия. А сега на Вашингтон.

Караделов: — Може би предпочиташ Заддунайска губерния?

Майор Есев: — Не искам никакъв чужденец да тъпчи българската земя. Но не съм забравил кой ни освободи.

Караделов: — Това беше бяла, а не червена Русия.

Майор Есев: — Руският народ, какъвто и флаг да издига, е славянски народ. Народ, който ни обича.

Караделов: — Това е болшевизъм, господин майор.

Майор Есев: — Ако горчивата истина е болшевизъм, то и аз съм болшевик.

Думите на майор Есев падат като гръм от ясно небе върху Караделов.

Ударът е зашеметяващ.

— Стига! — и Бъчваров хваща майор Есев. — Я излез на терасата. Подишай чист въздух! — Той повежда майора към терасата. — Честен човек си! Но в политиката си недозрял. — Когато са вече на вратата за терасата, Бъчваров пошепва на майора: — А думите, дето казах... там за баща ти. Оттеглям...

И двамата се скриват зад тежката и плътна завеса, която е спусната на двукрилата врата и отделя салона от терасата. В салона тягостно мълчание. Нарушава го Караделов:

— Неблагодарник! Човек искам да го направя.

— От трън грозде не става — изсъсква Ана. — Зная баща му. Пощенски чиновник.

— Мамо, татко да не е министър на пощите? И той е пощенски чиновник. — Оскърбена, Ирина става.

Инцидентът е прекъснат от идването на Бъчваров.

— Целият трепери като лист. Не може да се успокои. Но и ти — Бъчваров изглежда Караделов. — Не може всеки като тебе. Досега шест дни в седмичната работеше за германците, седмия се молеше за победата на англичаните, а сега си свержаваш часовника по американците. Мислиш само за себе си...

— И за тебе! Прибрах те под покрива си... Иначе трябваше да те оставя в София, та на пепел да те превърнат бомбите...

— На твоите нови покровители и търговски съдружници

— Да! Същите бомби...

— Същите, които те хвърлиха върху собствената ти дъщеря.

Онова, което Караделов се е страхувал да помисли дори, казва му го Бъчваров. Тези думи идват така неочаквано, като светкавица. И може би затова е така вцепенен Караделов, именно като ударен от светкавица.

— Улучи! В раната ми... — и се залюлява към кабинета си и силно тръшва вратата след себе си.

Силното тръшкане на вратата сякаш отприщва гнева на Ана:

— Звяр!

— Мамо! — прострелва я Ирина със светкащ поглед.

Но отприщването е у всички и по всички посоки. Може би е най-силно у Бъчваров:

— Трийсет години мълчах. Стига! Правех се, че не виждам, че не чувам. Гълтах. Живота си изгълтах, за да не те изложам аз, пощенският чиновник, пред твоя „благороден“ род. Не... не мога повече. Преля...

— Престани! — и Ана избягва.

Сякаш е чакала майка ѝ да излезе и Ирина се хвърля върху Бъчваров:

— Татко!

Силно притиснал я в прегръдките си, той изведнъж я хваща за главата и се взира в очите ѝ. Гледа я дълго. Устата му едва прошепват: — Ирина!...

* * *

Вън на терасата. Очертава се силуетът на стройната фигура на майор Есев. Когато смуква от цигарата си, тя силно блясва и озарява мрачното му лице. Той е потънал в дълбок размисъл.

Терасната врата на кабинета на Караделов се отваря и на осветената врата застава Караделов.

Миг мълчание.

Майор Есев бавно пристъпва към Караделов.

— Споровете са изишли. Празни приказки няма да спасят България. Трябва да се действа. Иначе няма да има България.

След всичко станало, Караделов като че ли не може да повярва. Но за него майорът не е човек с две лица. И това надделява над съмненията и той не може да скрие радостта си.

— Борисе, синко. Не съм се лъгал. Българският офицер не може да измени никога на себе си, нито на Отечеството.

— Няма да изменя нито на себе си, нито на Отечеството. Отдеве излезе лошо. Сбърках.

* * *

Облегната върху възглавница в леглото е възрастна жена с изпито лице. До леглото седи майор Есев.

— А защо не ми каза всичко за Виолета още първия път, когато дойде при мене?

— Искях, но... — майор Есев се хваща за главата.

— А за Васко... не го знай къде е.

— Като син те моля, повярвай ми, повече не мога така. Кълна ти се...

Почукването на вратата прекъсва майор Есев.

— Влез, влез — извиква старата жена.

Вратата се отваря и влиза Ирина. Като вижда майор Есев, тя внезапно се стъписва, а майор Есев става.

— Ела, Ирина, ела. Ти тогава беше дете. Някога твоят баща, баща ти и моя Желязко бяха неразделни приятели. А той — жената посочва майор Есев — и Васко — най-лудите в махалата. — Жената се обръща към майора: — А, ти защо стана, седни.

Майорът и Ирина продължават да стоят мълчаливи и да се гледат очин в очи.

* * *

Там, където се пресичат улица Кирил и Методий и улица Перник, върху разкривения стобор на улица Кирил и Методий е залепен голям афиш. Отдолу се задава жена. Колкото повече приближава, толкова повече намалява крачките си, сякаш изчаква някой да я настигне. Нейната стройна и висока фигура се забелязва отдалече. Но когато приближава, не е трудно да се забележи, че в копнената рокля тя изглежда като изваяна статуя от велик майстор. Дългият крак, леко повдигнатият бюст и леко продълговатото ѝ лице с тъмнобакърен цвят като че ли вчера се е върнала от морски плаж, я правят наистина чудно красива. И все пак, когато се вглеждаш в лицето ѝ, външният вид прикрива истинските години. И тъкмо това затруднява да се определи точно възрастта ѝ. Може би е някъде между тридесет и тридесет и пет години. В лицето ѝ има нещо смесено от много женственост и много суровост, което издава, че е преживяла не малко. Колкото повече приближава и забавя крачките си, толкова повече някаква още неясна тревога проблясва в големите ѝ черни очи. Пресечката е близо. Погледът ѝ пада върху афиша на стобора и в очите ѝ настъпва видимо успокоение. Тя спира пред афиша, като все така държи праметната върху дясната си ръка жилетка. Тя поглежда часовника си, но погледът ѝ се плъзва косо по продължението на улицата. Оттам се задава млад мъж, който явно бърза, сякаш иска да настигне някого. Жената вече го е забелязала и това се вижда по изписаната радост по лицето ѝ. Но тя продължава да стои пред афиша и чак сега вижда, че това е обръщение на новото правителство.

ОБРЪЩЕНИЕ
към
БЪЛГАРСКИЯ НАРОД

Българки и българци,

Правителството в този съдобносен час отправя горещ позив към всички българи от села и градове да забравят различията и борбите си в миналото и да мислят само за Родината.

Правителството пое отговорността на управлението при едно изключително тежко и опасно за страната положение. Правителството е решил да възстанови конституцията, да даде безусловна амнистия, да установи пълна неутралитет, да оттегли окупационния корпус.

Тя не успява да го прочете докрай, защото Витан е вече пристигнал и застава до нея. Тя не се обръща, макар че той я поздравява.

— Здравей! Закъснях — извинява се Витан.

— Може би моят часовник е избързал.

— Не. Трябваше повече да заобиколя.

— Следят ли те?

— Не! Но тук наблизо имах друга среща... Казвай сега...

— Всички предвидени партизански групи тая нощ са влезли в София.

— Бойната задача и паролата за днес?

— Предадох.

— Виктор намери ли?

— Предадох му, че той е определен за оратор и веднага да отиде на Солун 20.

— Ти оставах за връзка между щаба и бойните групи, които ще охраняват митинга.

— Има ли изменение в явките?

— Остават същите... Аз тръгвам надолу. Довиждане. — Той тръгва, но не направил втората крачка, чува зад себе си жената:

— Витане!

Витан спира.

— Ти имаш ли дете?

Витан се връща и отново застава до жената с лице към афиша.

— Да.

— Виждаш ли го?

— Когато се роди, аз вече бях нелегален. А сега те живеят в едно село. И не зная дори как изглежда.

— Ще ми разрешиш ли да видя моето дете?

— Сега?!

— Да. Преди митинга.

Мълчание. И пред двамата буквите на афиша играят.

Витан предпазливо хваща ръката на жената и сърдечно я стиска.

— Иди! — и бързо тръгва надолу по улицата.

Жената изчаква да се отдалечи и продължава нагоре по улицата. Но не направила и първите крачки по улица Перник, сякаш излязъл отпод земята, се явява Белов. Той стига пресечката и завива по улица Кирил и Методий. Още първия миг те са се забелязали. И за единия, и за другия появяването на непознат човек е едно предупреждение — внимание! Но докато за Белов още в началото въпреки всичко това е една хубава жена, за жената появата на непознат мъж, и то така изведнъж след срещата с Витан, я кара да бъде с определено подозрение и крайно внимателна. Тя продължава привидно все така спокойно, но е готова за всяка изненада. След петнадесет-двадесет крачки те ще се срещнат. Но дали само ще се срещнат и разминат? Белов все повече и повече се вторачва в жената, но това е поглед, в който няма никаква следа, че е привлечен само от хубостта ѝ. И тъкмо това вижда жената и безпокойството ѝ се превръща в решимост. Те вече са един срещу друг. Белов забавя крачката си. След миг те ще се разминат. Но тъкмо в тоя миг Белов нерешително извиква:

— Яна!

Жената се заковава на място. Дясната ѝ ръка светкавично трепва, като че ли през нея е преминал ток с високо напрежение. И под жилетката, прамет-

ната на ръката ѝ, поглежда дулото на пистолет. Сега на свой ред трепва Белов и също така светкавично дясната му ръка се оказва в джоба. Той отново повтаря, но вече значително по-уверено:

— Яна?!

Големите черни очи на жената отначало леко, а после по-силно примижват, като че ли ей сега показалецът ще дръпне спусъка на пистолета. Но също така както примижват очите ѝ, те така и започват да се разтварят и да стават още по-едри, като че ли са открили нещо, на което все пак още не може да се повярва. Нищо от това не отбягва от погледа на Белов. Той леко се усмихва и вече не с учудване и изненада, а с радост и вълнение:

— Яна!

Окото на пистолета бавно се навежда надолу, сякаш засрамено от случило се и ръката на жената се отпуска безпомощно. И слабо начервените устни, сега вече изпръхнали, едва прошепват:

— Андрей!

Те не са се виждали толкова години. Яна дори не знае, че Андрей е жив, тя в обича си по него само искаше да бъде жив. А сега? Сега и двамата нелегални. Могат ли да си позволят повече от това, че се видяха? Ето отдолу се задава стражар. Той върви бавно. Носи чанта с продукти. Явно, че не идва за тях, но това е стражар. Те се гледат и нищо не могат дори да си кажат. А трябва да се разделят. По-скоро. Иначе никой няма да им прости. И те с мъка тръгват в противоположни посоки.

*
*
*

В квартирата на д-р Елена Задгорска са тримата, върху плещите на които лежи тежката задача на Централния комитет — да организират и проведат днес митинга в София: Белов — представителят на Централния комитет, Виктор — секретар на градския комитет, и Витан — командувачият бойните и партизански групи в София, който трябва да осигури въоръжената охрана на митинга. Измежду тримата сурови мъже единствен Андрей Белов като никога е възбуден, но възбуда, от която блика радост и шеговитост. Това не отбягва от Виктор и Витан, но работата сега до възбуда и шега ли е?

Белов: — Е, ораторе, вълнуваш ли се?

Виктор: — За пръв път ще говоря пред толкова хора.

Белов: — По-точно пред колко?

Виктор: — От последните сведения излиза, че няма да бъдат по-малко от пет хиляди.

Белов: — Ти, цивилни маршале, какво мислиш, ще могат ли да го изслушат докрай?

Витан: — Ако говори половин час, до средата ще могат да го изслушат.

Белов: — Освен бойните групи, достатъчно ли партизански сили са вече под твое командване?

Витан: — Нощес дойдоха нови подкрепления.

Белов: — А свързката между тях и тебе?

Тъкмо този въпрос Витан не е очаквал. Та нали той се размекна пред мъката по детето и разреши на Текстилката, неговата свързка, да отиде да види детето си. Ами ако стане нещо? През цялото време, откакто се раздели с нея, дотук все това му се натрапваше в главата. И сега неочаквания въпрос на Белов. И Витан мълчи. Не иска да скрие истината, но е твърде горчива, за да я каже веднага. Белов го изчаква. И това е още по-мъчително. Витан чак сега вдига очи към Белов, за да каже, но лицето на Белов е станало сурово. От предишната веселост и закачливост не е останало нищичко. Двамата мъже се гледат изпитателно. Витан знае, че му е зададен въпрос, и Белов чака отговор на този въпрос. И Витан нарушава мълчанието.

— Не зная какво ще стане с нея. Може би всичко ще мине добре, а може би... полицията я търси под дърво и камък.

— Всички търси полицията. И тебе, и мене, и него...

— Не това.

— А какво? — Белов е настойчив.

— Преди да дойда тук, ние се видяхме и тя поиска да отиде да види детето си.

— И ти ѝ разреши? — Белов става.

— Не можах да ѝ откажа.

— Текстилката ли е? — намесва се Виктор.

Витан: — Текстилката.

Белов: — Яна!?

Витан: — Не ѝ знай името.

Виктор: — Яна.

Тримата се гледат в напрегнато мълчание. Три пъти късо позвъняване в този час е неочаквано и те поглеждат натам, откъдето се звъни. Вратата леко се отваря и се показва Лена.

— Съседът.

— Да влезе! — казва Белов.

Лена се връща и въвежда Тодоров. Той от вратата поздравлява:

— Здравейте! — но като вижда още двама непознати, той с поглед пита

Белов: „Може ли?“

— Може. Сядай и говори!

— Току-що завърши заседанието при министър-председателя — започва неуверено съседът. — Демонстрациите смятат за сигнал за въстание и взеха бързи мерки за разгромяването им.

— Какви?

— Знаят паролата, името на оратора, улицата, по която ще мине. Виктор се казва. Показаха и портрета му. Но аз не успях да го видя. От неговото залавяне искат да узнаят и плана на въстанието.

— Друго?

— Засега е това. — Съседът става.

Белов му подава ръка.

— Благодаря.

И Тодоров излиза. Но и тримата не нарушават тягостното мълчание. Може би Витан има за какво да мълчи — грози го да бъде откъснат и охраната на митинга ще се разстрои. Виктор е повече смутен. Той е напълно разкрит и го е разкрил човек, който добре го познава, който е до него. Белов е реалист. Фактите са факти, но колкото и лоши да са, те трябва да се използват. Но как? И докато търси изход, експанзивният Витан се обръща направо към Виктор.

Витан: — Слушай! Кой друг около тебе знаеше всичките тези подробности?

Виктор: — Само един човек.

Белов: — Кой?

Виктор: — Пилето. Явката с магазинчето за препарирани птици.

Витан: — Хм... Дали е само специалист по препарирани птици или за препариране на хора?

Виктор: — Но той...

Белов: — Не бързай! Сега върви и предай на твоя заместник: вместо в шест митингът започва в четири. Променя се и мястото — от площада — в градинката. Това първо. Второ — изпрати ми човек, който точно половин час преди митинга да ме отведе в градинката. Паролата, с която ще дойде, ти е известна...

Виктор: — Ти какво си намислил?

Белов: — Слушай и не прекъсвай! Никакви срещи повече с Пилето. Без възражения.

Виктор: — Не! Аз няма какво да губя. А тебе те чакат Антон и Яна.

Белов: — Ти си вече взет на прицел. Мене са ме забравили. Ако пък случайно стане нещо, Яна и Антон няма да останат сами. Съществува партията. Кажи им, че ми стига това, че са живи и здрави.

Белов подава ръката си на Виктор, но той не я поема. Тя увисва във въздуха.

— Първото е боева заповед. Второто, просто... другарска молба.

Миг и двамата мъже се прегръщат. Виктор излиза.

Времето тече, но Витан не тръгва. Белов поглежда часовника си.

— Вярвам, че всичко ще мине добре. Но въпреки това ще я заместя с друг.

— Защо?

— И ти, и тя...

— Щом трябва. Не я наскърбявай, а за мене не ѝ казвай.

Витан го гледа мълчаливо и само прехапва долната си устна така, както силните хора овладяват мъката си.

*
*
*

Когато Ирина от широката улица свива в малката тясна пресечка, извед-
нъж погледът и пада на закованата на един стобор дървена фирма.

ул. „БЕЗИМЕННА“

Ирина спира за миг, по лицето ѝ пробягва лека усмивка и тя бавно про-
дължава по уличката. Не е трудно да се види, че е овладяна от нещо неза-
бравимо.

И ето същата Ирина, но само че от преди няколко години, върви по съща-
та уличка Сдрач. Насреща ѝ тревожно бърза Владо. Още не се срещнали и
Владо казва на Ирина:

— Бягай! Блокират съседните улици!

— А другарят... — тревожно пита Ирина.

— Обсаден е!

Чува се престрелка. Владо отминава, Ирина ускорява крачките си и про-
дължава по същата уличка. Тя върви покрай стара дървена ограда на бурения-
сала градина.

Тишина!

Като пантера през оградата пред Ирина скача непознат човек. Ирина
трепва пред тъмното око на пистолета и блясналите очи на този странен човек.
— Сст — опомня я изсъскването на човека.

Сега и очите на Ирина блясват. Полицейските свирки ѝ подсказват кой е
този странен човек — по устните и се плъзва усмивка. По трепването на ръката
и отпускането на пистолета човекът издава своето недоумение.

— Не ме зяпай! Хвани ме през кръста и тръгвай! Бързо! Тонът на Ирина
не търпи никакво възражение и човекът покорно я прихваща за кръста и скрива
пистолета. Ирина премията ръката си върху раменете му и така прегърнати, те
тръгват. Срещу тях се появяват двама стражари, но те вървят уверено и точно
пред зяпналите стражари до електрическия стълб Ирина целува човека и отми-
нават. В този момент святват мъждукащи крушки.

Отново е ден, и отново Ирина продължава пътя си по малката уличка
„Безименна“.

*
*
*

В черен мундир на танкист Владо стои пред Белов и Васко.

Белов: — Да. По-нататък.

Владо: — Бронираната бригада разполага със следните специални части...

Васко: — Това ни е известно.

Владо: — От нашата дружина двайсет танка. От другите дружини до-
вечера ще имам точни сведения. Командир на полка е майор Есев — зетя на
Караделов. И войнишкият комитет взе решение да му види сметката.

Белов: — А какво мислиш за един разговор с майор Есев?

Владо: — Разговор! Все едно да дадеш на лудия тояга...

Белов: — Какви са ти основанията? — зет на Караделов — това знам; уча-
ствувал преди две години в акция срещу партизаните — знам; участва сега
в заговора на Караделов и генерал Сербезов — и това знаем. Има ли нещо да
прибавиш?

Владо: — Достатъчно е, за да му теглиш куршума с чиста съвест.

Белов: — Слушай, да се отмени решението на войнишкия комитет и за-
сега да оставите на мира майор Есев. Ясно ли ти е?

Владо: — Това заповед ли е?

Белов: — Да!

Владо: — Ще стараем. — Той удря токовете и застава мирно. После прави
кръгом и тръгва.

Белов: — Чакай!

Владо: — Заповядайте!

Белов: — Забрави да докладваш по подготовката за люшкането на кам-
баните на Александър Невски.

Владо: — Оставих ги на поповете да ги удрят за упокой и на буржоазия-
та. Разрешете да изляза.

Белов се смее и му кимва с глава, че е свободен. Владо тръгва и преди
да излезе, се обръща към Белов:

— И все пак, ако ми падне време, така ще го тресна... Чуеш ли, да знаеш, че съм аз. Довиждане.

Владо бързо излиза.

— Хайде сега при господа офицерите -- и Белов става.

* * *

Ирина звъни на вратата на Лена. Но изведнъж се удря по челото и вади от чантата си ключ и отключва вратата, но се среща на вратата с Лена.

— Защо звъниш, нали имаш ключ?

Ирина прегръща недоумяваща Лена.

— Забравих — и я повежда към хола.

— Какво се е случило?

— Знаеш ли, Лена, всеки човек в живота си има един Голям ден. Днес минах по уличката на моя Голям ден. Преди две години, когато минах по тази уличка, аз избързах с цял живот напред. А сега закъснях и другарят Белов сигурно ме чака вече. Но той няма да ми се сърди. А Васко...

— Васко май няма да бъде толкова добър — прекъсва я Лена.

В този момент влиза Васко.

— Лена, дай Програмата на Отечествения фронт. Повече екземпляри.

— О, здравей, Ирина... Това офицерите на негово величество са... Ах, че проклет ден...

— Шести септември — усмихва се Ирина.

— Чакай! Шести септември... Убийството на Чугуна и по чудо аз останах жив... Прости, Ирина. Бях си обещал на този ден винаги да ти казвам едно голямо благодаря. А ето, че забравих. Забравих онова, което не бива да се забравя! Благодаря! — и Васко ѝ стиска сърдечно ръцете.

В този миг Лена подава на Васко няколко екземпляра от Програмата на Отечествения фронт. Васко оправя кичура на Лена и с топла интимност ѝ казва:

— Рошла.

Видима мъка пробягва по лицето на Ирина и тя отива на прозореца. Лена се приближава до Ирина и ласкаво я прегръща.

* * *

В другата стая, където са офицерите. Белов раздава Програмата на Отечествения фронт на капитана и поручика... А школьникът тихо разговаря с Васко.

— Надявам се, че се разбрахме — казва Белов.

— Тъй вярно! — отсича капитанът и се изопва.

— Тогава не остава нищо друго освен да разчитаме поне на един полк от първа дивизия.

— Тъй вярно! Аз, господа, съм офицер — патриот по убеждение: бог, цар и отечество! Това е моето мировъзрение! Но сега виждам, че за спасяването на родината има само една гаранция — Отечественият фронт. Това ми е ясно като войнишка команда. Моята философия е: щом нещо не става без мене, по-добре е да стане с мене. А че Отечественият фронт взима властта, взима я. Това е факт! Готов за действие — и капитанът се опъва като конец и застава мирно.

Белов му подава ръката си.

— България ще ви бъде признателна.

— Ще стареем — отговарят и двамата.

Белов се обръща към Васко.

— Изпрати господа офицерите — и Белов влиза в хола.

* * *

В хола.

— Ти си тук? ... — обръща се Белов към Ирина. — Е?

— Опитях, но нищо не излезе. Трябва опитен радист.

— Да! ... Трябва радист. — Белов се замисля.

— Ех, ако не беше мобилизиран Владо.

— Защо?

— Той е радист.

— Владо!? ... Добре, ще помислим. А сега, както говорихме, доведи майор Есев тук.

Ирина бързо излиза. Белов запалва цигарата си и повече на себе си полъшеговито:

— Гледай я, и довиждане не каза.

* * *

По улица „Солун“ Антон. Това е рошоглавият хлапак, когото Белов нарече пантера, когато играеше футбол. Той сега е търкулнал дървен обръч, тича по него и когато намали скоростта му и се залюлее, той бързо го догонва и отново го тласка. Вдига глава и поглежда номера на сградата и отново се затичва след обръча. Но когато вижда номер 20, грабва търкалящия се обръч и се гмурва във входа.

* * *

В хола са Лена, Васко и Белов. Звъни се. Лена отива да отвори.
— По думите на Ирина той вече е спечелен. Ако е така — повече и не трябва да желаем. Уреди с него довечера да освободи Владо. Той е радист... Вратата се отваря и пред Лена влиза Антон с дървения обръч в ръка. Белов просто притаява дъх. Антон гледа ту Белов, ту Васко.

— Търся майстора.

Белов едва сдържа вълнението си и затова просто шепти:

— Майсторът? Какво ще правите?

— Нова къща. — и Антон, за да се увери, добавя: — Ти ли си?

Белов няма сили да отговори. Той грабва Антон, вдига го и силно го притиска до себе си. После го освобождава от прегръдката си, но го стиска здраво за раменете. Антон смутено се усмихва.

— Да вървим, да вървим, Антоне, да строим новия дом.

Белов е прегърнал Антон, а той вече се е притиснал до него и така излизат.

Васко и Лена дълго гледат към затворената врата след Белов и Антон. Васко слага ръката си върху раменете на Лена.

* * *

Години на продължителна война. Те са отразени и в градината. Тя е оставена. Първите листа на есента капят. Дърветата се мъчат да запазят своята зеленина, но жълтите, оранжеви и червени петна по тях говорят за последните дни от лятото и първите дни от есента. Тук-там зеят ями от бомби. Ето тук един повален гранитен пиедестал. Върху него е имало малка статуя на дете. Тя сега лежи изкривена наблизо до пиедестала. На десетина метра от гранитния пиедестал — овехтяла забравена пейка. Към нея се приближават Белов и Антон. Антон непрекъснато е зает с дървения обръч, но старателно се върти близо до Белов. Белов чисти пейката с вестника и сяда. Антон прави кръг с дървения обръч и идва при него. Белов го прегръща и продължително целува и Антон отново подгонва дървения обръч, обикаля гранитния пиедестал и тичайки след обръча по алеята, кривва в първата пряка, която му се изпречва, и се загубва.

* * *

Лена гледа часовника си.

— Митингът скоро ще започне. Трябва да вървя. А като се върна, ще помечтаем за нашия дом и за... нашия син.

Васко я притиска до себе си. После вади от джоба своя пистолет.

— Вземи, Лена. С него изкарах две години в Балкана. Беше ми най-верният другар. Подари ми го политкомисарят Андрияша. Стих написа за него. Ето тук с гвоздей го издълба — Васко чете на глас стиха:

Нас вярна дружба свързва ни до смърт,
другарю мой, прекрасен парабелум,
ти в моя тежък и опасен път
за мене с вяроност и любов не бдя ли?

Васко целува пистолета и го дава на Лена. Лена целува Васко и бързо излиза.

(Следва)



no