



киноизкуство

7

кино изку ство

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

ю л и 1964 г.

година

19

Главен редактор Е м и л П е т р о в

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

РАЗГОВОР ЗА ИГРАЛНИЯ ФИЛМ

Някои проблеми на сценария	Николай Попов	3
Действителност-замисъл — Христо Кирков		7
Повече интересни, увлекателни филми	Александър Дунчев	10

В СВЕТЛИНАТА НА ДВАДЕСЕТИЛЕТИЕТО

Вера Найденова — Правдата и красотата на революционната борба		16
Настъпление на киното в един окръг — К. Батков		27

КРИТИКА

Иван Стефанов — Категоричен неуспех		30
-------------------------------------	--	----

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

Майски екран	Христо Берберов	34
Лице с лице	Камен Тодоров	42

ТВОРЧЕСКИ ПРОФИЛИ

Тодор Динов — Анастас Павлов		45
Дронов ще ни придружава в живота	Д-р Ал. Тихов	51

ИЗ БЕЛЕЖНИКА НА КИНОКРИТИКА

Поглед върху днешния унгарски филм — Алберт Коен		55
Бележки за полския филм — Камен Тодоров		56

ПРЕГЛЕД

Панорамата на съвременното югославско игрално кино — Христо Кирков		63
--	--	----

КИНОТО ПО СВЕТА

Кан — 1964 година		70
СЪЗДАТЕЛИ НА БЪЛГАРСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ		76
ХРОНИКА		76

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

Лозан Стрелков — „13 дни“ (продължение от бр. 6)		89
--	--	----

На двете страници на корицата снимки от Кремиковци

През май бе обсъждана продукцията на Студия за игрални филми за 1963 г. Поместваме някои от изказванията.

Някои проблеми на сценария

Николай Попов

Всеки филм има дълга биография и сравнително къс живот. Правят изключение шедьоврите, а те са малко. Няколко месеца и филмът е вече история. Връщането към историята има един смисъл: да се потърсят поуките, да се заговори по ония въпроси, от чието разрешение в голяма степен зависи успехът на бъдещата работа.

Естествено е при обсъждането на една годишна филмова продукция да се поставят най-напред някои проблеми на сценария не абстрактно, а практически.

Струва ми се, че е време да модернизираме своите схващания за самото понятие сценарий. Навсякъде в света се преминава вече към такава редакция на литературния материал, която е най-близо до реализацията. Ние се боим, че ако излезем от сферата на литературата, ще се накърни жанрът, ще става дума не за литература, а за режисьорски сценарий. Но в киното, както при всеки вид изкуство, е нужна специализация. Ако уважаваме понятието „специфика“, длъжни сме да търсим ония сценарии, които са вече завършената партитура на бъдещия филм. Спомнете си всички случаи, при които се е отивало към компромис. Недоработеният сценарий влиза в производство и накрая слабостите се връщат като бумеранг върху главата на режисьора. Не е вярно, че когато един сценарий е освободен от литературната си опаковка, но написан точно по отношение развитието на сюжета, композицията и диалога, е по-малко литературен и повече режисьорски. Режисьорският сценарий е друг етап, който никой не иска да подмени. Но защо един сценарий по формата си, по съгъстения лаконизъм, по терминологията си да не е по-близо до режисьорския сценарий, отколкото до повестта и късия разказ? Веднага ще се постави въпросът, кой ще пише тия идеални сценарии. Който може, и на първо място, писателите-кинодраматурзи. Такива

писатели вече работят в киото: Павел Вежинов, Валери Петров, Христо Ганев, Емил Манов, Тодор Монов и други. А те могат да бъдат и много повече. Наше задължение е да ги открием. Един от тях е Богомил Райнов, автор с вроден усет към киото. Неговият сценарий „Инспекторът и нощта“ беше приет още в първия си вариант, защото извън прецизната си кинематографична форма и обаятелния образ на инспектора имаше нещо, което обикновено липсва в нашите филми — афористичен, интелектуален, наситен с много хумор диалог. В художествения съвет някои другари критикуваха сценария за неговия лаконизъм, за привидната диспропорция между описанието на обстановката, оскъдността на ремарките и обема на диалога. Но какво печелим, ако извън образното, действено, монтажно разкриване на сюжета описваме надълго стаята на инспектора, дъжда или душевното състояние на героите.

Няколко примера — началото на три сценария.

1. „Дванадесет разгневени мъже“ от Роуз:

„Съдебна зала.

Места на съдебните заседатели.

На тях седят дванадесет души. Всички слушат с внимание съдията, който произнася напътствена реч.

Докато слушаме този глас, камерата преминава на съдебните заседатели.

Главите на повечето от тях са обърнати наляво и т. н. . .“

2. „Лице срещу лице“ от Богдан Йованович.

„Улица на периферията. Ден — екстериор.

Камерата се движи пред Милун, а зад него преминават черните отвори на фабрични комини и електрически стълбове.

Следим Милун откъм гърба. Настигаме го. Камерата е Милуновият поглед. Тоново подчертани стъпки.“

3. „Човекът с летните кърки“ от Валери Петров.

„Едно момиченце, клекнало с изплезено езиче, рисува по асфалтното платно на улицата. Камерата се отдръпва назад и постепенно открива, че цялата улица е изпъстрена от него с къщи, феи, влакове, параходи. Тя продължава да се отдръпва, а рисунките нямат край.“

Това също е литература. Само че филмова. Техниката и при тримата автори е една и съща. Визуалното проследяване на едно действие или състояние в монтажен ред, без излишни описания. По форма далеч от повестта и разказа и много по-близо до режисьорския сценарий.

„Ведра, росиста утрин. Тъй тихо е, че зеленината на гъстите жита и златистият губер на разцъфтялата репица изглеждат неподвижни, като нарисувани с широк замах на гигантска четка. Гъстите дъждовни облаци са отплували в далечината близо до хоризонта. Свежата зеленина лъщи на бистро слънце, искрят неоронените още капки на нощния дъжд“.

Това също е откъс от сценарий, а може да бъде откъс от повест или роман.

Ние все още смятаме, че сценарият е и следва да бъде дело на един човек — автора. Това е най-доброто, но не винаги. Защо в други страни е възможно авторът да напише само сюжета, понякога

на много страници? Един от сценаристите на английския филм „Лоуренс от Арабия“ е написал първия вариант на сюжета на триста страници, какъвто е размерът на книгата на Лоуренс „Седемте стълба на мъдростта“. С подбора на материала и филмовата композиция се заема втори сценарист. Това може да бъде режисьор или друг опитен кинематографист. Диалогът се написва от трети човек и т. н. Примерът подсказва каква е сложността при създаването на добрия сценарий. Защо в отделни случаи това да не може да се практикува и у нас? Опит, и то съвсем успешен, вече имаме. Другарят П. Вежинов написа наново цялата българска част на италианския сценарий „Кокошкарите“. От това спечели не само този дял от сценария, промени са общото звучене, произведението стана по-хубаво. Най-добре редакторите знаят колко идеи, либрета, първи варианти остават неизползвани, само защото авторите не са в състояние самостоятелно да напишат или да завършат работата си. Сценарната редакция има достатъчно широк актив от квалифицирани сценаристи и редактори, които с успех могат авторски да доведат докрай една надеждно започната работа. Нужно е да се убедим, че това е възможен и необходим за нас творчески метод. Такава помощ е нужна не само на писатели, неусвоили особеностите на кинодраматургията, но и на друга категория автори — режисьорите. Силната страна на филма „Неприимчивите“ е режисурата. Тя личи почти навсякъде. В достоверността, актьорския ансамбъл, простотата и внушението, с което са решени най-острите епизоди. Слабостите са адресирани към автора на сценария. Нужна е била конкретна помощ при работата върху образа на офицера — всички негови сцени са бедни откъм дълбочина, откъм по-интересни сюжетни обрати. В сегашния си вид той е твърде схематичен и познат.

Въпреки високата оценка на художествения съвет за сценария „Черната река“ в него са останали недописани страници. Авторът Никола Тихолов си е избрал сериозен, възмущаващ нравствен проблем, но се е задържал на повърхността, и то във възловите, драматични епизоди на филма — пътя от кръчмата до обекта и двете сцени в склада на Минко, преди да го напусне жена му. Защо точно на тия места публиката остава равнодушна? Защото диалогът е толкова елементарен, едносричен, без намек за подтекст, че трагичното състояние на героите увисва и зрителят остава хладен. Режисьорът е направил възможното, но не е спасил ненаписаните страници. Всичко останало във филма е вярно: и подборът на актьорите, и атмосферата на обекта, лекотата на монтажа, графичната сурова красота на пейзажа и все пак главното, душевният катарзис у героите, не се получава.

Как трябва да се отнасяме към творчеството на ония уважавани наши писатели, на които природата на киното не е още близка? Само преди няколко дни, известен наш романист се оплакваше, че го дразни литературната голота на киносценария, скъперничеството на диалога. „В театъра — казваше той — е друго. Актьорът прави крачка напред и произнася монолог, и може да бъде патетичен, а вие...“ ... Ние не бяхме доволни от сценария му, защото беше по-слаб от хубавата повест, която беше написал. Авторът, в жела-

нието си да бъде кинематографичен, беше ограбил сам себе си. И така е в много случаи — оригиналното произведение е далеч по-интересно от сценарния вариант. Как трябва да се постъпва? Да се търсят ония междинни форми — киноповест, киноновела, кинороман, или да се откупват авторските права върху произведенията? Второто е далеч по-целесъобразно.

Неотдавна, на едно съвещание Анжел Вагенщайн твърдеше, че една национална кинематография се развива главно на основата на оригинално написани сценарии. Той се позоваваше на съветската кинематография от златните ѝ години — „Трилогията на Максим“, „Чапаев“, „Великият гражданин“. И може би е прав. Но каква е практиката? Днес 90% от филмите в света са екранизация на готови произведения. Всички освен нас ползват световната литература. Италианците снеха „Шинел“, американците — „Война и мир“, французите — „Дневникът на един луд“, а в Съветския съюз неотдавна завършиха „Хамлет“. Ние сме по-скромни. Искаме да използваме нашето класическо наследство. Но понеже не живеем изолирани от развитието на киното, трябва да променим отношението си към екранизациите. Първо, да се правят филми по мотиви, и то с модерните средства на киното, и второ, да се осъвременява даден сюжет, да се приближи по време и да се интерпретира през очите на съвременника. Така произведенията няма да бъдат паметници на миналото, а ще станат по-близки и по-разбираеми. Нямам, разбира се, предвид книги като „Под игото“.

Много по-широко трябва да се използва и съвременната ни литература. И без предубеждение. Защото ако се огледаме, ще видим, че се появяват значителен брой произведения, в които има богат материал за решаването на главните теми, свързани със социалистическите преобразувания в града и селото.

Иска ми се да споделя едно свое впечатление с надеждата, че бързам. Напоследък у някои творчески работници, предимно режисьори, се появи някакъв особен максимализъм. Няма го големия сценарий. Фолкнер написал „Светлина през август“, Селинджър „Ловец в ръжта“, Аксьонов „Колеги“ и т. н. Къде са нашите шедьоври? Може да се отговори, че ние имаме „Железният светилник“, „Крадецът на праскови“, „Горещо пладнѐ“ и т. н. Тезата е, че големият филм не се ражда, понеже липсва голяма литература. А не може ли да се постави иначе въпросът? Да предположим, че големият сценарий е написан. Кой ще го постави — Фелини или някой от нашите режисьори? Нека взаимно бъдем по-скромни. Шекспир е на 400 години, а ние само на двадесет. С общи усилия да се стремим да излезем от сценарната криза и да правим повече и по-хубави филми с нашите български възможности — литературни и режисьорски. В работата, а не в очакването ще се родят значителните произведения.

Миналата година студията е направила 10 филма, защото е имала само 10 сценария. Така е бил съставен и производственият план — като при бедствие. От това положение ще излезем с общите усилия на писателите, режисьорите и редакторите. Гаранцията е в това, че всички обичаме киното, радваме се, когато филмите са хубави, и ни боли, когато ни критикуват.

Действителност-замисъл

Христо Кирков

Разговорите върху качеството на продукцията на нашето игрално кино за определен период станаха традиция. Една добра традиция. Една необходимост. Сумирането на група факти, обобщаването им създава особено благоприятна възможност за установяване на общи, характерни черти и тенденции в развитието на нашето национално кино за дадено време от неговото историческо развитие. Създава възможност за по-прецизна оценка на отделните факти, на тяхното място и значение в общото и от друга страна, за оценка на общото, на неговото място, значение и равнище от гледище на конкретно историческите му обществени задачи, от гледище на развитието на българското национално изкуство, на световното киноизкуство.

Но тия потенциални възможности като правило се ограничават още в самата постановка на проблемите, които акцентуваме и дискутираме. Критическите анализи и оценки обикновено имат за обект отношението „замисъл-реализация“, при което замисълът, идеята най-често се приема априорно или без особено внимание, а патосът на изследването се насочва към начините, средствата, приомите, чрез които този замисъл се превръща в конкретна художествена плът. Говори се например за „проблеми на сценария“, като под това се разбира главно композиция на материала, сюжетика, фабулност, образност, качество на диалога и т. н. Говори се за „проблеми на изобразителното решение“, за „проблеми на работата на режисьора с актьорите“, за „проблеми на филмовата музика“, на филмовата живопис, на режисьорския сценарий, на звукозаписа. Говори се за проблеми на творческите отношения между различните създатели на филмовото произведение. Т. е. — дискутират се главно, акцентувано, проблемите от сферата на художествената реализация, на художественото майсторство, на конкретно-образното отражение на действителността. Бих казал с пълно съзнание за недостатъчната естетическа прецизност на израза — дискутират се главно проблемите на нашето киноизкуство като форма.

Естествено значението на този вид проблеми е огромно. В отделни случаи именно те се оказват решаващи. Затова традиционното внимание към тях не трябва да отслабва.

Но аз мисля, че особено в днешния етап от развитието на нашето общество и киноизкуство на преден план излизат друг кръг проблеми, които генерално решават нещата. Това са проблемите, които се раждат от отношението „действителност-замисъл“. Това са проблемите за връзката на художника с действителността, на проявите на художника като мислител и гражданин, на качеството

на художника да открива, да изследва и оценява съвременните явления в живота на нашето общество, неговото живо движение. Това са проблемите, свързани със способността на художника да влияе върху публиката не толкова с начина, по който изразява мислите си, колкото с характера и значението на самите тия мисли.

Големите явления в световното кино от последните години сочат тенденция към опростяване на формата, която понякога стига до документалност. Това означава, че не на нея се разчита преди всичко. Разчита се на открития от художниците вътрешен смисъл на явленията, на обаянието на мислите, които художниците споделят със зрителя. От своя страна ясната, изстрадана, разчитаща на себе си мисъл, естествено търси начин да се изяви в съответно най-ясна, най-добре разбираема форма, за да може да бъде най-правилно оценена.

Ако поведем разговор за нашата игрална кинопродукция през последната година от гледище на отношението „действителност-замисъл“, без особен труд ще се ориентираме в основните причини за несполуките на отделни произведения. И без особени колебания ще констатираме незадоволителното равнище на тая продукция като цяло.

Да вземем за пример един от най-нашумелите с лошата си репутация факти — филма „Черната река“. В този филм авторите очевидно се мъчат да спорят с опростените схващания за живота и за истините в него. Но самите те схващат проблемите на съвременния живот опростено. Самите те оперират с бивши истини, липсва им мащабна философска мисъл и проникване, липсва им способност да открият интересните и значителни проблеми. И неувереността в обективната сила и обаяние на мислите им, на идеите им за живота ги довежда до претенциозна и външно многозначителна форма. Тогава зрителят започва да се смее. Той се смее над безпомощното усилие на авторите да го атакуват с отдавна известни мисли и изстрадани истини.

Друг филм за нашата съвременност е „Конникът“. Той е продиктуван от стремежа на авторите да застанат срещу потока на отливашата се от селото към града младеж, да възпрат този поток. Но не разполагат с аргументи на мисълта. Не разполагат със сериозна идейна теза. Не се опират на задълбочен анализ на съвременността, не могат да направят респектиращ извод. И в безпомощността си пропяват пасторали. Но с пасторали не може да се влияе на проблемите на съвременността. Да се допуска обратното — това значи отново да се изпада в смешно положение пред оня зрител, който знае или иска да мисли и привиква да уважава изкуството преди всичко по мислите му.

На по-близкото и по-далечното минало на нашия народ са посветени филмите „Между релсите“ и „Ивайло“. Тяхното значение за укрепване на антивоенните и патриотичните чувства на зрителя не възбужда съмнение. Но и двата филма страдат от липса на интересна проблематика. Тяхната вътрешна мисловна енергия, тяхната идейна амбиция според мен може да се изрази чрез изречението: „А сега да повторим урока, който вече сте учили. Повторението е усло-

бие за запаметяването на по-важните неща!“ Не споря — повторението на важните уроци от нашето минало, разбира се, има своето значение, но вече е малко. „Иваново детство“ е също „исторически“ филм по своята тема. И в него, както и в „Между релсите“, става дума за фашизма. И единият, и другият разказват за съдбата на едно дете. Но разликата между двата филма все пак е огромна. И не просто и само за това, че в единия се проявява по-високо артистично дарование, отколкото в другия. Защото ако в „Иваново детство“ артистичното майсторство на неговите създатели беше единственото или главното, той очевидно не би могъл да се радва на ефекта, който произведе. Не, неговата сила е преди всичко в особената, нова гледна точка при изследване отражението на войната върху психиката на нейните жертви. Силата му е в неговата внушителна проблематика. И с това филмът става не едно повторение на предадени уроци по история, а откритие на нови страни от историята, което само съвременникът може да направи. „Между релсите“ съумя да предложи на зрителя мисълта, че фашизмът е фашизъм и спрямо беззащитните деца. Една мисъл, която предизвиква само отдавна подготвено съгласие.

Но има един нов български филм, който независимо от съществените си художествени слабости, представлява успех на нашето кино по пътя към проблемното мислене. Това е филмът „Непримиримите“. Неговото основно качество според мен е в изкристализираната след един очевидно дълбок анализ на историческите факти идея за непримиримостта като основно психическо качество и отношение на участниците във войната срещу фашизма. Тази явна, интересна, значителна мисъл свидетелствува за това, че неговите автори имат усет и разбиране за задачите на киноизкуството в днешния период от неговото развитие, че се стремят да отговорят именно на тия задачи. Изобщо ясната, необременена, целенасочена художествена форма на произведението е естествен резултат на проникновено намерената идея, която разчита на своята сила. От друга страна, сама по себе си тая форма още веднаж доказва съвременното отношение на създателите на филма към киноизкуството.

Нямам за цел да изследвам и оценявам всички факти на нашето игрално кино през последната година от гледище на отношението „действителност-замисъл“, което в случая прилагам. Целта ми е да обърна внимание върху това гледище, което съвсем неправомерно се подценява практически и теоретически в разговорите за нашето съвременно кино. Мисля, че вниманието към него, приемането му като основен критерий в теорията и практиката на нашата кинокритика е едно от важните условия нашето игрално кино да атакува резултатно задачите, които му поставя съвременната национална действителност, положението на нещата в света и развитието на световното киноизкуство.

Повече интересни, увлекателни филми

Александър Дунчев

Една правилна и точна идейно-естетическа оценка на нашата игрална филмова продукция през изтеклата 1963 година не би била възможна, ако за отправна точка не бъде взет реалният успех или неуспех на филмите сред широкия потребител, т. е. народа. Някои могат да теоретизират по относителността на показателя „брой на зрителите“ на филма, но за истинския творец на социалистическото киноизкуство той стои на първо място.

Затова по-големият или по-малкият неуспех на наш филм сред масовия зрител трябва най-сериозно да тревожи неговите творци, а и всички останали дейци на социалистическото ни кино.

Какво е посещението на игралните филми, произведени през 1963 година?

Вземаме за основа на сравнение посещаемостта в София. Болшинството от филмите — „Смърт няма“, „Инспекторът и нощта“, „Незавършени игри“, „Ивайло“, „Черната река“, „Между релсите“, „Непримиримите“ — са вече преминали през основните столични кина. Към 31 май т. г. положението е следното: „Ивайло“ — 199271 зрители, „Инспекторът и нощта“ — 175498, „Незавършени игри“ — 97827, „Смърт няма“ — 66186. „Непримиримите“ — 64442, „Между релсите“ — 58225, „Черната река“ — 47505.

Какво говорят цифрите?

Безспорен успех сред столичната публика имат фактически само два филма — „Ивайло“ и „Инспекторът и нощта“. Всички останали не са намерили добър прием.

Разбира се, ние сме далеч от мисълта да абсолютизираме идейно-естетическия критерий на широкия наш зрител. Знаем, че понякога имат шумен масов успех и филми със съмнителни идейно-художествени качества. Подобни отклонения в естетическия вкус на народа, както е известно, имат своите дълбоки социално-исторически причини. За тяхното преодоляване се води и трябва да се води активна работа в кинолекториите, киноуниверситетите, чрез обсъжданията на филми и др. Но решаващият фактор в изграждането на масовата кинокултура си остава самият създател на филмовата творба. Още Маркс е подчертал, че публика, разбираща изкуството и способна да се наслаждава на красотата, се създава от фактите на изкуството. Отго-

ворната и трудна задача пред социалистическия кинотворец, се състои в това, че той е призван чрез творчеството си постепенно и умело да насажда все по-висока кинокултура сред народа, като нито за минута не се отклонява от изпълнението на главната си мисия — формирането на комунистически добродетели у народа.

Анализирайки приема, оказан от софийските зрители на филмите на Студията за игрални филми от миналата година, можем да кажем, че общо взето зрителите са им дали сравнително вярна идейно-художествена оценка. Може би в това отношение прави изключение филмът „Непримиримите“, който е едно добро постижение за родното киноизкуство. Причините за слабата му посещаемост в София би трябвало отделно да бъдат проучени. Нашата кинокритика, която е призвана да прави задълбочени професионални идейно-естетически изводи за филмовите творби, е в общи линии единодушна със софийската публика. Понякога тя допълва или коригира мнението на широката зрителска маса. Това тя направи и по отношение на „Непримиримите“.

Сравнително вярната и правдива оценка на миналогодишното филмово производство от страна на софийските зрители получи потвърждение и от гостувалите неотдавна у нас покупателни комисии от кинематографиите на социалистическите страни. „Ивайло“ бе купен от представителите на СССР, Полската народна република, ЧССР, ГДР, Унгарската народна република, Румънската народна република, Албанската народна република. Закупен е и от Гърция „Инспекторът и нощта“, купен от СССР, ЧССР, РНР, АНР; „Непримиримите“ — СССР, ПНР, ЧССР, ГДР, УНР, „Приключение в полунощ“ — СССР, ГДР, УНР, РНР, АНР. „Незавършени игри“ — СССР, РНР, АНР. „Смърт няма“ — ЧССР, УНР. Купен е и от Израел. „Между релсите“ — СССР, „Черната река“ — РНР. „Конникът“ — незакупен от никого.

Горните данни дават, струва ни се, приблизително точна представа кои са сполучливите и несполучливите филми в миналогодишното ни игрално филмопроизводство. Състоянието на нещата не може да не разтревожи и кинотворци, и ръководители на студията, и Управлението на кинематографията. Проблемът за завоюване на нашия масов зритель не от един-два, а от болшинството родни игрални филми, за спечелване много по-голям терен в братските социалистически страни, а и в другите страни, все още стои открит. Неговото положително решаване безспорно може да дойде в резултат на действието на сложен комплекс най-разнообразни фактори от субективен и обективен характер, от идейно-художествено, кадрово, организационно-творческо и др. естество.

Тук ние бихме желали да поставим въпроса само за едно от ефективните, по наше мнение, средства в тази насока. Трябва да правим филми, по-увлекателни, по-интересни, по-занимателни за зрителите. Задължителна предпоставка обаче при всички случаи си остава ясно да звучи комунистическото идейно-художествено съдържание на филмите. Чрез увлекателността на филмите ние ще се стремим да обхванем максимален брой хора у нас, а и зад граница, именно за да им внушаваме с кинохудожествени средства нашия

действен хуманизъм, комунистическата правда на живота.

Капиталистът-продуцент също се бори да спечели колкото може повече интереса на милионите зрители. Но неговата крайна цел е користна — той иска да придобие повече пари. Целта обуславя и средствата за нейното постигане. За да бъде привлечен масовият зрител в киното, кинокапиталистът съзнателно вмъква във филмите пошлостта, самоцелната интрига, сцените на убийства и грубата сексуалност, буржоазната криминалистика и т. н. За нас тези средства са принципиално неприемливи. Те са в пълно противоречие с генералните идейно-естетически цели, които поставя нашето изкуство. Ние трябва да търсим увлекателността, занимателността на филма само с оглед по-добре да постигнем тези цели.

Проблемът за занимателността на нашите филми не е бил досега предмет на сериозно внимание. Правилно ще бъде да се поведе сред кинотворците и в списание „Киноизкуство“ един активен и дълбочен творчески разговор по него. Игралната продукция през 1963 година също дава възможност да се споделят известни мисли в светлината на този проблем.

Няма да бъдем далеч от истината, ако кажем, че една от главните причини за очевидната и безспорна несполука на филма „Конникът“ е сюжетната му аморфност. Какъв драматичен конфликт и какви човешки характери и съдби, които да завладеят сърцето и да обогатят ума на зрителите могат да се очакват при това положение? Резултатът може да бъде само един — бледи образи, безпроблемност, скука. До голяма степен подобен е случаят и с филма „Черната река“. Обратно, един от секретите за успеха на „Ивайло“ сред зрителите въпреки някои негови безспорни слабости се крие, струва ми се, в сюжетната зареденост. Богат, плътен, разнообразен по ситуации, постоянно възбуждащ интереса на зрителя, държащ го в напрежение със своята конфликтност и динамика е сюжетът на „Ивайло“. Особена сила му придават монументалността, мащовостта на развиващите се събития, в които е кондензирана народната съдба в онази епоха. Всичко това завладява зрителя, държи го от началото до края на филма в напрежение. Затова филмът се търси, масово се посещава. Двеста хиляди софиянци вече са се възпламенявали от патриотичния му патос. Има и друг, активизиращ интереса на зрителя фактор, който не бива да се подценява — широката популярност на историческия факт, легендарността на Ивайло като наш национален герой. Тази е между прочем причината за по-добрата посещаемост и на филма „Незавършени игри“, който иначе страда от сериозни художествени недостатъци. Смисълът на казаното дотук е — авторите на киносценарии и филмовите превъплотители на тези сценарии не бива да бягат от сюжетността, а да я търсят, да я пълнят с увлекателно и конфликтно съдържание, да намират интересни композиционни форми в организацията на сюжета и конфликтите и пр. Модата за безсюжетността е чужда на нашето изкуство и особено за киноизкуството. Като правило то трябва да бъде „актуално и сюжетно“. Такова основно изискване предявява и М. Горки към драматургическото произведение, обобщавайки богатия си жизнен и художествен опит.

Известно е, че Енгелс е оценявал положително „изкусната завръзка“ на интригата в пиесата на Ласал. Няма ли дял в успеха на филма „Инспекторът и нощта“ „изкусната завръзка“ в него? Ясно е, че криминалната интрига в началото на филма „хваща“ веднага зрителя, поддържа непрекъснато любопитството му. Въпросът „Какво ще стане по-нататък“ е изключително важен за успеха на един филм сред милионния зрители. Но достойнството на „Инспекторът и нощта“ е в това, че тази криминална интрига е използвана не за да държи в нервна възбуда публиката, което обикновено е главната цел на лошите западни детективски филми, а само като повод — постепенно, умно и умело да завладее интелектуалните и духовните интереси, да ги насочи по посока на човешките съдби, към разобличаване гнилите остатъци в нашето общество, което инспекторът на милицията разкрива. Не нервите, не секса, не долните страсти в човека, а неговите благородни мисли и светли емоции в него трябва да се стреми да увелече, да заинтересува и да държи във възбуда от началото до края на филмовия разказ социалистическият кинотворец.

Главният източник на такава възбуда е яркият, самобитният човешки характер на героя или героите във филма. Успехът на „Инспекторът и нощта“ трябва да се търси и в тази плоскост. Особено важно условие за създаване на плътен образ е жизнено убедителната му художествена индивидуализация. По каква линия върви изграждането на човешката индивидуалност на инспектора? Авторът е заострил една от чертите на характера му повече от другите, направил я е най-силно водеща, най-запомняща се. Това е леката ироничност, която придава особена прелест на героя. В нея е скрита и неповторимостта на дадения човешки характер. Тази водеща, характерна черта в художествения характер Хегел нарича „патос“, а Горки — „стожер на индивидуализацията“. Като прибавим към това и лаконичния, жив, остроумен диалог, с който инспекторът общува с останалите действащи лица, ще разберем една от основните причини за спонтанното завладяване на зрителя от филма.

Убедителната индивидуализация на героя увлича зрителя, помни се дълго след филма. А помнят ли се образите от „Конникът“ или от „Черната река“? Покорява ли тяхната съдба, следим ли я с трепет и възлнение? Сюжетната немощ и притъпена конфликтност в тези филми е убила човешките характери. Поначало само наличието на богата сюжетна основна може да стане източник на силни, напрегнати драматични конфликти, в които главните действащи сили са съответно пълнокръвни, богати и интересни човешки характери и човешки съдбини. Процесът на разкриването, проявяването, развитието на човешката съдба в изкуството винаги завладява читателя, зрителя, покорява неговото съзнание и емоции.

Художествената продукция на Студията за игрални филми през 1963 година показва, че друг важен източник за увлекателност на филма, за неговия успех сред зрителите може да бъде наличието на ярки, силни, богати положителни характери. Примери затова са Ивайло и инспекторът. Добродетелите, които са присъщи поначало на положителния герой, неговата активност и действеност, ако бъдат

успешно художествено изобразени, винаги могат да увлекат вниманието, да овладеят емоциите на масовия зрител. Но защо Караджов от „Смърт няма“ не спечели този зрител, когато е съвсем очевидно, че създателите на филма са били искрено обладани от благородната мисъл да го направят пример за подражание чрез героичния му подвиг? Това е, струва ни се, защото е нарушена жизнената правда. Да създаваш положителен герой, убивайки присъщата на него човешка обаятелност, означава да влизаш в противоречие с жизнената правда. Може би това нямаше да се получи, ако авторите бяха съумели да разкрият мотивирано, доказателствено причините за дълбоката отчужденост на героя от окръжаващите го, за външната му студенина, за вътрешното му драматично самосъсредоточаване. Но понеже зрителят не получава убедителен отговор на тези негови прояви, затова и душевното благородство, героичната постъпка на Караджов в края на филма звучат фалшиво, не вълнуват, не го издигат като герой — пример за подражание.

Нарушението на жизнената правда, повърхностното и немотивираното разкриване на жизнените явления, на техните истински сложно преплетени движещи сили, тенденции и перспективи почти винаги довеждат до неверни, неубедителни художествени решения, които в крайна сметка убиват художествената увлекателност. Ако зрителят не вярва в виденото, той не може да бъде емоционално и интелектуално овладян. Затова увлекателната и достъпната форма на филмовото произведение трябва винаги да бъде адекватна на жизнената, идейната същност на произведението, на образите в него.

От принципиална гледна точка сме убедени за мястото и значението на филмите, пресъздаващи социалистическото ни съвремие, но за нас все още си остава далеч нерешен въпросът за пълноценното художествено овладяване на съвременната социалистическа тема, на нейните носители. Затова красноречиво говори продукцията от последните няколко години, включително филмите от последната година. От петте филма, разработващи различни страни на социалистическата ни действителност, само един може да се смята за безспорно добър — „Инспекторът и нощта“. Очевидни несполуки са „Смърт няма“, „Черната река“, „Конникът“.

Разбира се, причините за това състояние в художественото пресъздаване на съвременната социалистическа действителност от нашето игрално кино са най-разнообразни. Съвсем ясно е, че художественото овладяване, при това в увлекателна форма на съвременната социалистическа тема и съвременните герои се обуславя в голяма степен от факта, че тук става дума да се пресъздава със средствата на изкуството една действителност, която е в развитие, в постоянно изменение включително на самите художествени творци. Ленин подчертава дебело, че изграждането на новото социалистическо общество ще изисква най-продължителна, упорита и трудна работа, ще изисква героизъм в масовата и делнична работа. Но всичко това показва и кой е главният път за преодоляване и за намаляване отрицателните последици на тези обективни трудности. Да се познава, да се изучава животът, дълбоките негови закономерности, да се прониква дълбоко в душите, в помислите, в радостите, в скърбите на

съвременника, който гради социализма. Не учат ли достатъчно силно примерите на Горки, на Л. Толстой, Балзак и редица други титани на художествената мисъл? Ленин в бележката си за книгата на отявления белогвардейски автор Аверченко изтъква, че той — авторът, изключително силно въздействува върху читателя само в онези места, където пресъздава явления, герои, които са му познати в най-голяма дълбочина, от всички страни.

За твореца, социалистически реалист познанието на живота не се състои само в посещението на завода, на строителния обект, в контакта със социалистически труженици. Той се състои в придобиването на много сполучливо наречената от М. Горки „висока точка на наблюдението“. Това е дълбокото познаване на науката за законите на общественото развитие, на политиката на комунистическата партия, която практически се ръководи от тези закони. Само тогава правилно ще бъдат разбрани трудностите на настоящето, ще се види тяхната относителност в светлината на голямата перспектива, на нашето неотклонното вървене напред. При настоящите условия „високата точка на наблюдението“ означава верен поглед и разбиране не само на вътрешно-политическата, икономическата и идеологическата обстановка в нашата страна. Тя означава и точно познаване на генералните проблеми на международното положение в момента, вярно разбиране на идеологическата борба понастоящем, която се води с все по-активизиращата се буржоазна идеология, с ревизионизма, и с догматизма. Тя означава правилно отношение към специфичните проявления на тази борба в областта на литературата и изкуството.

Художествено увлекателният социалистически филм е немислим без предварително основно и вярно познаване на живота.

Проблемът за пътищата, по които ще се постигне художествената занимателност и завладяващата сила на нашия игрален филм сред масовия зритель, в никой случай не е обхванат нито в ширина, нито в дълбочина от горните редове. Далеч не е изчерпан в това отношение дори опитът от продукцията ни през 1963 година.

Съвсем очевидно е, че борбата за създаване на увлекателни и интересни филми е немислима извън непрекъснатото търсене на нови форми, на нови изразни средства, в които да се облече комунистическото идейно съдържание. Нужно е истинско новаторство във формата, богато въображение на сценариста, режисьора, художника, композитора и пр., с една дума — високо художествено съвършенство на творбата. Но това търсене, това новаторство във формата и изразните средства е и не може да бъде освен средство, подчертавам, средство за по-интересно, по-увлекателно, по-завладяващо, антидекларативно, антисхематично, истински художествено силно и действено довеждане на комунистическата правда за живота, политическа, нравствена и естетическа, до милионите трудови хора. В това се и състои безграничната свобода на твореца в условията на социалистическия реализъм. Държейки високо знамето на комунистическата партийност и народност, той може свободното, неограничаван от нищо да избира сюжети, герои и образи, стилове, изразни средства и похвати за по-интересно, по-въздействащо върху трудовите слоеве художествено пресъздаване.

ВЕРА НАЙДЕНОВА

ПРАВДАТА И КРАСОТАТА НА РЕВОЛЮЦИОННАТА БОРБА

*„Пригответе най-хубавите бои, художници; ще рисуваме
нашата отишляла младост!“*

Ал. Довженко

Българското киноизкуство нямаше още свое лице, нямаше биография, когато социалистическата революция — грандиозният обрат в живота на нашия народ, постави пред изкуството невиджана задача — да въплоти в художествени образи идеите на комунизма, родени в тежки боеве.

Младенецът се раждаше, за да поеме отговорната си задача; да приеме призива на партията и да се включи в процеса на художественото усвояване на света от позициите на марксистко-ленинското мирознание. У нас това ставаше много след времето, когато съветското кино достигна най-висок естетически уровень в отразяване на революционните събития. Към образа на нашата революция, на нашата антифашистка борба и нейните герои още в първите дни на съпротивата се бяха обърнали поетите; в първите години на свободата героичната тема заля творчеството на живописците, майсторите на сцената и композиторите. Киното, което по самата си природа е достоверно, документално-убедително, възкресяващо действителността във форми, непосредствено взети от самия живот — у нас по-късно от другите изкуства пое своите задачи. Затова неговото развитие трябваше да върви с най-бързи темпове; стремежът да се достигне нивото на световния екран му даваше устременост, а младежката дързост на неговите създатели — гаранция за скорошни успехи.

Мъжествената борба на Комунистическата партия — най-светлия и върховен израз на революционния устрем на нашия народ — това е поетическата действителност, която роди и откърми младото ни изкуство. Създавайки българското кино като изкуство, революцията трябваше да стане негово съдържание. И вече безспорна историческа истина е, че в своя подход към безсмъртната „летопис на героизма“ нашето киноизкуство утвърди себе си.

Художническата скованост и творческа неукрепналост се отразиха и върху съдбата на героичната тема. Тъкмо когато вълненията, спомените и впечатленията от борбата бяха най-непосредствени и живи, тъкмо когато нейният патос отзвучаваше гръмогласен, всеобхватен и широк, кинотворците създаваха филми, които не можеха да защитят с нужната художествена сила идеите, вложени в тях. Филмите, отразили събитията на борбата, носеха белезите на творческата младост и все пак именно те откриха и очертаха възходящата линия в развитието на младото филмово изкуство. Много от онова, което създателите на „Тревога“, „Песен за човека“ и „Септемврици“ направиха, се превърна в творчески капитал за търсачите на новото, по-правдиво и по-богато отразяване на борбата.

Развитието на нашите героични филми представлява път на разширение и вдълбочаване в темата, завоюване на разнообразие и отразяване на борбата, събрала в себе си голямо жизнено богатство, ярки и силни характери.

Младите кинематографисти и у нас решиха да се справят с героичната тема без излишни украшения, да покажат на екрана поезията на обикновените човешки характери, да проникнат в света на чувствата, в душевността на хората, изнесли революцията на плещите си. Представителите на поколението, чието юношество и младост минаха през годините на съпротивата, искат повече от всичко

правдата в чистия ѝ вид. Познали и щастието, и драмата на своето време, те са убедени, че сега със зрителя трябва да се говори не високопарно, а просто, ясно и внушително. И отхвърлят патетиката, изразена с чисто външни средства, стремят се да избягват гръмките слова, спокойно и внимателно се вглеждат в обстоятелствата на борбата с желание да ги видят отново — конкретно, творчески. Но това съвсем не е най-лекият път в изкуството. Трябваше да мине време, докато се постигне умението да се създават такива филми, в които тенденцията, партийната идейност да проникват в действията и характерите, без това да се подчертава предварително или преднамерено да се скрива. Героичната тема повече от всичко не признава бездушието и липсата на творческа дързост. Но тя не търпи и криворазбрана антипатетичност и подражателство на средствата, изпитани и оправдани в други страни и други кинематографии, и непригодни за нашето социалистическо изкуство.

Младата ни кинематография се придвижваше към тези истини по пътя на труден практически опит.

*
* *

През 1957 г. се създаваше, а през 1958 г. се яви на екрана филмът „На малкия остров“, който с остротата и свежестта на художническото възприятие се отдели от стандарта на обикновената ни филмова продукция.

Когато гледаме този филм, най-силно впечатление ни прави начинът, по който създателите му ни карат да се докосваме до романтиката на миналото, самия избор на жанра, който като ни държи непрекъснато на границата на делничното и необикновеното, разкрива неусетно сериозната човешка драма. Художническата обмисленост и обоснованост изчезват сякаш в непосредствения и прост пластичен израз, в конкретен рисунък, в естествени, незабележими композиции и мизансцени. Ние сме в плен на простота и мъдра поезия и изворът на тази поетическа магия е преди всичко сценарият на филма. В него има кинематографично умение и вкус, и стремеж към простота и лаконизъм и на разказа; във всяка фраза се чувствава грижливата ръка на художника: веселите блясъци на парадоксите и каламбурите в речта на героите, необикновени, изненадващи скокове на мисълта, любопитни фокуси с думите и тънка асоциативност от незначителното, дребното към едрото, същественото, характерни за цялото творчество на Валери Петров. В сценария, както и в поезията си, той не се насочва към епическите мащаби и широко-панорамни събития на антифашистката борба, а избира епизод — цялостен, завършен, който му дава възможност за образно и детайлно разкриване на характерите и обстоятелствата. При това с един основен стремеж към пределна конкретност.

Филмът ни представя героите, когато те са престанали да бъдат борци; след дните на героизма при тях са дошли предпазливостта, резигнацията и скептицизмът. Подвигът е останал някъде преди зачочването на киноепизода. Камарата търси най-простите неща в живота на тези хора, за да открие отново героичното в тях и да намери непосредствен израз на техните граждански чувства — конкретни като желанието им да избягат от острова, да се спасят и да живеят. Авторите не скриват от нас, а напротив, тенденциозно показват този процес на постепенното възстановяване на героичния дух. Колективното чувство трябва да се роди отново. Врагът очаква морално разложение, а вместо това се изгражда един колектив. В неговите прояви трябва да се открие нещо много дълбоко и силно — идеята, която ги свързва. Всяка реакция в този градивен процес търси своя реалистичен рисунък и във филма се вселява антипатетичният дух на анализа.

Наистина начинът беше много нов за нас и в момента, когато този филм излезе на екрана, ни се стори много близко до онова, което ни беше необходимо. Трябваше да асимилираме този филм, да измерим звучението му с истинското звучение на революционната правда, за да разберем, че тук правдата е приглушена, недоизказана, че крайното увлечение по антипатетичното и антиромантичното са принизили истината, идеята, че тъкмо новото в този филм буди спор. Нямаме право да не вярваме в стремежа на авторите да заживее идеята в конкретни характери — Доктора, Коста Рика, Жеко, ученика. С удивителна съразмерност всеки от тях е натоварен с положителни и отрицателни черти. Нито един от героите, и това е твърсено съзнателно, не е издигнат на много висок пиедестал. У Коста Рика има анархизъм, но и смелост в най-чиста форма. Ако ученикът е представен наивен, от друга страна, той е символ на партийната

романтика, кристално чист, влюбен в поезията. Жеко е пресметлив, малко сектант, а Докторът, който на пръв поглед трябва да обединява, същевременно си има свои слабости; той е уклончив и за момент губи вярата си в хората.

Загрижен обаче за отделните характери и за тяхната индивидуализация, сценаристът, а оттам и режисьорът не усияват да ни внушат общото, към което се стремят — патоса на борбата, цялостния обобщен и типичен образ на партията, която се възражда за нови битки. Твърде много героите се задържат при инстинктивното, стихийното и се пренебрегва силата на съзнанието за организация, т. е. приглушен е пулсът на настъплението, на градацията, което е настъпление в цялата революционна борба. Боейки се от голото деклариране на големи идеи и граждански чувства, авторите скриват от нас мислите на героите и не ни показват пружините на комунистическото съзнание, които движат тези хора в борба и които ги довеждат до бунта. Премълчани са обществените подбуди, непосредствената емоционалност на героите, призовани за борба. Поради това второстепенна мисъл за човечността и другарството е останала да звучи с пълна сила, но абстрактно, в една почти локална конкретност във времето и пространството на острова, но вън от големите мащаби на борбата. Свойствата, проявени в борбата тук на острова, са типични общо за човешката натура, но героите не се издигат до равнина на комуниста-борец. Затова колкото и да са интересни и изключителни тези образи, поставени в сферата на поетичното, като философски обобщения на истината, те остават в пределите на обикновеното, а не на героичното.

Но ако въпреки тези грехове авторите са успели да създадат характери на живи хора, издигнали се до величието на себепрежертвата, по отношение на обстоятелствата те, уви, са срещили в по-голяма степен. Това е другият съществен недостатък на този филм. Един път случайността може да прозвучи житейски конкретно (случайно в деня, определен за бягство, пристига капитан Станев). Но когато случайно на острова попада войник, съгласник на ученика, „случайно“ турчето запява точно в момента, когато Жеко проверява мишените, и т. н. до случайното спяване на Доктора, на вниманието на зрителя се натрапва маниерната тенденция за съзнателно търсени чудновати връзки между явленията. Бягството от фактологическата достоверност на историческите обстоятелства води до изкушаване, до пределна поетическа стилизация, която граничи със схемата. Авторите се изправят и против историческата правда, и против художествената правда. От друга страна, стилните особености на режисурата: битовите подробности на затворническия режим, кошмара на физическото страдание, огрубената натура на обстановката и лицата подгискат и забуват политическия смисъл на този исторически епизод от антифашистката борба у нас.

Всичко може да се направи, за да се обуздае голата патетика, да се заобиколят проклетите атрибути от догматичното трактуване на революционната тема. И нищо не губят Валери Петров и Рангел Вълчанов от търсенето на ювелирно художествено майсторство в частичните компоненти и детайли на рисунка. Но това не значи, че трябва да се изхвърлят високите и силни думи. Трябва само да се очистят тези думи от схематизма и казионната скованост. Не филмови гръмки думи за гражданския дълг и за гражданските чувства, а високо разбиране от страна на героите на гражданския дълг и дълбоки искрено изразени граждански чувства! Декларацията, която не е художествено оправдана, както и приглушената идейност, са две страни на един и същ медал.

Интересно ще е, ако непосредствено прехвърлим наблюденията си върху следващия филм на тези автори, за да търсим там опровержение или утвърждение на изводите. Но преди това трябва да се спрем на друг един филм, който също така не можа ясно и широко да постави проблемите на нашата съпротива, но пък се докосна до други общочовешки страни на борбата с фашизма и надхвърли границите на домашното ни киноизкуство. По-точно на нашето сценарно изкуство, защото за създаването на българо-германския филм „Звезди“ ние имаме като заслуга сценария, музиката, няколко актьорски изпълнения и интересния български пейзаж.

Много преди да се превърне във филм, сценарият на Анжел Вагенщайн направи впечатление с неконвенционалния образ на войната без война, на фашизма без зверства и зверове. Проблемът немска психика тук не се движи в инертния поток на нашето дотогавашно изкуство, не се отъждествява германец с фашист. Аргументирано се отхвърли убеждението, че „всички немци са

еднакви — вълци и плъхове“. „Това е положително един от най-човечните филми, които третираат еврейския въпрос“ — писа на времето един френски вестник. Но кой от създателите на антифашистки филм не би претендирал, че най-ценното в неговото произведение е човечността! И все пак филмите, които откриват човека сред зверовете, са единици. Между европейските кинематографисти често се подема спор за природата на човека, за това, кое преобладава в него — вечните тъмни сили, или стремежът към съвършенство. В този спор социалистическото киноизкуство се намесва с филми като „Звезди“ и излиза победител.

До срещата си с Рут и българските комунисти Валтер е скептик, загубил представите си за човека и доброто. В механичното въртене на синджирчето, в безразличното му към всичко наоколо авторите фиксират неговото безучастие към света. Изминал обратния път от Ленинград до глухата българска провинция, видял и преживял разтърсващи неща, Валтер се съмнява в правилността на каузата, заради която се е сражавал. А може би никога не е вярвал в нея.

— Всички сте еднакво виновни за това, което се случва всеки ден през последните години — го обвинява Рут.

— Аз никога не съм го желал — отговаря Валтер. Това не са думи на кадрови немски офицер, а на „лош художник“, облечен в „лоша войнишка униформа“. На фашизма той никога не е служил в буквалния смисъл на тази дума. Сега ще се научи и да го презира. Промените у Валтер настъпват под впечатленията за съпротивата у враговете на фашизма — у бай Петко, у Блаже. Два пъти авторите изправят героя си лице срещу лице с неподчинението и това са възлови моменти във филма; в първата среща на Валтер с „Рут и в сцената, участъка.

Полицията е заловила партизанския ятак Блаже. Той трябва да признае откъде е взел хинина, който е носил на партизаните. Един немски офицер среща човек, готов да изтърпи и най-ужасното, но да не предаде съучастника в делото. Полътът на комунистическия хуманизъм и солидарност може да разсее и най-черния скептицизъм! Иначе със своя примиренчески песимизъм Валтер би останал при инертните си човешки постъпки (и преди това той предлагаше цигари на евреите и не застреля Рут, когато го обиди, и не издаде Петко, чиято запалка беше намерил в склада с оръжие). Работниците от гаража нощем крадат оръжие и лекарства за партизаните, после искат хинин за евреите; бай Петко подготвя бягството на Рут — това са уроците по хуманизъм и героичество, които комунистите дават на този тъжен млад човек от армията на фюрера. За съжаление с това се изчерпва дейността на българските комунисти, показана в този филм. Иначе за партизаните само се говори, стрелбата им се чува отдалече и твърде бледи са епизодичните образи на двамата преоблечени партизани, за да ни внушат мащабите на онова, което се изправя срещу фашиста Курт. И все пак именно комунистическата идея и хуманизъм са атмосферата на този филм, красотата на комунистическата истина и човечност печелят един човек. Анжел Вагенщайн е написал това така, че не в думи, а в постъпки, не в разсъждения, а в самите действия на героя се разкриват неговите душевни изменения.

Едно от ярките превъплощения на антифашистката тема в нашата сценарна литература, оригиналните идеи на Анжел Вагенщайн се бяха съюзили с активна форма, с оригиналния режисьорски и операторски маниер на Конрад Волф и Бергман.

Нашето кино преодоляваше младостта си закономерно, без чудеса, но бързо и стремително, с бащинските грижи на БКП, която му подаде грижливата си ръка, за да го свърже здраво и завинаги с героичната тема, за да го направи съзвучно с новите Ленински насоки в обществения ни живот.

*
* *

Пет от създадените през 1959 г. филми, отразяват времето на борбата: „Командирът на отряда“, „Отвъд хоризонта“, „Дом на две улици“, „Тиха вечер“ и „Първи урок“. Най-главните задачи, които постановлението на ЦК на БКП от 1958 г. по въпросите на киното постави пред кинодейците, бяха да преодолеят слабостите от идеен характер, да се създадат високоидейни и художествени филми, да се поставят съвременните теми и съвременният човек в центъра на produkcията, но редом с това да се създадат нови кинопроизведения, отразяващи широко и правдиво героичното минало на нашия народ.

Антифашистките филми, създадени през 1959 г., най-осезаемо оформят двете тенденции в разработката на героичната тема. Създателите на „Командирът на отряда“ и „Дом на две улици“ се стремят да съгласуват широкото, разгърнато повествование и острия драматизъм. В „Тиха вечер“, „Отвъд хоризонта“ и „Първи урок“, ако трябва да търсим някаква формулировка на авторското кредо, тя ще е: искам да покажа борбата не чрез огъня на партизанските битки, а през душата на бореца, да проникна в неговия вътрешен мир, да разкрия онези скрити резерви на морални сили, които се проявяват в минути на изпитание; да покажа пътищата, които довеждат обикновените хора до комунистическата идея и революционния подвиг.

В условията на нашето съвсем младо киноизкуство и двата начина бяха нови. Ние още нямашме епичен филм за партизанското движение. Очакванията и нуждата от такъв филм бяха за съжаление отчасти само задоволени с филма „Командирът на отряда“ (сценарист Велчо Чанков, режисьор Дучо Мундров). На пръв поглед този филм ни връщаше назад към външната епичност и илюстративност. Огорчавайки ни със своята традиционност като цяло, той обаче успя да разкрие суровата поетичност на партизанския живот не плакатно, а чрез конкретни образи и взаимоотношения и прибави към образите на борци, създадени в нашите филми, два нови образа на партизани — Даньо (артист Коста Цонев) и Богдан (М. Миндов). Но когато измерваме мащабното звучене на този филм с мащабите и епичната плътност на борбата, ние откриваме в него преди всичко липсата на сплотеност между епичното и драматичното начало. Класическата формула на Белински: „В епоса господствува събитието, в драмата — човекът“, доби при съветските филми за революцията друг израз — епосът на революцията е неотделим за художника от лириката на драматичните характери. А в сценария на Велчо Чанков и оттам във филма на Дучо Мундров не е преодолян чисто външият стремеж за съединяване на тези две начала. Това неумение се откроя още по-неблагоприятно в другия филм, насочен към отразяване широките събития на борбата, преплетени с интимната човешка съдба — „Дом на две улици“. Тук в значително по-голяма степен външната логика на конфликта и привидната ефективност на събитията изместват действието, а поведението на героите е продиктувано не толкова от особеностите на характерите, колкото от изпълнението на обязанности, зададени им от сюжета. И сюжетът — сложен, многообхватен в замисъла на сценариста Бурян Енчев — във филмовата реализация на режисьора Кирил Илинчев са е превърнал в наиздателна илюстрация на основната социална мисъл.

През 1959 г. успехите на другите кинематографистни, пък и нашите собствени успехи бяха ни завели твърде напред, за да можем да приемем без дълбок вътрешен резерв елементарните филмови реализации, които се мъчеха да ни примиряват с вече остарели прийоми. Успехите на младите съветски творци и на западните прогресивни кинохудожници в търсене по-камерна и епизодична, но по-вгълбена разработка на големите човешки проблеми, онова, което бяха постигнали създателите на „На малкия остров“ и „Звезди“, привличаше търсещите филмови творци, насочваше ги към подчертана психологическа разработка на сценарии и кинематографични образи. Това, разбира се, не се отдале еднакво на всички. Сложните, тънки и задължаващи страни на психологически филм за борбата останаха недокрай постигнати във филма на Павел Вежинов и Захари Жандов „Отвъд хоризонта“. А филмът „В тиха вечер“ защити тези тенденции, и то, ако можем условно да разделим — с втората си част. Става дума за онези сцени в участъка, обвеяни в типичната българска атмосфера на борбата, почувствувани и разкрити от големия белетрист Емилиян Станев и осъществени просто, с голяма точност и топлина от режисьора Борислав Шаралиев. Една типична картина на наш град по време на войната, на истински наш полицейски участък — с неговите външно-патриархални, но нечовешки закони. И сред всичко това героизмът на един младеж — без героична поза, без висок патос, мъжествено просто и безизкуствено като в хубавите мемоарни книги. И тъкмо поради това убедително показано умение за отразяване конкретната същност и характер на борбата на нашия народ, първата част на този филм, която се развива в пещерата и която е предполагаема като най-драматична, защото в нея трябва да станат съдбоносни промени в душата на героинята — партизанката Бойка. — не удовлетворява. Авторите като че ли се боят от сложността на героинята, плашат се от измененията, които ще настъпят у нея, страхуват се да

не издаде тя своя глас и много скоро я приравняват с вече установения еталон — твърда партизанка. Такава я виждаме в полицейския участък, но това вече няма нищо общо с процеса на развитие, а е резултат, поднесен ни наготово.

Трудно е да се направи баланс между творческите завоевания и непостигнатото в тези филми при разкриване дълбоките процеси на революционната борба, но стремежът към художествена самостоятелност вече се разширяваше, преборваше се с конвенционалното и безжизненото, стремеше се към завършена и цялостна стилова изява. Въпреки уговорките, които ще направим при анализа на филма „Първи урок“, именно този от създадените през 1950 г. филми за борбата ни среща с цялостен и завършен докрай стил, избран от авторите му.

След филма „На малкия остров“ приехме за естествено, че дори когато се насочва към периода на най-кръвава схватка между фашизма и народа, Валери Петров и създалият се вече колектив от режисьор, (Рангел Вълчанов), оператор (Димо Коларов), композитор (Симеон Пиронков) и художник (Христо Нейков), проявяват предпочитание към процеса на раждането на бореца, към делничността на обстановката, търсят, бих казал, неореалистичен подход към героичната тема.

В самото заглавие на филма „Първи урок“ се долавя характерната интонация на сценарното и режисьорското решение на темата: още самото заглавие показва, че той не е величава епопея на борбата, че е посветен на хора, които се намират в онази щастлива възраст, когато у човека се оформят убежденията, когато, пълен със сили, младежът поема пътя на живота.

„Най-дългият път започва от първата стъпка“ — казва една източна поговорка. По това как героят ще прецени в хода на подетата вече в широк мащаб борба, може да се прецени дали пътят му напред е верен и голям. Пешо, младият работник от крайния квартал, ще бъде всеотдаен войник на РМС и челото му ще се увенчае с венета на подвига — в това ни убеждава филмът „Първи урок“ — логично и неусетно, като ни потапя в атмосферата на тъжните и весели усмивки на живота, в лиризма на прелестния наивитет на първата любов. И като ни припомним с една скрита сериозност, че беше време, когато любовта, голяма и чиста, ставаше жертва на неумолими класови закони или ги превъзможваше, за да се превърне в нещо много повече от любов към един човек!

Пътят, който Валери Петров и Рангел Вълчанов избират за своя герой, не е единствен, нито безупречен, но сигурно може да се каже, че той има пряк адрес към сърцето на днешната младеж. Това е вечният път на сърцето, на порива, който прояснява очите, тръпката, позната на всеки, която минава като полъх и разлюлява вълните на кръвта. А те затрептяват със звуците на една чудна мелодия. Защото всяка човешка съдба си има своя мелодия. И най-красива е мелодията на младостта. Тя е интимно лична за всеки човек, но и толкова близка до онази, която звучи в „Първи урок“!

Песента на влюбените се ражда „сред грижи, болки и печал, сред тягостно, жестоко време, с фашистки ред и немско бреме.“ Тя се мята между небето и земята, между бедната улица и бялото пухкаво облаче.

И тъкмо когато и героите, и ние зрителите сме повярвали в примамиливо очарование на безметежното щастие, започваме да се питаме — ще издържи ли Виолета тук, в света на Пешо, където често спират полицейски камионетки, и не е ли Пешо неудобен с неизискания си маниер сред кавалерите от немското училище? Срещаме се с остроумно намерената провокация; неусетно в илюзията са се врязали дисонансите на класите и времето. Със същата логика, с която подеват героите си към лъчезарна висота, авторите ги връщат на земята. Оформя се основният слой в тъканта на произведението — борбата между двата свята. Отначало това са намеци — тактични, но недвуусмислени. Низ от незначителни на пръв поглед подробности, дисхармоничен шум от противоречията на времето, които не само следват едно след друго, но се натрупват, градуират и намират своето обобщение — полицейския участък. Окървавен, пребит, Пешо съзира със студена проникателност пропастта между неговата класа и класата на Виолета. Сърцето губи една любов, за да спечели друга, по-голяма, и да намери радост в борбата за щастieto на обикновените хора.

Трябва да признаем, че психологическите линии, по които този процес върви, са в известна степен бледи. Драмата на Пешо минава пред нас в облекчени красни. Сякаш режисьорът съзнателно я задържа от страх да не наруши впечатле-

нието за естественост и простота, задържа я дори тогава, когато правдата налага да се наблегне, да се изтъкне промяната, изводът. Това неизбежно се отразява върху силата на внушението, върху плътността на характерите.

Трудно е да се определи с колко, но „Първи урок“ обогати кинематографичното майсторство на създателите си. И не би било погрешно да направим извод, че техният стил повече подхожда за разработката на такъв сам по себе си лиричен епизод от борбата, отколкото при епизода, разработен в „На малкия остров“. В това е и тайната на по-големия успех на „Първи урок“ сред зрителите и причисляването му към хубавите наши филми, отразили революционното време.

По начин, близък до този на „Първи урок“, филмът „Бедната улица“ ни въвежда също в атмосферата на революционния беден квартал. Общото, което откриваме тук, далеч не е еднаквостта на ролите на персонала и на сюжетните взаимоотношения, а стремежът сред делничната суетня на бедната улица да се открият обществените конфликти в техните неповторими проявления. Да се открият дълбоките корени на борбата за свобода и на подвига, чужд на позата и себеотрицанието. От своеобразния сбор на върно доловени сцени, чрез пъстрата галерия портрети се оформя общият образ на улицата, където животът пулсира чрез явните и тайните връзки на хората. Сценаристът Петър Донев пресъздава социалните, политическите и човешките отношения в избраната от него среда и успява да загатне тенденциите на развитието им. Недостигнатото в „Първият урок“ с радост откриваме тук: дъхът на грубовата жизнена достоверност и типичната, емоционална българска атмосфера. Имаме чувство, че художник ходи по улицата и прави скици на хора и на всичко, което вижда. Тези скици са интересни, чертанятия им са верни, но от тях не винаги ни гледат очите на живи хора.

Наистина във филма „Бедната улица“ има много действащи лица и сравнително по-малко живи герои. Режисьорът е трябвало да преодолява липсата на достатъчна спoenост между отделните сцени и епизоди, като насочи интереса си към хората, които дават живота на тази улица, да разкрие по-задълбочено мислите и страстите, които изпълват бита на борците. Христо Писков наемсва едно активно, обогатяващо сценария кинематографично изобразение, оригинални композиции и вътрешно-ритмичен монтаж. С това той, разбира се, не успява да изгради несъществуващите преходи по пътищата за развитие на характерите, но заменя описателността с лаконизъм, наивните преходи с обосновани душевни сътресения. Най-добрият резултат в това отношение е образът на Йошката (артист Валентин Русецки). Ефектната сцена на неговото отрезвяване, на връщането му „на земята“ след романтичната любов към балерината се заменя с експресивна, но много тънка оценка за невъзможността на тази измислена любов. Това е резултатът на един чудесно намерен монтажен преход. Неусетно в музиката на Чайковски, под чиито звуци танцува балерината, се вмъкват дисхармонични гърмежи и тя продължава да танцува вече под акомпанимента на избухванията. В тази музика има също нещо ритмично и властно, но вече страшно и зловещо. Това е грохотът на епохата, който зове към героичен подвиг. Йошката се пробужда от своя унес и започва лудо да тича към студентската „хралупа“, разбрал, че се е случило нещо много по-внушително от неговото увлечение.

Със същата съдържаност и богатство на преживяванията са предадени сцените на обиска, на завръщане на Петър в студентската стайка и епизодът на разплатата с агента Жорж в кварталната кръчма. Дребните, пръснати като хрумвания мисли се обединяват в атмосфера, в която се усеща пулсът на борбата. Той бие с ритъма на едно голямо развълнувано човешко сърце — това е резултат от умението на авторите да разтворят в детайли голямата тема за човешката солидарност в борбата. Улицата престава да бъде фон и израства като действащо лице, като цялостен организъм.

...Бяхме ги срещали вече — Йошката, който прозря истината, малко преди да умре; Пешо, който тепърва поемаше опасните пътеки на конспираторството. Във филма „А бяхме млади“ те са много — цяло тоя птици, едно поколение ремсисти: работникът от каменните кариери край Витоша, който доставя взрив; младият каруцар, който знае всички политически вицове за хитлеристите; Димо — главният герой, който е почти влюбен, а му е така трудно да разбере как неговият учител, идеалът за революционер, може да обича жена си.

Тези хора имат всичко — и любов, и страдания, и подеми, и разочарования; обичат и гърмежите, и нежната музика на Дебюси, която кара балерината да умира на сцената като лебед... „Защото това бяха наши другари, казват създателите на филма — умни, честни и способни младежи, които можеха да не убиват, а трябваше да убиват; можеха да не страдат, а трябваше да страдат, можеха да не загинат, а трябваше да загинат. Трябваше! Това беше повеля на тяхната младост, на онова голямо — борбата за човешко щастие, без което те не можеха да живеят.“

„Сега разбирам колко в нашия живот всичко е едно и нищо друго няма... Няма ли го това... голямото, нищо друго нямаме...“ Така мисли Димо, когато, заподозрян, е отстранен от опасната работа. И все пак любовта, простата човешка обич му връща достойнството на борец. Веска му вярваше повече от всички други, защото в извора на нейната любов има капчици от кристалната чистота на борбата. Вярата на Веска му връща бодростта и силата в последния час. Иначе той, чист и предан, щеше да умре горд пред враговете, но обиден от другарите.

Това са открития на сценариста Христо Ганев. Той разкрива в своите спомени за борбата трепетната ѝ човечност; опалена от огъня на пожарите, всекидневното течение на живота, нарушено от големи събития, личната съдба на един, преплетена със съдбата на много, интимната страна на човешката душа. Открита за вятъра на революцията.

Открил тази сложна диалектика на великото и малкото, за сценариста не е страшно да направи своите герои прекрасни — без уговорки, без отделни недостатъци. Цялостно прекрасни и все пак живи хора. Те докрая си остават такива, каквито се появяват в началото — и добри, и храбри, честни и скромни, с душа, открита за хубавото. Даже в захласа си по хубавите рокли и по балетата Веска си остава герой на борбата. Това е отличieto на талантливия филм от посредствения: частици от живота се промъкват на екрана!

Гледали сме филми, в които героите така много говорят за доверието, за себежертвата — гръмко, но безстрастно, думите сякаш ни карат да не им вярваме. Младен, Димо и Веска не искат да говорят за нея; те се радват, мъчат се, живеят за нея и когато проговорят — то е ярко, силно и остро; онова, което казват, е значимо и по съдържание, и по образния си език. В тези млади души изникват вътрешни противоречия и се зараждат тревожни мисли. Защо акцията не успя и втората също? ... И авторът неусетно е поставил конфликта между доверието и съмнението.

Имаме ли право на лично щастие? Не изисква ли борбата пълно себеотрицание? И се поражда несъгласието между любовта и мъжественото ѝ потискане. Героите в този филм повече не философствуват, защото нямат време да правят това; философствуват ние. Не скърбят — скърбиме ние. Авторите са се доверили на способността на зрителя да асоциира, да мисли, да съпреживява. Заради същото режисьорката Бинка Желязкова е накарала актьорите да изживяват просто силни възмущения и да говорят тихо силни думи.

„Ние, авторите на филма, носехме едно особено възмущение, резултат на лично преживените събития, което трябваше да материализираме. Това поради импресивния стил на филма. В него ние не можем да разказваме от страна, хладно, аргументирано, убедително. Някои зрители не разбират кръгчетата от фенерчетата, а аз при всяко гледане на филма чакам с нетърпение да дойдат тези кръгчета и да тръгнат по улицата. На някои броденето на кръгчетата по паважа се струва дълго; а аз съжалявам, че то е толкова кратко. Самото това бродене поражда едно настроение... Това е една емоция, която поради написването на такъв сценарий“ (Хр. Ганев, сп. „Киноизкуство“, г. 1961, кн. 6).

Аз бих добавила — тук трябва да видим корените и на живата, темпераментна режисура.

Своеобразното съчетание на емоция и интелектуалност, по-точно на развълнуваност и професионална овладяност на средствата намира израз и в обмислената разкадровка, в която нищо не е оставено на случайността. Камера, герои, предмети се движат в един въодушевен монтаж, който създава усещане за целестремственост, каквато има само в поезията. Поезия в образите, във взаимноотношенията на героите, в пейзажа; поезия преди всичко в тази чудесна и чиста любов между Димо и Веска, която ги събира не за да живеят, а да умрат заедно.

Без да усещаме паралелния монтаж, една цяла поредица от сцени се свързват така, че ни карат да възприемаме разговорите за смисъла на борбата, които Веска и Димо, Младен и жена му водят на различни места, като едновременно възникнали мисли у всички герои. А това е вече намерената атмосфера на борбата, която обединява герои и събития. В тази атмосфера пликчетата с отровата, китарата, фитилът за взрив се отделят като детайли с образна сила и много подтекст, самостоятелният живот на фенерчетата, които се търсят, гонят, святкат, гаснат, борят се, умират — във всичко това оживява пулсът на тервожния град, който бие 120 удара в минута. „А бяхме млади“ е от юнези филми, които не търсят защита в темата си, макар тя да е вдъхновението на създателите му. Неговата защита е във висотата на идейните му и художествени качества. Критерият за такива творби е вдъхновеното изкуство, защото то е превърнало една от стотиците познати, разказвани или преживени истории в химн за героизма на поколението, което изкупуваше свободата с младостта си. История, която държи за сърцето и гърлото, разтърсва ни, кара ни да ставаме по-чисти, по-добри; действа така, както може да действа само изкуството.

Създавайки филма си, Христо Ганев и Бинка Желязкова изпълняват нравствения си дълг пред своите загинали връстници. Но тяхната работа е обрната към живите. Те поставят героите си при такива обстоятелства, в каквито, макар и не така изострени, могат да се окажат младите хора днес. Обликът на времето, силата на външните условия са различни, но моралните проблеми са същите. Те не искат да разказват само за това, как се е борила, а за това, каква е била и каква трябва да бъде младежта на България. Екранният живот на техните герои може да продължи в наши дни, без да ни е трудно да си ги представим сред тези, които сега се учат, строят, обичат. Те сами ще им предадат своя урок по умение да се живее за другите. И понеже урокът им не е сух и дидактичен, сегашната младеж би го усвоила чудесно, така, както възхитено приема техния пример от екрана...

„Докато сме живи, всичко има смисъл, а човек живее, докато се бори!“ — Какъв би могъл да бъде човекът, който произнася тези думи, когато на вратата, която го свързва и отделя от света, пише „смъртен“?

Те се казват Антон, Христо, Борис, с тях са и другите, щастливите да останат живи и да продължат борбата — Владимир, Петър, Васил. Общото им име е Комунист. А социалната им принадлежност, а биографията им?

Шест ареста събират различните съдби на тези хора. Във всеки от арестите ние разбираме какъв е човекът, попаднал в клопката на полицията: учител с нова професия революционер, дребен чиновник, баща на две малки деца; електротехник, притежател на малка работилница; шивач — калфа навярно, майсторът му го гледа подозрително; общ работник — зад него застават другарите му — цяла класа. И един студент, млад, хубав, влюбен в живота и в усмивката на едни момиче. Социалните, обществените признаци се превръщат в дълбоко лични свойства на героите.

Няколко пъти съм гледала филма „Пленено ято“ и винаги съм откривала в него целеустремената мисъл на режисьора и умението му да очертае широките граници на борбата, а после спокойно да съсредоточи камерата в очите, в сърцата и мислите на героите, за да намери там духовното богатство на тази борба.

Началото и финалът са истински находки за режисьора. В тях е ключът на стила, към който Дучо Мундров се стреми — епичен и драматичен едновременно. Ръководното начало е същото, както при първия му филм, „Командирът на отряда“. Щом трябва да разбираме епоса като широко изображение на народната съдба, а драмата като отражение на тези съдби чрез съдбите на отделните хора, филмът, който ще обхване широтата на борбата и ще вникне в отделните човешки драми, трябва да се гради със средствата на епоса и на драмата. Но тук в новия си филм режисьорът успява да ни въведе в строгата и проста атмосфера на психологически много по-добре уплътнена човешка драма, сама по себе си носеща големия заряд на революцията.

Какви са били житейските пътища на героите преди арестите, какво ги е довело до общата съдба — за това може би ще ни разкажат други автори и с по-други средства. Създателите на този филм предпочитат да съберат тези пътища и оттук, в хрониката на следствието и съдебния процес да разкрият мислите им, идеите и моралните им качества на комунисти (Не случайно сцените с арестите са били изключени от филма).

стите са преди надписите на филма). После само още един път те ще върнат героите си към онова, което ги е заобикаляло в живота. В кратките минути на свижданията индивидуалните съдби се очертават още по-релефно.

С това като че ли се изчерпват връзките на затворниците с външния свят — измамно впечатление от тяхната затвореност между стените на килиите. Тези връзки остават да живеят не само в мислите и разговорите, в спомените и в надеждата, че може да дочакат победата, но и в реалния конфликт, който изпълва въздушното пространство на затвора. Тук живеят и враговете им, фашистите. От многото наши филми с образи на фашисти в този филм се среща с лицето на най-хитрия и силен враг. Авторите знаят, че биха омаловажили съпротивителните сили на героите си, биха подценили техния комунистически стоицизъм и гъвкавост, ако срещу тях изправят глуповати и уродливи престъпници.

И още една връзка имат осъдените със света — криминалния затворник бай Панайот. Няма нищо криминално в неговото отмъщение. Само че той е убил чорбаджията си, без да съзнава, че с това изразява класова омраза. Ако някога излезе от затвора, той може и да не стане комунист, но сигурно ще помага на комунистите.

В строгата, изключително проста композиция на филма „Плененото ято“ тези епизоди и лица са достатъчни, за да очертаят широкото жизнено платно, върху което ще се развие драмата, затворена между четирите стени на една килия. Но нима има нещо трудно в това да събереш в една килия шест души, убедени в една и съща правда, въодушевени от една и съща идея, и да ги обединиш за отпор срещу врага? Не би било трудно наистина, ако тези шест души бяха: не живи хора, а паметници на безстрашието, високоговорители на идеята. Комунистите, ни убеждава този филм, не са нито еднакво силни, нито еднакво прозорливи, нито еднакво отзивчиви към бедата на другаря. Но когато се обединят, те стават най-силни, най-мъдри и справедливи. В това е оптимистичното световусещане на авторите и в него няма нищо от изкуствената безметежност. Светът на тези хора съвсем не е прост. Той е пълен със сложности. На един даже не му стигат сили и съобразителност да схване подлата провокация на врага. Издал е нещо, а може би и всичко? И дали от него не тръгва провала на бойната група? Оттук започва драмата сред тази малка група революционери. Владо се съмнява най-много, студентът е по-добър психолог; той обяснява нещата с по-сложни думи. От тях работникът не всичко разбира, но има доверие в другаря. А бай Васил, бащата на двете деца, е склонен да прости: „Христо не е ренегат... Сили не му са стигнали.“ Доверието спасява Христо. Изважда го от дъбската криза, внушена така добре в кадъра с кръстчетата — знаци на отчаянието, които той всеки ден рисува на стената. Тази криза не се разрешава с едно подаване на ръка. Това най-добре разбира Антон (артист Петър Слабаков). В неговото поведение, в думите му има скрита задущеност, комунистическа мъдрост, подкупваща и печелеща доверие. Този образ, респектиращ ни със своята завършеност, е сериозно постижение на създателите на филма и изпълнителя си. Ние вярваме в неговия оптимизъм и мислим за непобедимостта на комунистическата партия. Но този образ не би бил достатъчно пълен, нито достатъчно колоритен, ако до него не стоеше „незавършеният“ комунист Христо, със своите колебания, с мъчителното преодоляване на човешките си несвършенства. Комунист — ни убеждава този филм — е не само онзи, който не се огъва от трудностите, но и този, който намира сили да преодолее своята моментна слабост. В такъв смисъл режисьорът Дучо Мундров и актьорът Кирил Ковачев не са успели да направят от Христо образ, равностоен по сила на въздействието на Антон. А и останалите герои в това отношение се нуждаят от повече заряд, от повече психологически пълнеж. Но и така, обединени в едно, тези образи оформят живия, многопланов портрет на комуниста.

Никъде нито дума не се говори пряко за непобедимостта на комунистическата партия, за великата ѝ организаторска сила. Но нали тази е основната мисъл, която зрителят отнася със себе си! Художническият и политическият такт на авторите се проявява в това, че техните възгледи, мисли, убеждения и тенденции не се изливат в открита, оголена форма; те не влягат в устата на своите герои „обобщения“ и оценки, призвани да коментират.

Във всичко, за което тук става дума, безспорна заслуга има и сценаристът Емил Манов. И още за точния и лаконичен диалог, за мислите и настроенията, скрити зад него. Но има сфери, в които се проявява само кинематографичното умение на режисьора: в богатия пластичен образ на обстановката,

ограничена в стени и решетки. С помощта на оператора Георги Алтурков и звукооператора Иван Халачев режисьорът търси съзвучен с драматичния характер на действието колорит на филма; от най-неблагодарен материал — еднообразни стълби, решетки и калдъръм, от тропота на ботуши и налъми извлича богата гама от композиции и звук. В пластични мизансцени и резки светлинни контрасти прозвучава мажорният ритъм на елохата.

Цялата последна част на филма е обвита в поетичната атмосфера на легендарността. Епическият отблясък на борбата за свобода осветява трите фигури; един могъщ тропот озвучава тяхното гордо шествие към смъртта. И разбираш, че смисълът на цялата драма, затворена между стените на затвора, е била в това — комунистът да умре с гордо чело! Непосредственият образ избледнява; остава вечно живата идея, несломимият дух на борците за комунистическа правда. Върху сивата стена под бесилката се открояват трите силуета. После камерата се издига нагоре, нагоре, ръбът на затворническите стени се изправя като безкрайно висок обелиск-паметник на безсмъртието. А зрителите на тази оптимистична трагедия не могат да си представят друг финал, по-логичен и по-художествен.

Нашата героична тема мина пътешествията на младежки увлечения и професионална неукрепналост, задушаваше се между сивите стени на художествената бедност, понякога се мъчеше да се усмихва с безцветните бои на илюстративността, но избуя, силна и покоряваща, в простите, искрени и богати форми на истинското съвременно изкуство. Ние още нетвърдо произнасяме тези думи „съвременно филмово изкуство“. А защо собствено? Някои от имената, поменати по тези страници, се появиха и утвърдиха на международния екран, завоюваха признание на световни фестивали.

Сега в навечерието на Двадесетгодишнината на свободата се връщаме към героичните филми, не за да припомним техните качества и недостатъци, а да подчертаем и изтъкнем онези моменти в тях, които дълбоко и оригинално разкриват правдата и красотата на революционната борба.

Да се създават хубави филми за войната и революцията, предназначени за хора на мирните дни, не е по-лесно, отколкото да се създават пълноценни филми за съвременната действителност. И в двата случая критерият е съвременността. В живота миналото, сегашното и бъдещето са слети неразривно, диалектически. Разказът за миналото може да бъде съвременен именно за това, че сегашното се е зародило, утвърдило и израснало в него.

Неведнъж художниците на нашето кино ще се обръщат към историята на борбата, за да постигнат по-добре смисъла на съвременността и образите на нейните творци, поели щафетата на времето. Задължението да се създават хубави, правдиви и вълнуващи филми за подвига, героизма и себежертвата в борбата за свобода, става неотменно. Сега за младото поколение дните на Септември — 1923 г. са далечно минало; пораснаха и тези, които не помнят даже трудните следвоенни години. А за годините на съпротивата научават вече само от страниците на учебниците по история, от художествената литература и от филмите. От това, в каква степен вярно, талантливо и заразяващо ще се отрази историята на борбата, зависят техните представи за героите и събитията. Когато на очевидци поднесеш неверни, фалшиво разкрасени или тенденциозно легионизирани картини от тази борба, ще ги накараш само да се осъмнят в правдивостта на изкуството; когато непомнещите гледат такива филми, лишават се от най-силна и облагородяваща душевна храна. А колко още неразгънати страници пазят необхватната поетическа действителност на нашата революция; колко неотекнали на екрана епични събития и ненаписани биографии — неизчерпаем извор за творческо вдъхновение, за многообразие на стилове и форми.

Хубавите български филми за антифашистката борба не са много и при това са с различни художествени качества. Ще мине време, в паметта ще се съхранят само истинските художествени открития — толкова редки и затова толкова по-скъпи! А историята ще прости незрелостта и творческата младост. Героичната тема ще намери своите нови художници.

НАСТЪПЛЕНИЕТО НА КИНОТО В ЕДИН ОКРЪГ

През последния девети преглед за най-добро кино за национален първенец бе определена киномрежата в Смолянски окръг. Окръжното предприятие „Кинификация“ в Смолян получи почетна грамота и първа награда — екскурзия в чужбина. Национални награди — екскурзия в чужбина получиха и кината в селата Кестен и Петково от същия окръг.

Статистика, екран, зрители

В Смолянски окръг редом с големите стопански преобразования в широко настъпление е и културната революция. Разорават се целини, воюва се за човека, разкъсват се неговите верски окови. В този граничен край киното е най-силното, могъщото, изпитаното, търсеното оръжие на партията за възпитаване на населението. На киното се дава преднина, челно място. Ако се погледне картата, ще се види, че Смолянски окръг е планински, с голяма разпокъсаност и отдалеченост на селищата. И киното е, което стопля сърцата на планинците, което ги обединява, свързва. Затова съвсем правилна е тенденцията киномрежата тук бурно да се разраства. Първата киномашина в Смолянски окръг е била монтирана в Райково през 1923 г. Първият прожектиран филм е „Бай Ганьо“, сценарий и режасура Васил Гендов, оператор Йосиф Райфлер. Първото звуково кино е било обзаведено в Смолян през 1934 г. По-късно се откриват кина в Чепеларе и Устово. На 9. IX. 1944 г. в окръга е имало само 4 кина. Под грижите на партията и държавата за най-масовото народно изкуство през 1955 г. в окръга има вече 17 кина, през 1958 г. — 35, 1959 г. — 38 с 1 686 984 зрители, 1960 г. — 45 кина с 1 927 390 зрители, 1962 г. — 64 кина с 2 308 000, 1963 г. — 70 кина с 2 451 745 зрители. В момента в окръга има 74 кина. От четири някога 74 сега — показателен резултат! При това само през последно време тук се откриха 15 нови кина. Сега в кинообслужването е обхванато 86 на сто от населението на окръга! Усилията, които полагат тукашните киноработници, е да се хванат в мрежата последните 100 селца и махали, населявани от 20 918 души. Трудна задача. В някои от тях затънати кътчета все още няма електричество, до тях водят кози пътеки. Но смолянските киноработници са твърдо решени да се справят и с тази трудна задача. Разбира се, тях ги вълнуват още много проблеми. На първо място е проблемата за посещаемостта на филмите в част от селата, там, където живеят българите, изповядващи мохамеданска вяра. Тревожно е положението и в Неделино, в Старцево, Върбина, Смилян и другаде. Тук киномашините често бездействуват или прожектират филми само на неколцина от „интелигенцията“ на селото — учители, лекаря, агронома. Вярно, правени са опити да се ликвидира с това отрицателно явление — въвеждани са абонаментни билети, уреждани са безплатни, така наречени целеви прожекции само за жени и др. Но резултатите са също незначителни, пасивността продължава! На всеки жител от селата се падат по 10 гледани филма през миналата година, докато за градовете от окръга тази цифра е 22! Окръжният комитет на БКП в Смолян взема в това отношение мерки. За киното в окръга и масовия зрител се говори нашироко и на състоялия се през март тази година пленум на окръжния комитет на БКП по културната рево-

люция. Когато се анализират причините за пасивността на българите мохамедани към киното, твърде често се споменава и лошият кинопоказ на българските машини „Славянка“. Тук са закупени 12 такива нови машини, повечето... дефектни. Усилвателите и говорителите им са несполучливи, а звуковъзпроизвеждащото им безобразно! Е, как няма да бягат зрителите от салоните, когато те се пренасят ту в немия, ту в „хаотичния“ филм. И накрая нищо не разбират! Напоследък на кината в окръга се изпращат съвсем нови български копия с много лош говор. Излиза таак — на едни наши филми звукозаписът е добър, а на други — лош. Ето един въпрос, по който нашите кинематографисти трябва да помислят!

Апостолите и... „цензурата“

Киномрежата в Смолянски окръг е превърната вече в огромен и стабилен партийен институт за политическо, културно и естетическо възпитание на родопчани. Киноработниците вършат тук огромна апостолска дейност. Ето и фактите за подобен извод. Миналата година са организирани 1980 колективни посещения на филми със 177 377 зрители. Организирани са 881 обсъждания на филми с участието на 85 119 зрители. През същото време смолянските киноработници са уредили 312 прожекции по отделни теми — кинолектории по селскостопански, технически, здравни, строителни и други въпроси. Организирани са още киноекскурзии, различни месеци, седмици и вечери, петнадесетдневка на детско-юношеския филм, седмица на мултипликационния филм, седмица на научно-популярния филм, празник на съветския филм — с добре уредена изложба и анкета-конкурс. Уредени са киновечери за любовта към родината, за бдителността, за първенците, гората, киновечери за партията и Комсомола, за борбата на народа против фашизма и други. Общо в мероприятията на окръжното предприятие „Кинификация“ миналата година са участвували 347 437 зрители!

Какво още предстои да се стори? Тук изпъква въпросът за киното и училището. Използването на игралните и документалните филми от учениците е един от централните пунктове в дейността на кината. За учениците се уреждат специални прожекции; устройват се масови колективни посещения, онагледява се учебният материал със специални филми и пр. Всичко това е прекрасно! Но все още киното не е добър другар на учениците от окръга. Причини? На едни места учителите не разрешават прожекции в училищни салони, „за да не се цапат“. На други места филмите, макар и разрешени за учачите се от правителствена комисиия, се подлагат на „цензура“ от учителите: първо те ги гледат, а след това „разрешават“ или забраняват. Разбира се, винаги ги „забраняват“; когато във филма има дори и една целувка. От много директори на училища киното се използва като средство за „наказания“. Цели класове се наказват с... недопускане на филм. Такава лоша съдба е сполетяла в Устово филмът „Капитанът“. Подобно отношение на някои „педагози“ е просто недопустимо. То е като тъмночуждо петно върху светлия фон на работата на киноработниците от окръга със масовия зрител.

Триумфът на българския филм. Рекламата...

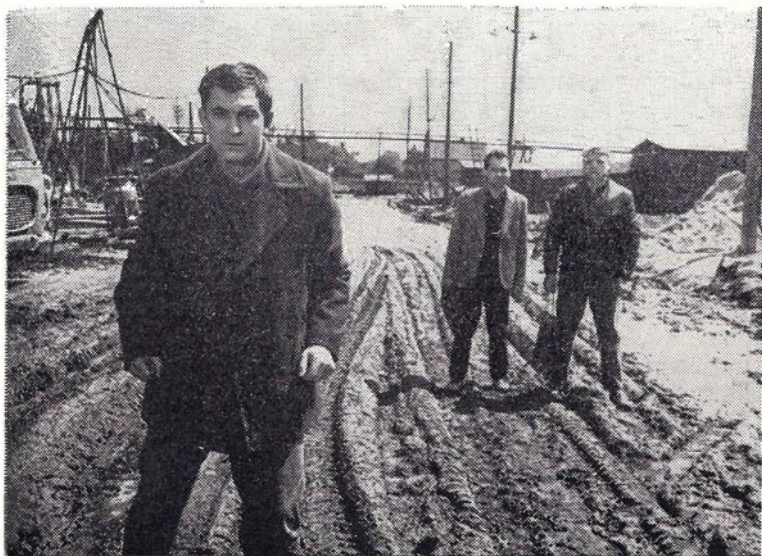
Една широка анкета сред кинозрителите от Смолянски окръг поставя на първо място по посещение българския филм. Причините за голямото търсене на родни филми се коренят в културния уroveň на голяма част от населението. Тук се търсят филми „без надписи“, в които да се „говори на български“. Предпочитат се още филмите без голям диалог, с повече масови патриотични и революционни сцени. Филми като „Ивайло“ се посрещат радушно. В Смолянско е извършена огромна работа за популяризиране на българския филм. По традиция всяка събота кината в Смолян и Устово прожектират български филм. Миналата година в окръга са прожектирани като повторения 60 заглавия на български филми, игрални и късометражни, с общо 1 096 самостоятелни прожекции. Това е цяло триумфално шествие на българския филм в родопския край! С голям успех са посрещнати филмите „Тютюн“, „Калоян“, „Хитър Петър“, „Царска милост“, „А бяхме млади“, „Златният зъб“, „Стубленските липи“.

Заслуга за успеха на българския и на другите филми в окръга има и добре уредената реклама. Тя се изразява в излагането на предварителни табла, подреждането фотоси, отпечатването и разпространението на листовки, публикува-

нето на реклами в окръжния вестник „Родопски устрем“ и др. Най-масова форма на рекламата си остава афишът. В управлението на кинематографията в Смолян работи ентусиазиран колектив от художници. Афишите, изработени от тях, съперничат на работите на колегите им художници от най-добрите столични и други кина. Освен афиши за реклама се използват радиоуредби, грамофони (подвижни кина), магнитофони, редовно в предприятия и училища се обявява месечният репертоар, полагат се грижи за фасадната реклама. И приятно му става на човек, когато и в най-затътеното селце погледът му се привлече от добре изработен художествен афиш, който го кани на хубава среща с киното.

Настъпление на киното в един окръг през годините на народната власт — само така може да се определи работата на предприятие „Кинематография“ в Смолянски окръг. И заслужено тази работа е отличена с национално първенство! Първите са там, където е животът, където културната революция още продължава!

К. Батков



Из новия чехословашки художествен филм
„Да се започне отново“

ИВАН СТЕФАНОВ

Категоричен неуспех

Оценката на едно посредствено произведение е неблагоприятна работа. Преди всичко поради ограничените възможности за анализ, поради крайно тесните хоризонти на отрицателния патос. Всички слаби произведения имат нещо общо — липсва им убедителността на художествения факт. Анализът на подобни творби винаги рискува да се повтори: ако не в друго, то поне в общите констатации, в доказателствата за липса на естетически качества.

Пред подобни трудности се изправя и всеки, който си поставя за задача да даде оценка на новия български филм „Конникът“.

В това произведение ярко личи присъствието на един белег, който винаги характеризира посредственото изкуство: повърхностност. Талантливото произведение винаги е дълбоко. Това му придава очарование и трайност. И обратно — елементарното изкуство винаги остава на повърхността на явленията, дори верните сами по себе си факти губят своята убедителност и звучат фалшиво.

„Конникът“ е произведение, насочено изцяло към съвременността. Очевиден е стремежът на неговите създатели (сценарист Любен Лолов и режисьор Георги Алурков) да потърсят новото в нашия селски живот, да покажат положителните прояви на съвременната селска младеж. Според авторския замисъл завръщащият се от казармата Симо (артист Стефан Илиев) трябва да олицетворява съвременния младеж, който не е чужд на новото, на модерното, но едновременно с това носи в себе си прабългарската любов към земята, към хората, към природата, към конете. В това „архаизиране“ на съвременника има жизнен подтекст, вяност към националните традиции, желание да се заговори за наболели неща. Но трябва да се съжaliaва, че авторите не са отишли по-далече от своето намерение; те не са могли да придадат на образа по-съществено съдържание, а само са го напомним с няколко банални истини и неукротим стремеж към препускане с коне. По силата на една вече банализирана и достатъчно компрометирана традиция те са му потърсили и антипод — сина на председателя на стопанството, който в края на филма трябва да се запъти към града, за да може нашият положителен герой да произнесе тирада примерно от такъв порядък: „Ще походи, ще поскита и пак ще се върне при нас“...

Разбира се, редно е един млад човек да се влюби. И ето че



Януш Алурков във филма „Конникът“

пред нашите очи Симо прави и това: финалът на филма е категоричен, когато завършва с една дълга целувка на положителния герой и хубавата птицегледачка Калинка... И все пак зрителят трябва да е в невероятна степен наивен, за да повярва на тази съчинена любов.

Авторите на филма са се постарали да покажат как новото в селския живот се носи от младежта като цяло. Никой не би се заел да ги упреква в това, но и никой не може да се съгласи и приеме елементарните аргументи, с които те се опитват да внушат подобна мисъл. Един младежки бал и неговото доброволно масово напускане, за да се защитят посевите от слана, не може дори в минимална степен да прикрие тезисността на замисъла. Твърде грубо е осъществено и намерението да се противопостави на младото поколение един консерватор, един селски ръководител с изсушено сърце. Развитието на този конфликт и вътре в семейството не прибавя нищо съществено към нравствено-психологическата проблематика на произведението.

Възможно е да се посочат и още други неосъществени намерения в този филм. Но и без тях вече става ясно как режисьор и сценарист само маркират конфликтите, как показват само периферните страни на ония съществени процеси, които носят обновлението в съвременното българско село. Обхващането на селския живот в неговата най-елементарна противоречивост, в най-външните полярни прояви недвусмислено говори за повърхността на авторския замисъл или може би по-точно за отсъствието на такъв замисъл. В един момент, когато единството на филмовото произведение започва все по-силно да се проявява като органичност на замисъла, като мо-

нолитност на концепцията. Любен Лолов и Георги Алурков ни поднасят творба, в която липсва съществена мисъл, обща концепция. „Конникът“ е произведение, разпадащо се на отделни епизоди, случки, събития, които имат само това общо, че засягат един познат кръг от персонажи. Този филм може да завърши на няколко места много преди оня финал, който са му предопределили авторите; това се обяснява с отсъствието на авторска идея, на свързваща мисъл... Страхувам се, че Л. Лолов и Г. Алурков няма с какво да оправдаят намерението си за създаване на филм. Вече не е достатъчно замисълът на едно филмово произведение да се изчерпва само с най-общо намерение: „да се покаже селският живот“, „да се покаже градският живот“, „да се покаже новата младеж“ и т. н. и т. н.... Вече се изисква като неизбежна художествена необходимост авторска позиция, идейно проникване в отразяваната действителност. Киното все по-осезателно се превръща в изкуство за размисъл над епохата и човека и затова безпринципното и безцелно фотографиране на външните страни на живота не може да представлява съществен интерес за новия зрител. И с кинокамерата трябва да се прониква в „тайните“ на живота, да се показва неговата красота, неговото развитие... Повърхностното разработване на конфликтите и характерите, почти пълното отсъствие на психологически пълнеж по отношение на ситуациите и постъпките се оказва фатално и в едно друго отношение. Винаги произведенията на селска тема са носили ярък български колорит, напомняли са за някои трайни черти от нашия характер и бит. В „Конникът“ почти липсват национални белези и опитът да се придаде на разказа специфичен български колорит предизвиква недоумение; в препускането с коне, във външния вид на някои от героите, в младежкото тържество се чувствуват чужди наеи, някаква мексиканска атмосфера невидимо се промъква и задушава националната интонация, българския израз. Когато липсва истинско проникване в народния живот, естествено е да няма и вярна национална атмосфера.

Това отсъствие на българското може да се констатира и по отношение на актьорското изпълнение.

Обикновено вината за един слаб филм се струпва преди всичко върху режисьора, а останалите съучастници в творческия процес оневиняват. Несъмнено общото състояние на режисьорската работа в този филм е дала своя отпечатък и върху актьорските изпълнения. И все пак неоснователно би било да сме невзискателни към актьорите. Почти никой от тях не показва вярно приближаване към същността на образа; всички те са изпаднали изцяло в подчинение на общата претенциозност на произведението; те не са могли да внесат у героите нещо от себе си и нещо от живота; те са навлезли във филма според сценария, без въображение, без вътрешно убеждение и без знание за житейската истина. Нито Стефан Илиев, нито Соня Маркова, нито Климент Денчев, нито Иван Братанов, нито Петър Слабаков са могли да представят нещо от истинския духовен облик на новите хора. Всички те са актьори в „селски“ филм... Има ли нещо категорично положително в „Конникът“? Да — операторската работа. Филмът е заснет квалифицирано, ре-



Из филма „Конникът“

дица кадри придобиват свой особено рисунък, една графична изразителност, която оставя трайно впечатление. Този частичен успех е в състояние да ни подсказва причината за несполуката на това произведение. Очевидно е, че Г. Алурков се е приближавал към творческата си задача предимно като оператор; той не е могъл да се издигне до ония мирогледни и идейно художествени принципи, които изисква режисьорското изкуство; не е могъл да придаде на творбата си онова съдържателно и формално единство, което е действителна проверка за наличието на режисьорски талант. В „Конникът“, напротив, се наблюдава разпадане на формата, липса на единство между „слагаемите“ на филма. А винаги, когато филмовото произведение се превърне в механически синтез от различни компоненти, става очевидна невъзможността да се мисли за света и живота в рамките на киното като изкуство. В своя филм Г. Алурков не можа да постигне респектиращ кинематографичен израз на отразявания живот. Защото не откри своята режисьорска задача, не можа да проникне със средствата на новото изкуство в дълбочините на съвременността.

Майски екран

Шест филма за две седмици — това значи, че почти през ден на екраните в София се е появявал нов филм. Проекционните машини бръмчат, зрители те ту притихват, ту се смеят или се възмущават, на касата свободни билети няма — всичко като че ли е наред... Чехословашки, френски, югославски, германски — филмите не си приличат един на друг нито по теми, нито по разработка. Разноликата зрителска маса може да намери в кино-салоните отмора — всеки според своя вкус.

Всичко това може би щеше да бъде вярно, ако едновременно с „новите“ филми на екрана не се въртеше и един „стар“ — „Шчорс“ на Довженко. Високите граждански и патриотични идеи на неговия автор, мащабът на действието, смелостта и неочакваността на преходите, уметелото съчетаване на битова достоверност с висока патетика — всичко това ни заставя да мислим и за онова, което зрителят не е получил от „новите“ филми на екрана.

Това е преди всичко „високият градус“ на истинското революционно изкуство, патосът в защита на човека, мира, революцията; и майсторски изваяните образи на хора — монументални и заедно с това — близки, понятни.

Може би някой ще каже, че това е въпрос на творчески възможности, че епохата ражда само няколко таланта от величината на Довженко и не бива да се преценява „средната продукция“ с такава мярка... Струва ми се, че такава забележка би подменила разисквания въпрос с друг. През всички периоди в историята на киното има добри и лоши, революционни и реакционни, поетични и пошли филми. Естествено е желанието ни да гледаме колкото се може повече от първите и колкото се може по-малко от вторите. За съжаление през тия две майски седмици не стана така.

Но нека да разкажа всичко от самото начало.

Преди повече от осемдесет години С. А. Рачински писал на Лев Толстой по повод на романа „Ана Каренина“:

„Последната част прави по-хладно впечатление не защото е по-слаба от другите (напротив, тя е пълна с дълбочина и тънкость), а поради коренния недостатък в построяването на целия роман. В него няма архитектура. В него се развиват паралелно, и се развиват великолепно, две с нищо не свързани помежду си теми. Как се зарадвах аз на запознанството на Левин с Ана Каренина. Съгласете се, че това е един от най-хубавите епизоди в романа. Тук имаше възможност да се свържат всички линии на разказа и да му се осигури цялостен финал.“¹

На което Лев Толстой отговорил:

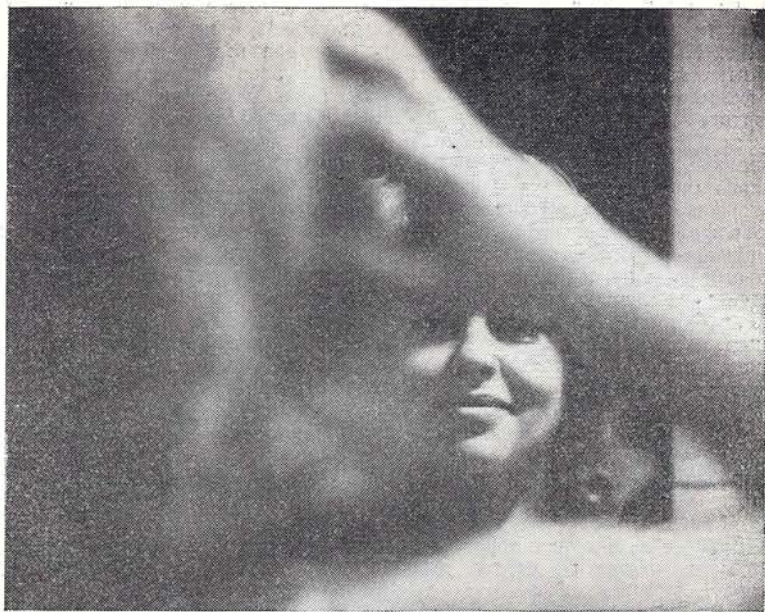
„Мнението ви за „Ана Каренина“ ми се струва невярно. Напротив, аз се гордея с архитектурата — сводовете са включени така, че не може да се забележи дори къде е сглобът. И за това аз съм се грижил най-много. Сглобяването на постройката е направено не чрез фабулата или чрез отношенията (познанството) на лицата, а чрез вътрешната връзка...“²

Тоя епизод от кореспонденцията на великия писател ми дойде на ум още докато гледах за първи път филма на Вера Хитилова „За нещо по-друго“. Цитирам го, за да покажа, че усложнените сюжетни връзки, базирани върху подтекста, не са откритие на модерната естетика на киното. В литературата те имат здрави традиции, далеч по-рано от „Нетърпимостта“ на Грифит.

И въпреки това нашата публика трудно възприема взаимоотношения, които не се базират на фабулни връзки. Струва й се, че отсъствуват всякакви връзки. Когато излизах от ки-

¹ „Л. Н. Толстой о литературе“, Гослитиздат Москва 1955, стр. 649.

² Също, стр. 161.



„За нещо по-друго“

ното, чух двама младежи да коментират:

— Най-много ми хареса номерът с чиниите.

— Тоя филм е за умни хора. Ние не го разбрахме.

Трябва да обясня, че „номерът с чиниите“ беше един от епизодите на филма, където Вера (едната главна героиня) готвеше някаква каша за детето си. Режисьорката беше проследила подробно и с чувство за хумор цялата безсмисленост на кухненската суетня. Публиката реагира на тоя епизод — тя винаги се радва, когато види на екрана себе си, своето ежедневие. Но общо взето филмът остана неразбран. Може би защото част от зрителите твърде много са привикнали на такава каша, каквато Вера приготвяше за детето си... Не ти трябва нито да се замисляш, нито да дъвчеш! Кашацата се гълта и храносмила „сама“.

А в случая си струва да се прояви малко активност. Защото филмът „За нещо по-друго“ е наистина хубав. Той говори за високото професионално ниво, достигнато от чехословашките кинематографисти. Докато мнозина творци в другите страни проповядват нещо като филмов „пуризм“, в Чехословакия

се привличат свободно средства и методи от съседни на киното области. Вера Хитилова е прибягнала в голяма степен до опита на телевизията. Тя поставя в центъра на филма си едно съвсем телевизионно интервю-анкета, широко използва документални снимки и фотоси от спортни състезания, продължителни врезки (пресечки) и едри планове, които не се страхува да свързва в общи. Работата на оператора Ян Чуржиќ е великолепна! Той умее „да въведе“ камерата в самото действие, вместо да наблюдава отстрана. По всяка вероятност това е осъществено с помощта на телеобектива, който позволява да се следят резките движения на спортистката отблизо, без фартова пътечка, която би попречила на тренировките да се развиват естествено, както всеки ден. А трябва да се отбележи, че тая естественост на Ева Босакова (която безспорно не е толкова добра актриса, колкото гимнастичка) е едно от постиженията на режисьорката Вера Хитилова...

Всички тия безспорни плюсове обаче не навеждат и на един друг извод: размахът на професионалното майсторство тука далеч надхвърля дълбочината на съдържанието. С това не искам

да кажа, че филмът „За нещо по-друго“ няма сериозно общественозначимо съдържание. Напротив.

Вера Хитилова, която е и сценарист на своя филм, е започнала работа на един портрет на световноизвестната гимнастичка Ева Босакова. След като се запознала с нейното ежедневие, Вера Хитилова била поразена от неговото „спартанско еднообразие“. Затова тя въвела във филма едно второ лице — Вера, типична домакиня, жена която живее за себе си и за своето семейство. Получил се неочакван резултат: филмът вече не бил портрет на Ева Босакова, макар че целият материал върху живота на гимнастичката бил използван. Съпоставянето на херметичния „уют“ във филистерското семейство със суровия живот на гимнастичката-състезателка буди размисъл. То повдига големия проблем за целта в живота и за жертвите, които тази цел изисква от човека. Ева Босакова е на спартански режим. Тя се е лишила доброволно от ония „малки радости“, които има Вера, втората героиня на филма: да глези детето си, да устройва „семееното си гнездо“, да седне някъде на чашка с мъжа си или с приятеля си, да се смее с техния смях и да се огорчава от пренебрежението им. Но Вера заплаща за тия мигове с объркаността и безсмислието на целия си живот. А Ева е здрава психически. Кризите в нейната работа са препятствия, през които тя преминава един път завинаги. Нейният живот е тренировка, но тренировката я довежда до триумф. Животът на Вера също е тренировка, т. е. той като че ли подготвя истеричната сцена на семеен скандал, която е съпоставена със състезанието във филма... Тая ирония се ражда от съпоставянето без външни, фабулни връзки между двете човешки съдби. Две семейства — два брака. В единия хората живеят заради себе си, в другия са свързани от общия стремеж към нещо, което надхвърля личното им благополучие. И то, това нещо, изчислява дребните от бита. Режисьорът и операторът са постигнали това дори и в пластиката на декора: затъмненото с двойни завеси, претрупано с мебели жилище на Вера контрастира със светлите, изчистени плоскости на спортната зала...

С Вера Хитилова се е случило това, което Херцен казва за романа на Тургенев „Баща и деца“:

„Тургенев е бил повече художник в своя роман, отколкото си представят, и затова се е отклонил от пътя и спо-

ред мен много хубаво е направил — тръгнал за една стая — влязъл в друга, затова пък в по-хубава“¹.

Но хубавата стая, т. е. хубавата идея на Вера Хитилова, е останала малко абстрактна. Защото хората като Ева Босакова са изключително явление в спортните зали. Сам по себе си спортът не изключва филистерството. И затова съпоставката между безцелното и осмисленото съществуване съвсем излишно се усложнява със съотношението между ординерния и изключителния човек. Именно тук ми се струва, че авторката е стигнала до своя резултат по пътя на художественото, професионалното майсторство, а не по пътя на изкристализираната до край идея. Ако не беше така — филмът щеше да бъде разбран може би и от ония момчета, които сега харесаха най-много „номер с чиниите“.

А сега тия момчета са разочаровани от безфабулните сюжетни конструкции. И ако ги проследя на излизане от киното, те ще ме заведат още на другия ден при класическия майстор на фабулните конструкции — Александър Дюма-баща.

*
* * *

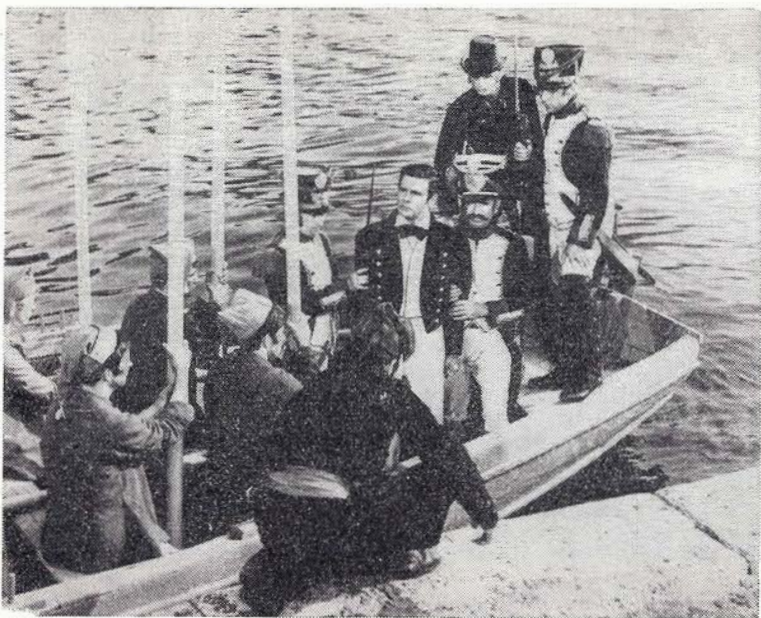
Общизвестна е историята, която Александър Дюма-баща е извлякъл от полицейските хроники и положил в основата на своя знаменит роман „Граф Монте-Кристо“.

Характерите на Дюма са като правило статични. Те развиват едно свое основно качество, заложено още при завръзката. Друго няма каквото да се търси у тях — социалната им значимост е минимална, те съществуват като морални тези, без да са обусловени от конкретните обстоятелства на романа. Затова пък Дюма е майстор на фабулните конструкции. От конструкцията на „Граф Монте-Кристо“ се възхищава в последната си книга съветският изследовател Е. Добин.

„В първите три глави — във всяка от тях по един — се появяват най-скъпите хора на Едмон Дантес. В първата глава — неговият покровител и благодетел арматора Морел. Във втората — бащата на Дантес, твърд в нещастията старец. В третата — неговата любима Мерседес.

В същите глави — и също във всяка глава по един — се появяват враговете на Дантес. В първата Данглар, на

¹ А. И. Герцен, „Полное собрание сочинений под ред. Лемке“ т. XXI М. — П. 1923, стр. 228.



„Граф Монте Кристо“

когото не дава покой бързата кариера на Дантес. Във втората — завистникът Кадрус. В третата — неудачният съперник на Дантес в любовта — Фернан.

В четвъртата глава и тримата неприятели на Дантес се обединяват в заговор против него.

В петата — машината на заговора започва да действа. В часа, когато Дантес и Мерседес трябва да се венчаят, той е арестуван.

В шестата — заговорът постига целта. Появява се четвърти — най-съдбоносният — враг на Дантес, прокурорът Вилфор. Изключително заради кариерата си той обрича невинния юноша на бавна смърт в подземната тъмница...¹

Почти нищо от това, което възхищава Добин, не е останало в новата екранизация на Клод Отан-Лара, която гледахме на нашите екрани през май. Сценаристът на филма се е отнесъл свободно с получения от Дюма материал. Той не се е побоял дори да наруши стройната композиционна схема, която се анализира в книгата на До-

бин. В сценария са отстранени редица „топи“ (условни, комбинирани ситуации), послужили на Дюма за изграждането на неговия знаменит роман. Сега сблъскването на Дантес с прокурора Вилфор не е фатална случайност. То е предварително обмислена от Кадрус комбинация. Но защо е направено това? И спечелено ли е реално нещо?

Съвсем естествено Клод Отан-Лара, за когото тая екранизация на прочутия роман е вече втора, се е стремил този път да прочете произведението с очите на един съвременен човек. Той е искал да освободи филма си от най-неправдоподобните и изтъркани „топи“, от изкуствено „напомпаната“ атмосфера, която се създава на много места около главния герой в романа. По същите съображения в главната роля Жан Марс е бил заменен с един по-млад, по-натурален актьор — Луи Журдан.

Сами по себе си тия амбиции на режисьора не будят никакви възражения. Напротив. Ние бихме видели с удоволствие един по-нов, по-съвременен „Граф Монте-Кристо“ на екрана.

Но в стремежа си да „принизи“, да направи по-естествено общото звучене на филма режисьорът не навсякъде е

¹ Е. Добин „Герой, сюжет, детайл“ М. — Л. 1962, стр. 284—285.

намерил верния път. А там, където го е напипал — не го е следвал до край. Неговите „поправки“ не нояст характер на една цялостна, премислена концепция. А няма няколко избягнати „топи“ и едно по-обикновено трактуване на романтичния герой са достатъчно оправдание за появата на един двусериен филм?

Аз виждам пред себе си един човек с огромен ръст, лъвска глава, къдрава грива и мънички светлосини очи с хитър блясък. Това е стопанинът на замъка „Монте-Кристо“ господин Александър Дюма. Неговият сипкав глас звучи отдалеч като обилан, но не бурен водопад. В него има много излишества, той гори от страст към необикновеното, изключителното — и често пъти губи всякаква мярка. Неговите многобройни секретари оправят излишните главни букви, изпъстрили в изобилие ръкописите му, поставят запетайки, премахват повтарящите се думи... Той не им позволява нищо повече. Защото при цялата си стихийност той е французин. Той е пълен с „остър галски смисъл“ (израз на А. Блок) и случайностите при него са само стилови — никога сюжетни. Неговите „топи“ са изчислени и сглобени с хладния разсъдък на математика и инженера. Добин е разбрал великолепно това. Останалото е фасадата.

Смея да твърдя, че Клод Отан-Лара не е проникнал много дълбоко зад тази фасада.

И резултатът е безрадостен. В новия филм има по-големи излишества, отколкото в романа на Дюма. Това са монолозите на абат Фариа (който при новия финал губят всякакъв смисъл), първото появяване на Кадрус в морето, сцената в дома на Вилфор преди финала и пр., и пр. А освен това: Луи Журдан успява да контрастира на Жан Маре само отчасти — главно в първата серия на филма. И това не е вина само на Луи Журдан. Сценаристът и режисьорът са поставили пред младия актьор задачи, които те са били докрай ясни дори за тях самите. Мерседес е станала една посредствена буржоазка, Дантес — човек, комуто парите са придали прекалено много самоувереност.

Решили да принизят надутия патос на писателя, създателите на филма не са се върнали към прозаичната (макар и необикновена) история на Пико (прототипа на Дантес), а са научили в строителната конструкция на Дюма свои елементи, елементи „от друга опера“.

Или по-точно — от друга опера.

Защото тяхното сценично разрешение е наистина прекалено оперетно. Може би за това са повлияли и цветът, и широкият екран, и сантименталните нотки, в които режисьорът като че ли е видял „по-простото“ и „по-човечно“ трактуване на историята... Но любовната сцена и сватбата в първа серия са нетърпимо сладникави, а на финала аз очаквах, че всеки момент Мерседес и Едмон ще запееят...

Гърмът на романтичния водопад в този филм е заменен със сантиментално бълбукане. И това в никакъв случай не може да се сметне за успех...

Клод Отан-Лара е нарушил системата на Дюма, но не е съумял да ѝ противопостави своя система. И е изгубил спора със стария писател.

Аз виждам пред себе си едър човек с къдрава грива и блестящи сини очички... Той е тъгувал за истинско приятелство, което изтрайва при всички изпитания и приключения. Писал е книги, пълни с такива приключения, където банализираните „топи“ са се смесвали с искреното, обаятелното, човечното.

Той е една фигура, останала в миналото — със сивия си жакет и дебелата златна верижка... Струва ми се безнадежден анахронизъм днес и за нашата публика да се създава повествователно изкуство с неговите методи.

Но ето един филм, който ми предоставя и това удоволствие.

Съмнително удоволствие! Седя отново в тъмната зала на кинотеатъра и гледам един съвременен Монте-Кристо, създаден от една социалистическа кинематография. Той се нарича „Двойният обръч“ и е дело на югославския режисьор Никола Танхофер.

Трима нелегални избягват от гестопото и попадат в кръчмата край една каменна кариера, където трябва да се свържат с партизаните. Към тях се присъединява и една жена — сервитьорка в кръчмата, на която те от първ поглед стават симпатични. (Както Едмон Дантес стана изведнъж симпатичен на контрабандиста след бягството си). Двама предатели, полицейски агенти, влизат в дирите им. С помощта на кръчмаря те задържат единия от нелегалните в кръчмата. Към тях се присъединява и един неизвестен работник с мустаци. Ето че и враговете са три плюс един. Те държат единия нелегален в своя обръч, но не могат да го изведат, защото другите двама нелегални стоят вън от кръчмата с насочени автомати. Двоен обръч! После един от агентите успява да се измъкне и отива



„Двоен обръч“

да иска помощ от полицията. Обръчът заплашва да стане троен. Какви още възможности могат да се извлекат от тук? Вътре в кръчмата жената „фрондира“. Калфата, който е влюбен в нея, се мъчи да освободи пленника — и затива. Други комбинации? Единият от нелегалните изгубва в престрелката оръжието си. Още? Нелегалните се мъчат да проникнат в кръчмата през зимника, където лежи в безсъзнание, пребит от агентите, един от тях. После? Мустакият работник се оказва партизанин. Той „възстава“ и държи в шах агента и кръчмаря. Четворен обръч!.. Три плюс един от едната страна и три плюс един (фалшив) — от другата. Останалото са пермутации, вариации и комбинации, постигнати с тия известни величини. „Критични моменти“! Подлъгващи моменти без значение, които имат за цел да забулват от зрителя основната ос на интригата. В момента, когато на зрителя му се струва, че всичко се решава сега — прекъсване. („На най-интересното място!“ — бушуват зрителите). Всъщност се подготвя следващият „критичен момент“. И понеже зрителят е изцяло погълнат от сегашния „критичен момент“, не забелязва колко наивно, нелогично и немотивирано се подготвя новият. Ами ако след филма се помъчи да свърже и осмисли цялата история? Това не е пред-

видено. Филмът очевидно е предназначен за публика, която не се замисля много-много. Публика, която предпочита каша, защото тя не се дъвче. Не знам, може би и ония двама младежи, които казаха, че не обичат да гледат филми, правени „за умни хора“, са били между бурно реагиращите в кинозалата.

Неудобно ми е, че трябва да говоря така за произведението на талантливия режисьор, който стои на страната на прогресивното, който показва умение да води сложен филмов разказ повече от един час в малко затворено помещение, без да се повтори нито веднъж във фактурата и построяването на кадъра, в разпределението на светлината. Но още по-неудобно ми е от друго.

„Наистина, нашите работници и селяни заслужават нещо повече от зрелища. Те получиха право на истинско велико изкуство.“¹

Това е казано от Ленин. Казано е, за да не забравя никой своя дълг към двамата младежи, които без да искам подслушах една вечер край кинотеатъра.

¹ „Ленин о культуре и искусстве“ Москва 1956, стр. 522.

Впрочем не винаги филмите с претенция за проблемно изкуство стоят по-високо от „зрелищата“. За да получи острият проблем обществен отзвук, той трябва да бъде разгърнат и проследен до край в подходяща и завършена художествена форма. Във филма на ГДР „Неделни шофьори“ не достига именно това.

Авторите на филма — сценаристът Карл Егел и режисьорът Герхард Клайн — наричат своя филм комедия. Те искат да осмеят ония хора, за които решителните мерки, взети от ГДР за пресичане провокаторската дейност на западноберлинските шпионоски централи, бяха истинска катастрофа. Героите са показани именно в момента на „катастрофа“. Това са хора, които под влиянието на западната пропаганда искат да напуснат тайно страната и да се поселят в ГФР.

Няма никаква нужда да се доказва колко политически остра и нужна е тая тема. Но авторите са минали през нея, без да засегнат цялата ѝ сложност. Те разделят неколцината свои герои на малки групички по един-двама души и ги следят паралелно, след това ги събират заедно, разделят ги отново (в други комбинации) и пак ги следят паралелно. Действието се води едновременно на шосето, в селската къща, на вечеринката; или — на бивака, зад чаршафа, в окопчето, край колата с радиото... Но и тия „триади“ не могат да замаскират недостатъците на филма. Той е еднолинеен и скучен, развит по схема. В действителността не са намерени реални трудности и противоречия, които да мотивират объркаността на героите. В резултат — бягащите изглеждат просто ненормални. А за да има филмът сериозно обществено звучене, те трябва да бъдат нормални. Слаби, обезверени, объркани, но все пак нормални хора.

Младежите никак си изведнъж се откъзват да последват родителите си в тяхната авантюра. А в действителността съвсем не винаги е така. За съжаление има много младежи, които поради липса на достатъчен жизнен опит се поддават на евтини реклами и бленуват за „западния начин на живот“.

Някой може да възрази, че тия изисквания са много сериозни за една комедия. Не мога да се съглася с такава забележка. Не виждам защо стрелите на смеха не могат да се насочат към ония явления, които могат да тласнат по-слабия човек в ръцете на спекулантите и провокаторите. Единственият критичен момент е показването на фак-

та, че понякога в кафенетата се налага да чакаш келнера прекалено дълго. Действителността в ГДР няма нужда от захаросване. Пътят, който следва ГДР, е единственият спасителен за германския народ път. Но той не винаги е лек и гладък. За авторите, които се абстрахират от тоя реален факт, остава само схемата. И „триадите“, които напразно се мъчат да я направят интересна за гледане...

...Има в руския фолклор приказка за питката, която двама старци омасили от последното си брашно, но тя им избягала. След това последователно избягала от заяка, от вълка и от мечката. На всекиго от тия зверове питката пее една и съща песен, в която описва как е била замесена и как е избягала. Песничката звучи така:

Аз от раклата съм метена,
от ситото съм изстървана,
със сметана замесена,
с масло изпечена,
на прозорчето стинала;
От дядото избяхах,
от бабата избяхах,
и от тебе, зайо, лесно ще избягам!“

„Питката е самохвалка. С всяко ново нейно бягство песента нараства.

Приказката е основана върху повтарящо се и ритмично нарастващо движение и завършва с хитростта на лисицата.

Именно това, че питката се увлича от разказа за собствената си хитрост, става причина за гибелта ѝ.

...Така са построени детските приказки.“¹

Виктор Шкловски смята, че ритмичното повторение в детската приказка служи за приспиване на децата.

Сигурно това е вярно.

Чехословашкият филм „Златната папрат“ (сценарий Вайс и Крейча по една приказка на Ян Дрда) е построен по класическата схема на детските приказки. Само че в приказката за питката нарастващите ритмични повторения съсредоточават вниманието върху поуката, „идеята“. Във филма „Златната папрат“ идеята не е изяснена докрай и затова разказът е не само удължен, но и разпилян. Ненужно разтеглени изглеждат любовните сцени и

¹ В. Шкловский „Художественная проза. Размышления и разборы“ Москва 1961, стр. 51.



„Златната папрат“

танците. Има цели ненужни сцени като тия в турския лагер, самоцелни ефекти (епизода с маските) и пр. В ситуациите се долавя подражание на някои известни западни филми — „Фанфан Лалето“, „Птици“ на Хичкок, „Вещицата“. Всичко това помага само за приспиване. Като приказката за питката.

Но филмът е безспорен успех на оператора Бедржих Батка. Заснет в по-голямата си част на едри планове (кото на широкия екран никак не е лесно), филмът поразява с майсторството си в построяването на кадъра и разпределението на светлината. Кадърът не се строи чрез разполагане на фигурите по класическите закони на живописната композиция, а чрез осъзнаване ролята и значението на самостоятелното графично петно. Така понякога се стига до съвсем неочаквано отрязване на кадъра — нещо, което сближава операторската работа с търсенията на съвременната живопис.

Впрочем това нещо се забелязва и в операторската работа на филма „За нещо по-друго“.

*
* *

Сега е вече юни. Проекционните машини тихо бръмчат в тъмнината, на екраните се появяват все нови филми, млечната кашица е много, а филмите като „Шчорс“ са обидно малко на нашия екран.

Трябва нито за миг да не забравяме думите на Ленин, трябва постоянно да помним за комунистическото и естетическото възпитание на ония двама младежи, които сега не искат да гледат патетични филми.

За това са нужни повече дълбоки — философски и революционни, умни и патетични филми на майския екран.

Христо Берберов

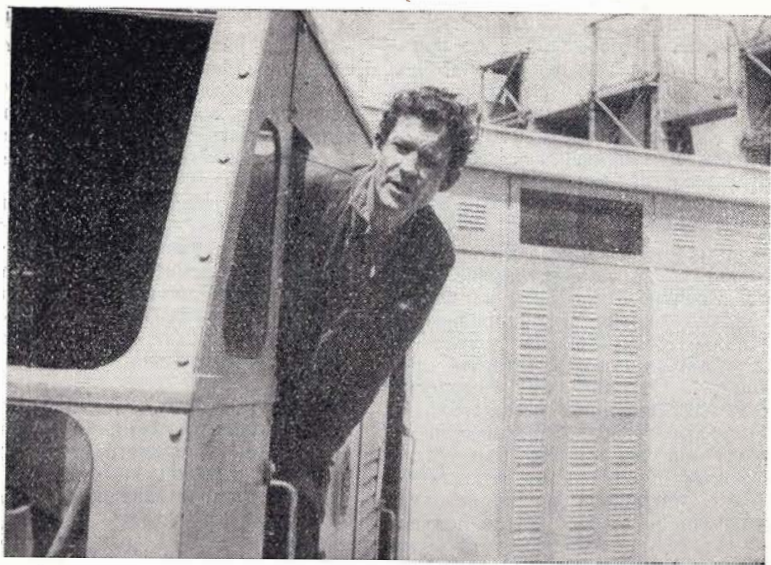
Лице с лице

Този филм, почерпил актуален материал от съвременната югославска действителност, възбужда със злободневността на проблемите, с дълбочината на мислите, с критичния си патос. Остро чувство на авторите за съвременност ги е насочило към важни, животрепещи въпроси на деня: единоначалието и демокрацията, ролята на колектива и партийната организация, моралната устойчивост и обществената отговорност на човека. Бруталното потъпкване на правдата, незачитане достойнството на хората, игнориране волята на колектива изправят комунистите от предприятието лице срещу лице със самовластие на директора Чумич. Отношението към незаконното уволнение на работника Трайче се превръща в изпитание на съвестта и волята, на смелостта и готовността да се отстои правдата, да се защити собственото достойнство. Анонимното писмо, което Чумич се стреми ловко да използва, за да се справи с дръзналия да се опълчи срещу самовластие му Копривица, свързва „случая“ Трайче с общата обстановка в предприятието и изтъква на преден план социално-политическата страна на противоречията. За авторите анонимността в случая не е нещо съмнително, а само сюжетен ход, за да разкрият още в началото обстановката и същността на конфликта, рязко да поставят колектива пред избора: борба или примирение. Ще намерят ли комунистите морални сили в себе си да преодолеят страха и да застанат в защита на своя другар?

Стремежът да се проследи развитието на конфликта в такъв аспект е обусловил и формата на филмовия разказ. Целият филм представлява партийно събрание на първична организация. Само събранието и няколко вмъкнати епизода. Това ограничаване на мястото на действието в рамките на една зала, покритието на филмовото време с реалното, придават плътност на драматическото действие и слагат акцента върху психологическата обрисовка на героите. Органично въведените в тъканта

на филма спомени не само обогатяват образите на главните герои, но разгръщат и конфликта в дълбочина. Поведението и преките действия на Чумич, витаещият в залата страх, парализирал волята за открита съпротива, достатъчно ясно говорят за властния му характер и бруталност. Но въведените във филма епизоди с уволнението на Трайче и оттеглянето на Илия от секретарството, като разобличават твърдението на Чумич, че работническият съвет взема решенията си при пълна свобода, прибавят и нова черта в характера му — лицемерието. Опитът на директора да изопачи подбудите, които са накарали Копривица да отстъпи квартирата си, и да го злепостави пред другарите му е последван от ново разобличение. Изясняването на обстоятелствата, при които Копривица отстъпва квартирата си, не само опровергава лъжата, но разкрива и високата нравственост на честния и последователен комунист. Не за друго, а затова, че Копривица смелс и открито воюва срещу създадената в предприятието потискаща атмосфера, че въстава срещу самовластие, Чумич иска да бъде изключен от партията.

Едновременно с непосредствената изява на конфликта авторите проследяват и породената от него вътрешна борба и движение на мисълта, разкриващи процеса на преодоляване страха, инертността и равнодушието у хората. Поведението и действията на главните герои са в пряко взаимодействие с този процес, те задържат или ускоряват неговото развитие. Вътрешните вълнения на отделните лица са предадени с тънък психологически усет. Една недоизказана мисъл, случайно уловен поглед, жест, интонация са достатъчни да обрисуват едно психологическо състояние — протест или равнодушие, решимост или примирение. Освен чрез преките постъпки и изказвания душевното състояние на хората се изяснява и във вътрешните монолози. Тази особена дуплановост в психологическата обрисовка на второстепенните герои, позволява едновременно с реакци-



„Лице с лице“

ята им към развиващите се събития да се изясняват и мотивите, които я обуславят. Например Бърко се отказва да говори не само защото секретарката на директора го прекъсва. И не това е главното. То само спомага да вземе връх колебанието на героя, което ние разбираме от вътрешния му монолог: „Каквото и да кажеш, все ще се скараш или с Милун, или с Чумич.“ Само с няколко шрихи авторите успяват да обрисуват един характер, да разкрият една морална позиция. Интересен е и диалогът на партийния секретар Радован с празните столове. Той е нов човек за предприятието и в началото не може да разбере къде е истината. Но мълчанието на комунистите го тревожи, поведението на някои от хората, които познава, го озадачава. Радован все още не може да си обясни защо Стева вътрешно нетокува, а на събранието мълчи, защо Бърко крне мислите си. На тези съмнения столовете не могат да му дадат отговор, но гласният размисъл го довежда до безспорната истина: „Нещо тук наистина не е наред.“ Тъкмо тези съмнения са го накарали да прекъсне събранието. Навън хората се чувстват по-свободно и изразяват по-смело негодуванията си срещу порядките, които е наложил директорът в предприятието. Решителността на Копривица в борбата с Чумич раздвижва духовете,

буди съвеста и съпротивата на колектива нараства. При гласуването на дневния ред го подкрепят само няколко души, но когато става дума за изключването му от партията, съпротивата е много по-голяма. Чумич трябва да води упорита борба за всяка вдигната ръка. Но все още страхът не е победен и той решава изхода на борбата в полза на директора. Формално борбата е приключила, но вътрешната преоценка на случилото се продължава и кара всеки от участниците да си даде ясна сметка за това, което е извършил. Едно неочаквано самопризнание събаря барриерата на страха и бележи оня психологически прелом, който дава смелост на хората да се върнат отново към решения вече въпрос. Страхливецът Стева намира сили в себе си да признае, че той е автор на анонимното писмо. Обвинението срещу Копривица рухва, не съществува вече и формалното оправдание за проявеното малодушие. Хората говорят смело, открито, горещо. Събранието променя дневния ред — от обсъждане поведението на Копривица преминава към обсъждане на „случая“ Чумич. В залата звучат нови, остри разобличения. Но изказванията се говорят не само за директора, а и за себе си, за отговорността на всеки за създамата се обстановка в предприятието, осъждат и собствената

си инертност и равнодушие. Обществено съзнание, освободило се от парализиращия го страх, се оказва способно да се отнесе критично не само към външните обстоятелства, но и към предишното си състояние. Тъкмо в тази пречистваща и въздигаща човека критика се корени оптимистичното, жизнелюбивото звучене на тази остра съвременна социална драма.

Режисурата на Бранко Бауер носи белезите на зряло професионално майсторство. Всички компоненти на филма са органично споени и подчинени на една основна цел — да се доведе до зрителя съдържанието, идеята на произведението. Отказът от самоцелни ефекти и натрапчиво самоизтъкване на режисурата са позволили изцяло да се съсредоточи вниманието върху психологическата обрисовка на героите и правдивото разкриване на обстановката. Специално заслужава да се подчертае работата на режисьора с актьори-

те. Макар повечето от изпълнителите да не са известни артисти, актьорското изпълнение вълнува със своята свежест и непосредственост, с постигната органичност на ансамбъла. Особено изразителна, темпераментна и правдива е играта на Хюсеин Чокич (Копривица) и Илия Джувалековски (Чумич). Режисурата и актьорското изпълнение са се изявили така пълно благодарение и на високите качества на литературната основа. Сценарият на Богдан Йованович е интересен не само като драматургична разработка, но и като езиков материал. От екрана звучи сочна, образна, разговорна реч на съвременници.

Филмът „Лице с лице“, поставящ остри, животрепцящи проблеми, продиктувани от времето, активно се намесва в живота, воюва за висока нравственост в човешките взаимоотношения.

Камен Тодоров



Сцена от чехословакият филм
„Високата стена“

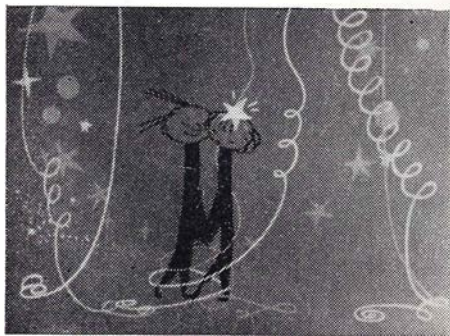
ТОДОР ДИНОВ

1.

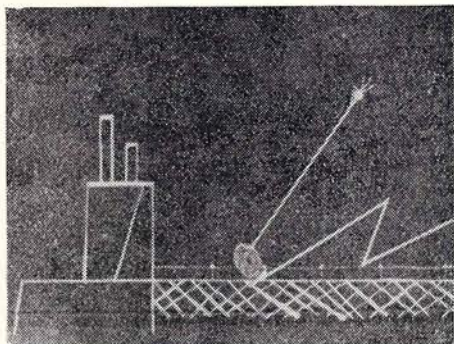
Опитът за творчески портрет на Тодор Динов ще рече опит да се напише историята на българската мултипликация. Става дума не само за мултипликацията като изкуство, а и като сложен и капризен производствен процес. Защото, когато Т. Динов се завръща от Москва, където е специализирал режисура по мултипликационни филми, тук още не е решена задачата, как да се приготвят бои за плаките. Колкото и прозаично да звучи, но без точния процент на яйчените белтъци не беше възможно да се направи качествен рисуван филм. Решението на тази задача идва от упорити, откривателски усилия на младия художник заедно с проф. Кирил Цонев. Наред с това трябва да се халят нерви и сили за преодоляване на остарелите методи на работа. Знанията, получени в Москва, и богатият творчески опит на съветските мултипликатори са опора и ръководство за действие на Тодор Динов в ония пионерски дни. Оттогава той е начало и на една друга битка, която за съжаление още не е завършила: битката за оборудване и терен, битката за пълно признание, за пълна вяра в „малкото киноизкуство“. В непригодни условия творческият колектив на нашата мултипликация трябваше да докаже своята жизнеспособност, да създаде творби на високо художествено равнище и така да докаже и все още доказва правото си на отделна студия за мултипликационни филми, правото си на отделна, специално построена и съобразена със специфичния ѝ труд сграда. Доказателствата вече са налице — и най-значителен дял от тях са 15-те филма на Тодор Динов.

Първият филм на Тодор Динов е „Юнак Марко“ (1953—1955). Този филм е и действителното начало на българската мултипликация. (Пред

него са направени две-три филмчета без техническа и художествена стойност). „Юнак Марко“ е започнат и работен с немалки амбиции. Като драматургия, като режисьорско и изобразително решение филмът е „натурен стил“ (с опит да се наподобява натура). Героите са рисувани старателно, подробно и вярно. От това произтича и необходимостта те да се движат „вярно“. Но дори при най-добро старание и умение натуралистичните герои в рисуваните филми винаги страдат от „мултипликационен ишиас“. Наред с това те са спънка за стегнат ритъм, не експлоатират специфичните дарове на мултипликацията. И все пак парадоксално е, че в работата си над „Юнак Марко“ режисьор и колектив овладяват именно движението (в буквален смисъл) и отсега нататък то не ще е затруднение и пречка. Във филма има кадри, които и сега могат да бъдат учебни, като например „битката между юнак Марко и Черния арапин“ и др. „Юнак Марко“ има прелестта на първородна творба и е безсъмнен успех за времето си (макар интересната тема „Юнак Марко“ да стои свободна за едно ново, вече чисто мултипликационно решение). От двегодишната работа над филма творческият колек-



„Боровото клонче“

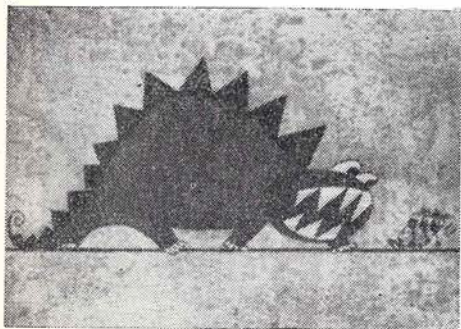


„Гръмоотводът“

тив излиза укрепнал, с повече вяра в своите сили и възможности.

В следващите две години Т. Динов работи върху няколко филмови миниатюри по свои сценарий („Киностършелите 2 и 4“, „Малкото Анче“). В тях той все още не може да се освободи от битността си и на добър карикатурист. И трите филмчета (най-получливо е „Киностършел 4“ или „Пират-риболовец“) представлява мултипликационно разказани карикатури, истории в картинки. Те страдат от липсата на достатъчно пълнеж, но като действие тушират проявената в „Юнак Марко“ разлятост. В тях (както и в „Надхитрената лисица“) вече прозира достигането на по-опростени композиции, търсено и намирано е отразяването на психологически състояния чрез движение (динамична характеристика на геронте), срещаме се вече и с типичен мултипликационен монтаж.

Така в тези първи години нашата мултипликация набира сили, решава



„Златната ябълка“

потделно ту технически, ту формални, ту художествени задачи. Все още филмите ни страдат обаче от липса на ритъм — завладяващия подчиняващия ритъм.

Тази последна задача е решена наистина с великолепно майсторство в прекрасния филм „В страната на човекоядците“ (1958). Само три години! делат на екрана юнак Марко от момчето с тротонетката. Но тези три години Т. Динов преизпълва с труд, с мисъл над всеки готов, над всеки бъдещ кадър. Всеки нов негов филм е завоевание, носи ново качество, във всеки филм има откритие. „В страната на човекоядците“ има кадри, изпълнени с поетичност („Заспиването на Митко“), с динамика („Преследването на Митко“), с невероятни и затова весели обрати („Човекоядците на мотоциклети“). Особено ярки са кадрите на острова, които дублират съдбата на малкия Митко. Оригинално е решен и образът на майката (тя играе извън кадъра — виждаме я като сянка при отворената врата, чуваме строгия ѝ глас). „В страната на човекоядците“ е филм от голяма величина и само пренебрежително отношение към мултипликацията попречи излизането му на международни конкурси, за да получи заслуженото си признание.

Значението на този филм е много странно. Би могло да се каже, че той в значителна степен изясни и въпроса за сценария — не само импулсира, но и привлече към мултипликационната драматургия талантиливи сценаристи.

Често извличат постиженията на режисьора Т. Динов от неговите качества на живописец, график, карикатурист. В това има само известна част истина, то е щастливо стечение. От „В страната на човекоядците“ Динов вече ни се разкрива само като „чист мултипликатор“ и тук трябва да търсим разковничето за неговите успехи.

Следващият му филм „Прометей“ (1959) е нова сполука. С пределна мултипликационна лаконичност режисьорът ни разкрива величието на човешкия ум, на прометеевското начало. В същата 1959 г. Т. Динов е автор и на още един филм: „Тайната на златните обувки“. Той отново застава пред проблема за изобразителното решение на филма-приказка, на филмите за деца. За разлика от „Юнак Марко“ сега имаме стилизирани фигури. Типажът изхожда от най-доброто наследство, което имаме — стенописите на Боянската църква. Гледайки „Тайната на

златните обувки“, все ми се иска Т. Динов да продължи възходящата си линия във филмите-приказки. Все още те се решават като илюстрация с движение (не само у нас). Тук трябва да се намери сценарно и режисьорски най-вярното, най-силното мултипликационно решение. Това би отворило вратите на богатата съкровищница на народното творчество, а и мултипликацията би отговорила на една голяма потребност — повече филми за най-малките зрители. Макар и адресиран към „големите“, филмът „Ябълката“ (1936) подсказва пътя, по който трябва да се върви.

Различно отношение, раздвижване и разговори (и като сценарий, и като филм) предизвика „Дует“ (1961). В крайна сметка разгорещената атмосфера се оказва полезна и за нападателите, и за защитниците. Сега, със спокойни духове, можем да отчетем „Дует“ като повод за теоретично изясняване (за съжаление самото изпълнение на „Дует“ не бе от най-добрите и не защити, както подобава, себе си) границите на условността. Условността като понятие в мултипликацията има свое, друго съдържание. Рисуван филм не ще рече рисунка или сбор от отделни рисунки. Пренасянето на нормите от илюстрацията, графиката или живописата ще подействува пагубно. Защото мултипликационният герой трябва да се движи — неговото изобразително решение трябва да бъде съобразено преди всичко с метаморфозите и движенията, които ще извърши в своето кратко съществуване. От това изискване произтичат и други „условности“: особената мащабност, декор, колоритност. Най-общо казано, границите на условността в мултипликационните филми се очертават от художественото обобщение на сценарната идея с движението. Не съществува опасност така „свободно формулираната“ условност да стане почва на абстракционизъм, формализъм и др. п. Абстракционизмът е продукт на безидейността, при него деформацията е израз на разрушително отрицание, на уродлива призма. „Дует“ премахна тази преграда на излишна боязън, а в следващите си филми Т. Динов с убедително майсторство, на чист мултипликационен език доказа и показа що е условност и що е художествена мярка.

За да създадеш един хубав мултифилм, достатъчно е щастлива находка и талант. Но за да създадеш една на-

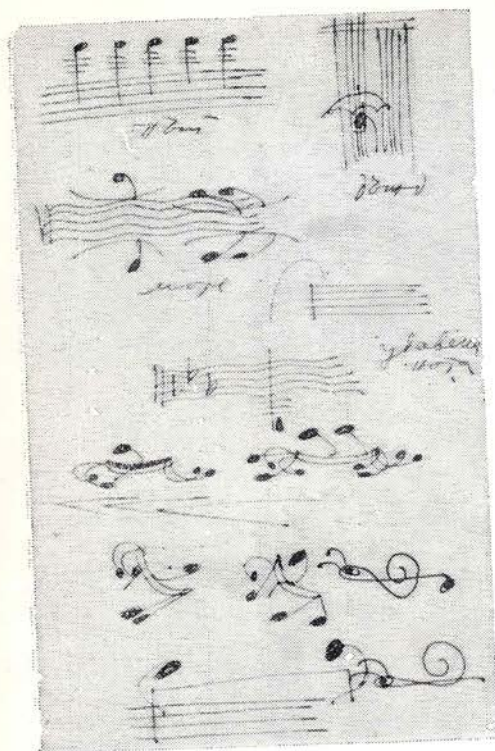


*Из бележника на
режисьора*

ционална мултипликация, нужно е много енергия, войнишка енергия, много обич и всеотдайност. В този бегъл хронологически кириер 1953—1961 г. по листата на изкуството не е отразен целият труд на Тодор Динов и по организацията на производството, по подбора на хората или ако щете, по изобретателствата от типа „сиромаш човек — жив дявол“ (така подводните сцени на „Пират-риболовец“ са снимани с лошокачествено стъкло). Не са отразени разочарованията от неразбирането, мъката от невярата, тревогите. Без тази биография на енергията творческият портрет на Т. Динов би бил обеднен, нещо повече, сегашните негови успехи — неясни и обезценени.

2.

Филмът започва от сценария — на пръв поглед независимо от режисьора. Това „независимо“ обаче е съвсем от-



Из бележника на
режисьора

носително. По отношение на сценариите Т. Динов проявява най-ценното качество, което може да притежава един режисьор: добрия подбор. Сам автор (а често и съавтор) той не се затваря в реализиране на само свои сценарии. Слушал съм обвинения за империалистичната му политика спрямо хубавите сценарии. Понякога текстовият материал достига до него в готов, узрял вид („Приказка за боровото клонче“ на Валери Петров), в други случаи е привлечен от интересна идея и неговата намеса го води до неотбелязано или отбелязано съавторство („Прометей“ — съавторство с Х. Оливер), а в трети, вдъхновен от пленяващ зародиш, той остава единствен защитник на действително недобър сценарий, за да зарадва по-късно всички с прекрасен филм („Ревност“). Колко радостно явление би било да имаме повече такива режисьори-империалисти!

За Т. Динов сценарият не е достатъчен. Той работи с автора до изясняване на идеята, на образите, до уточняване на сюжета (или сам, ако авто-

рът не прояви загриженост). Първият вариант на работната му книга е грижливо обмисляне на композицията; създаване на образите, отбелязване на находки. Плетеница от мисли, бележки и рисунки.

Мултипликационният филм е малка форма — сонетът на киноизкуството. От старта до финиша са само осем, десет златни минути. Всяко забавяне в драматургическия и грешка във формалния ритъм се отразяват осезателно. Филмовото време в рисуваната филм е с по-бърза секундна стрелка. Това изисква не точна, а фина композиция. Внимателният разбор на Диновите филми показва отлично чувство за мултипликационно време. От „В страната на човекоядците“ няма негов филм, в който отделен сюжетен ход да натежава; трудно биха могли да се посочат дори отделни кадри (напр. като „гърсенето на юнака“ в „Тайната на златните обувки“). Блести от композиционна чистота великолепият „Гръмоотвод“ (1962). Изграден върху остроумен, но труден за реализиране сценарий, пълното му въздействие се получава от великолепната мярка на отделните части, от неусетното им преливане.

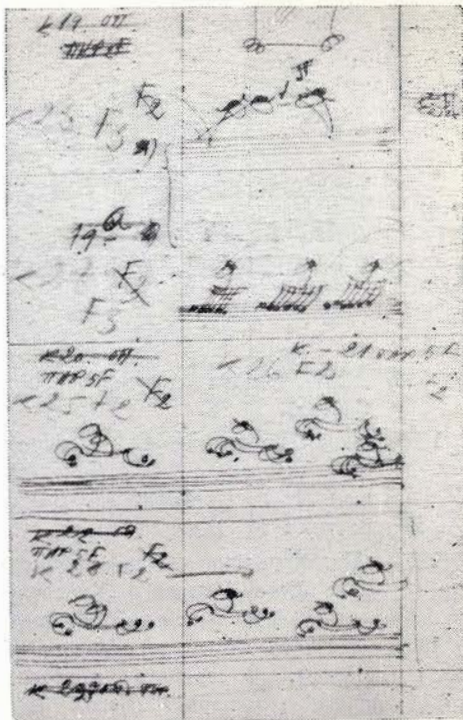
Интересен е начинът, по който Т. Динов намира графическия образ на своите герои. Постепенно при нахвърлянето на работната книга се ражда и развива героят. Понякога първоначалният замисъл бива променен, ако не е пригоден, при следващи епизоди. Худжоникът Т. Динов е подчинен на режисьора Т. Динов. Идеята, основният замисъл доминира. Рисуваният актьор е подложен на строг изпит — може ли да играе изцяло своята роля. Героите на Т. Динов имат своята графична и динамична характеристика. В неговите филми няма да срещнем бледи, безлични образи. Разнообразието е тяхно постоянно качество. Ярък пример имаме в „Ревност“ (1963). Като от приказан рог се излива върху нас богатството от „бедните“ ноти: нежни метаморфози, свенливост, настояване, строгост, страх. И тези пренебрежващи кончета! В тях е изчезнала цялата радостна мъка на създаването, но, ако се вгледаме в работния бележник на режисьора, ще видим как постепенно е достигнал до анимацията на простата нотна фигура.

Фигурите на Т. Динов, декорът, колоритът са винаги емоционални, топли. В техния рисунък, в тяхното поведение са синтезирани човешки чрети. човешки състояния. Неговият почерк

е четлив, ясен. Във филмите му няма да намерим ребуси и мъглявини. Героите действуват непринудено, действието върви естествено, идеята се разкрива неусетно. В тази чиста атмосфера Т. Динов създава поетичност с пълни гърди. Някога ние бяхме поразени от тази поетичност в „Приказка за боровото клонче“ (1960), а сега, свикнали с нея, търсим и откриваме други достойнства. И ако искаме да си обясним непрекъснатото развитие на Т. Динов, струва ми се, че най-верният отговор би бил: той не губи своите открития. Нито пък ги повтаря.

Често пъти при анализа на мултифилмите се говори за лаконичност. Лаконичността обаче според мен е по-външно качество и би могла да бъде отнесена към мултипликационното време, за което стана дума по-горе. По-правилно е да говорим за плътност. Плътност в мултифилма ще рече творческата дисциплина да не допускаш самоцелни неща, колкото и примамливи и ефективни да са те. Опасността от самоцелни ефекти в рисувания филм ще остане винаги да съществува: неограничените възможности за реализиране на всяко хрумване могат да се превърнат в отрицателно качество. „Малките“ и скромни идеи, които ни поднасят мултипликационните филми, могат да бъдат загрупани безусетно. Като пример на плътност, на пестеливо разкриване на идеята ще посоча последния филм на Т. Динов „Ябълката“ (1963).

В заключение искам да подчертая и голямата работа, големите заслуги на Тодор Динов като педагог. Той не крие секретите на своите успехи. Щедро предава своя опит не само с образците, които създава, а и пряко, отзивчив на всяка молба, загрижен за развитието на всеки кълн. Младите режисьори дължат на него не само овладения терен, дължат му и бързината на израстването. Т. Динов отдавна събира материали и изследва законите на рисувания филм. Неговите мисли, открития и богат опит ще видим в книгата, която подготвя под заглавие „Анимацията — филмово изкуство“. (В скоби ще отбелжеим, че Т. Динов с основание смята, че е по-правилно



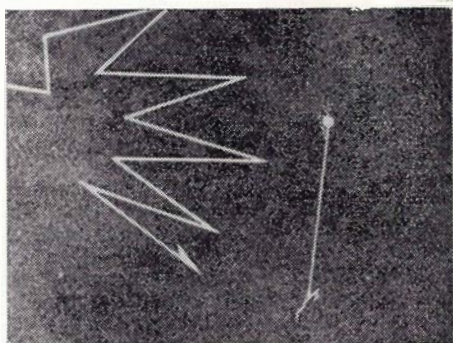
Из бележника на
режисьора

да говорим за „анимация“, „анимационен филм“ вместо „мултипликация“. „Анимация“ означава „одушевяване“ и стои по-близо като определение до същността на рисувания филм от „мултипликация“ — „размножаване“.) Тази книга ще бъде първа по рода си в световната кинологична литература. Т. Динов е носител на всички първи награди за мултипликация на нашия фестивал „Варненско лято“ и на много международни отличия. За радостите, които ни донася със своите прекрасни филми, за създаването на българската мултипликация и издигането ѝ на международно равнище Тодор Динов е напълно достоен за най-високото родно признание — Димитровската награда.

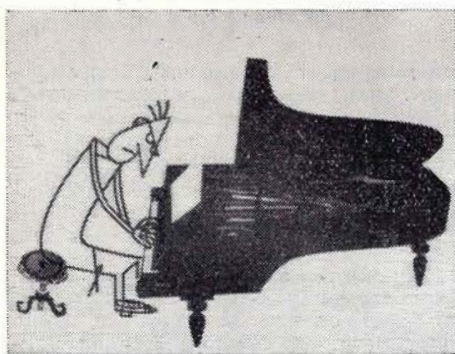
Анастас Павлов

ФИЛМИТЕ НА РЕЖИСЬОРА ТОДОР ДИНОВ

- 1955 „Юнак Марко“ (сценарист Хр. Сантов).
- 1956 „Киностършел № 1“ (сценарист А. Антонов-Тонич). „Киностършел № 2“ (сценарист Т. Динов, по идея на Жан Ефел).
- 1957 „Надхитрената лисица“ (сценарист Леда Милева). „Киностършел № 4“ (сценарист Т. Динов).
- 1958 „Малкото Анче“ (сценарист Т. Динов). „В страната на човекоядците“ (сценарист Васил Цонев).



„Гръмоотводът“



„Ревност“

- 1959 „Прометей“ (сценаристи Т. Динов и Х. Оливер). „Тайната на златните обувки“ (сценарист Леда Милева).
- 1960 „Приказка за боровото клонче“ (сценарист Валери Петров), награден със „Златната роза“, Вар-

- на, 1961.
- 1961 „Дует“, режисура заедно с Д. Донеv (сценаристи Т. Динов, Д. Донеv, А. Павлов). I награда, Варна — 1962. Почетен диплом Виена — 1963.
- 1962 „Сивушко“ (сценарист А. Славов).
- 1962 „Гръмоотводът“ (сценарист Валери Петров). I награда Варна — 1963. Кинофестивал на мултипликационните филми в Римини (Италия) — купата на А. Г. И. С. и почетен диплом — 1962. Почетни дипломи от фестивалите в Анеси (Франция), Бергамо (Италия) и Мелбърн (Австралия).
- 1963 „Ревност“ (сценарист Челкаш). Почетен диплом Бергамо — 1963. „Ябълката“ (сценарий и постановка заедно със Ст. Дуков). III награда и почетен диплом Оберхаузен (ГФР) — 1964.

ДРОНОВ ЩЕ НИ ПРИДРУЖАВА В ЖИВОТА

Твърде дълго време народният артист на СССР Н. К. Черкасов отсъства от екрана. Но актьор, когото помним като царевич Алексей от „Петър I“, като Полежаев от „Депутатът от Балтика“, като Александър Невски, Иван Грозни, А. Попов, Дон Кихот в едноименните филми, като Громов от филма „Пролет“, като болничния вратар Лукич от „В името на живота“, като Стасов от „Мусоргски — тук изреждаме само по-главните му роли, — нямаше право да допуска компромиси, да слезе по-долу от пиедестала, на който го бяха поставили създадените досега от него незабравими образи. Затова Черкасов правилно изчакваше, докато получи отново роля, в която да разгъне всичките възможности на своята зряла актьорска дарба. И тази роля дойде — Дронов от филма „Всичко остава на хората“. За тази роля Черкасов бе удостоен като единствен кинодеец с Ленинска награда за 1964 година.

* * *

Николай Константинович Черкасов има зад себе си дълъг и противоречив творчески път. Неговият съзнателен живот и творческата му биография започват с Октомврийската революция: Насочван първоначално погрешно от разни лъженозатори и „левичари“ в изкуството, Черкасов плаща сериозен данък на външната гротеска, на празната буфонада, без да разбира още, че всякакво умение и похватност в изкуството на актьора не са самоцел, а само средство за решаване на по-сложни задачи в драматичното изкуство. По-късно, под влиянието на промените, настъпили в началото на тридесетте години в живота на съветската страна и под влиянието на К. С. Станиславски, Черкасов решително скъсва с клоунадата и се насочва към реалистичното драматично изкуство. Той започва да мечтае за големи, значителни положителни образи, които по своя характер и роля в обществения живот, по начина на тълкуването биха могли да заинтересуват широки народни маси и да послужат на високата цел за тяхното културно-политическо издигане.

Израснал в скромно семейство на железничар, преминал от най-ниското стъпало — статист и мимист — цялата йерархия на актьорската професия, научил се още от младини под влияние на революционния народен подем да съчетава работата си на сцената с труда на актьора-гражданин, оформил съзнанието си под въздействието на революционната епоха като съзнание на съветски патриот, Черкасов винаги поддържа най-тесен контакт с живота на своята страна, участва съзнателно в неговите революционни про-



Черкасов в ролята на Дронов

мени, разгъва широка обществена дейност. Тази жива, непосредствена връзка с живота въоръжава художника Черкасов не само с дълбоки познания за хората, за човешките характери, но и с оня оптимизъм, с онова жизнено начало, което ние откриваме в най-добрите образци на нашето социалистическо-реалистично изкуство и което пронизва като червена нишка всички големи положителни образи, създадени от този забележителен актьор.

— Какъв голям, пък играе на дама! — и светналите детски очи проследяват с лукавство, но и с нескрито възхищение високия възрастен човек, който, прескочил пъргаво по начертаната по тротоара дама, се отдалечава усмихнат. Още с първия кадър на филма „Всичко остава на хората“ Н. Черкасов просто, непринудено успява да ни внуши една от най-съществените черти в природата на своя герой — неизчерпаемата, несломима жизненост. Защото да скачаш по тротоара като дете, когато току-що си научил, че си неизлечимо болен и ти остават преброени дни, можеш само ако си безгранично влюбен в живота, ако с всяка фибра на съществото ти се чувствуваш обвързан с хората. Това жизнелюбие, тази неутолима вяра в живота — една от най-привлекателните черти в образа на съветския учен Дронов — е постигната така абсолютно на екрана не на последно място и поради това, че тя е и органичен, най-съществен белег на творческата природа и на самия Черкасов.

Има една роля в творческия път на Черкасов, която е етапна, същинска велика школа за актьора — ролята на професор Полежаев в „Депутатът от Балтика“. Тази роля не донася само голямото, категорично утвърждаване на таланта на Н. Черкасов (нека припомним, че тридесетгодишен Черкасов се превъплоти до съвър-

шенство в седемдесет и петгодишния учен!), но е и среща на актьора с неговия идеал за положителния герой. Благородство, мъжество, честност, любов към човечеството, преклонение пред подвига на победилата в революцията класа на пролетариата — ето „моралния кодекс“ на героя, към който се стреми Черкасов. Към тази крайна, най-висша цел го тласка основната тема на цялото му творчество: човекът в разнообразните прояви на малките и големите характери, в разнообразието и плътността на неговите съдби и чувства, в истината и красотата на неговото израстване, на неговия труд. Черкасов знае — епохата на пролетарските революции, която започва, неизбежно ще създаде истински хора. Тези истински хора трябва да оживеят от екрана, от сцената, да останат в изкуството, за да разкажат на бъдните поколения за нашето време. И Черкасов старателно търси, търси роли, които ще развълнуват преди всичко него самия, които ще му кажат нещо ново, ще го придвижат напред като човек и художник... И намира, намира, както той сам казва, „мелодията“ на своя живот, мелодията, която всеки творец трябва да намери, за да се изяви и да бъде разбран от хората.

Преди 30 години работата над образа на Полежаев даде възможност на Черкасов да вникне в смисъла на борбата на народа за революционно развитие, по-дълбоко да разбере и заобича съветското настояще, да открие в него зародиша на съветското бъдеще. Този зародиш бяха учениците на Полежаев, младите тогава Дроновци, които днес са настоящето и в които се крие нов зародиш — зародишът на комунистическото утре, на хармоничната човешка личност при комунизма. Съдбата пожела Черкасов да изиграе на екрана и учителя, и ученика. Така бе сключена верига между две поколения, между два образа, дълбоко родствени по своята морална сила и красота. И единият, и другият са имали прототип в живота. Но ако за К. А. Тимирязев Н. Черкасов е трябвало да се осведомява от втори и трети лица, с прототипа на Дронов, както той сам казва, той е седял заедно като депутат във Върховния съвет на СССР. Познавайки го отблизо, актьорът е доловил плътното и точно ония черти, които по-сетне ще направят от Дронов един жив, осезаем на ш съвременник, който именно от позицията на нашите конкретно-исторически обществени условия осмисля проблемите за личността и обществото, за живота и безсмъртието.

Дронов обича страстно живота, но това не е биологичен порив, а морално-етичен възглед, мирогледно отношение, намерено и оформено в резултат на ясния и категоричен отговор на въпроса за смисъла на живота. Дронов е голям съветски учен-физик, направил важно откритие. Коварна болест го е осъдила на неизбежна смърт. Но той не желае, не може да се щади. Не, това не е самоубийство, тук няма никакъв егоцентризъм, защото самоубийството е бягство от живота, а той не желае сега нито за минута да избяга, да преживее в безделие малкото време до смъртта. Това време му е толкова скъпо, че той дълбоко се дразни и от комисията, която ще дойде да обследва въпросите около неговото откритие. Но Дронов не е учен-аскет. В това малко време, което му остава да живее, при гакова разклатено здраве Дронов все пак намира сили и възмож-

ност да воюва с бюрократите, които са останали без осветление неговия избирателен район, да се намеси тъй активно в живота на своя сътрудник Вязмин. Мисля, че по актьорска фактура сцената в жилището на Вязмин е най-голямото постижение на Черкасов във филма. Да си спомним през колко контрастни вътрешни състояния само преминава Черкасов за съвсем кратко време! Амплитудата на тия състояния се движи от кавалерската галантност спрямо майката на Вязмин, през гротескната разправия със служителя Трошкин до риданията, когато прочита прощалното писмо на Вязмин. А с каква сила и твърдост говори след всичко това Дронов на Вязмин: животът е сражение, трябва да си готов с отговора защо се биеш! Ако в тази сцена Черкасов постига дълбоката правда на чувствата, които свързват Дронов с близките му хора, при дълбока психологическа наситеност и същевременно пластичен и хармоничен външен рисунок, в диалога със свещеника актьорът с рядка сила и острота разкрива идеологическото превъзходство на материалистическата над идеалистическата философия, разкрива същността на комунистическото мировъзрение на Дронов, моралната сила и устойчивост на този прекрасен човек. Но дори тук, при този наглед отвлечен философски спор Черкасов успява да придаде жизнена топлина и човечност на диалога, които градираят по-късно в покъртителната простота и самовглъбеност при произнасяне на финалния монолог.

Дронов е нежен и строг, остроумен и неумолим, изпълнен с неутолима жизненост и високо принципиен в дела и мисли. Но Черкасов не сглобява от тези подкупващи краски схематичен плакат на положителен герой, а ги долавя и пресъздава органично като тънко детайлирани психологически нюанси от основната, сложна, дълбоко човечна интонация, в която звучи възвишената, благородна душа на Дронов.

Дронов се прощава със зрителя с думите: „Всичко остава на хората — и хубавото, и лошото. И в това, което остава, е моето забвение или моето безсмъртие.“ Мисля, че точно в тия думи звучи „мелодията“ на Черкасов, защото с целия си творчески и граждански живот досега той — актьорът-гражданин — е искал да каже само едно: това е безсмъртно, което си направил за обществото! В изпълнението на Н. К. Черкасов Дронов слезе от екрана и заживя сред нас. Той ще ни придружава в живота, ще ни учи да обичаме и вярваме в човека, ще ни учи да живеем по-смислено, по-възвишено. Това е най-щастливата съдба, която може да постигне един положителен герой в изкуството. Това е и най-голямата радост за актьора, когото зрителят също включва в сърцето си, комуто отрежда също безсмъртие!

Д-р Ал. Тихов

ПРЕГЛЕД ВЪРХУ ДНЕШНИЯ УНГАРСКИ ФИЛМ

Трудно е, разбира се, да се съди за днешното състояние на унгарското киноизкуство по половината от неговата годишна продукция: ние видяхме 10 пълнометражни филма, когато годишното производство наброява около 20 филми. От друга страна, човек трябва да е следил по-отблизо развитието на унгарската кинематография през последните години, за да може да разбере какви тенденции в това нейно развитие огласяват най-новите произведения; в същата степен това важи и за творческия път на авторите на филмите. Ето защо не бих рискувал да правя по-обща оценки и заключения.

Все пак от онова, което бе пред комисиите за закупуване на филми, проличават две неща. Първото е подчертаният стремеж към разработване на философски и морално-психологически проблеми, извлечени, разбира се, от многообразната проблематика на съвременния живот и третиращи в духа на социалистическия хуманизъм. Второто е стремежът към по-нова кинематографична форма и език, отговарящи на чувствителността и интелигентността на днешния мислещ зрител.

Това се отнася най-вече за четирите добри филма, открили се безспорно с качествата си в „пакета“ от 10 филма, който бе „развързан“ пред нас.

Според мен най-цялостно, най-завършено произведение между тях е филмът „Новият Гилгамес“. Авторите му — сценарист Йозеф Шопмар и Иба Андраш, режисьор Михай Семеш — са имали смелостта да разработят един крайно деликатен и сложен сюжет — преживяванията на човек, който е засегнат от рак, или пък е подложен на изследвания за тази болест. Действието протича почти изцяло в една онкологическа болница и това естествено не минава без известни трудности за сърцето на зрителя. Но филмът ни спечелва с точната и дълбока психологическа проникновеност, с която се проследяват преживяванията на героите между отчаянието и надеждата, с умния, мисловно и емоционално съдържателен диалог, с достойния и мъжествен тон на своя призив към силата на човешкия дух. Това е в последна сметка филм, който ни зове да не се предаваме, да гледаме трезво на живота и смъртта и да творим в името на живота. Лесно се долавя, че в основата на филма лежи един великолепно написан сценарий. Режисьорът го е пренесъл на екрана с онази съдържаност, чистота и достойнство, каквито се налагат от тази тъй деликатна тема. Неговата постановъчна работа е ориентирана изцяло към образите, тя нито за миг не избива в

самоцелна показност или в ефекти от формален характер. Актьорите-Иван Дарваш и Шандор Печи са забележителни в главните роли.

Непосредствено след „Новия Гилгамес“ аз бих сложил филма „Водовъртежът“ на младия режисьор Ишван Гаал. Това е един „авторски филм“ не само защото Гаал е съвременен и негов сценарист. „Водовъртежът“ ни дава чувството за нещо, което авторът наистина е искал да сподели с нас и което той споделя по свой начин. Сюжетът е наглед прост. Една група младежи, току-що завършили средното си образование, прекарват ваканцията си край Тиса. По време на игра в реката един от тях потъва незабелязан от другите. Когато по-късно на брега откриват неговото отсъствие, разтревожените младежи започват търсенията заедно с милицията и хората от близкото село. Реката изхвърля трупа на следния ден. Но дотогава, а и след това младежите ще преживеят различно тази неочаквана смърт на приятеля, ще погледнат с други очи и на себе си, и на своите взаимоотношения, и на живота, който им предстои.

В работата на Гаал, струва ми се, може да се открие известно влияние на Антониони както в сценарния замисъл, така и в кинематографското осъществяване. Но това влияние е най-общо, то е пречулено през индивидуалността на Гаал, така че филмът носи определено личен национален облик и стил. Това, което хвърля известна сянка върху този много добър филм, е според мен психологическата рехавост на втората му част, т. е. там, където бихме желали да видим по-отчетливо и задълбочено отраженията на събитието върху душите и взаимоотношенията на младежите. В тази част Гаал не е достатъчно разгърнат и ясен, той като че ли борази повече с щрихи и намеци, отколкото с анализ. Въпреки това обаче аз смятам „Водовъртежът“ за едно много интересно и очарователно произведение, макар да не може да му се гарантира голям успех сред най-широката публика.

Заслужава сериозно внимание и филмът „Да“ на режисьора Дьерд Ревес по сценарий на публициста Иван Болдижар. Ревес, макар и едва надхвърлил тридесетте, има вече зад себе си девет филма; той е известен в Унгария като режисьор с подчертано философски тежнения. И в този свой последен филм (който впрочем ние видяхме в несъвсем завършен вид) Ревес прави едно своеобразно философско есе върху темата за отговорността на човека и гражданина. В центъра на това есе е човекът, който е преживял ужаса на последната война и който пред перспективата на една още по-кошмарна война е избрал пътя на живеенето за себе си и с момента. Няма съмнение темата е значителна. Ревес я интерпретира в един сложно построен разказ, изпълнен с много ретроспекции, неочаквани преходи и звукови ефекти. Постановъчно и изобразително това е интересно, на места великолепно, макар понякога да оставя впечатление, че режисьорът прекалено се е стремил да ни смае и оглуши. Но главният упрек, който бих отправил към този филм, не би засегнал толкова кинематографичната му форма, колкото философското равнище на авторовата мисъл. На мен ми



„Чучулигата“ с Антал Пагер

се струва, че това равнище не е особено високо, че в разрешението на проблема се стига дори до известна елементарност. Не е изключено при второто гледане на този филм, особено в напълно завършения му вид, това мое впечатление да претърпи известна корекция.

Най-сетне значително постижение на унгарската кинематография е пълнометражният документален филм „Ева“ (сценарий Ласло Рожа и Ласло Надаши, постановка Ласло Надаши). В основата му лежи действителна случка. Преди 2—3 години един унгарски журналист е установил, че в медицинския факултет в Краков (Полша) учи девойката Ева Кръч, която е от унгарски произход. Депортирана от своите родители като бебе в концлагера Освиенцим, Ева била откъсната от тях, остава жива по някакво чудо, а при освобождението бива прибрана и осиновена от полското семейство Кръч. Разказът на журналиста за тази случка предизвиква в Унгария голямо вълнение: явяват се няколко десетки семейства, които смятат, че това е тяхната загубена дъщеря. Ева е поканена да дойде в Унгария и да се срещне с тези семейства. Срещите, съпоставките на крайно оскъдните документи и някои медицински изследвания ще трябва да установят дали Ева наистина принадлежи на някое от тези семейства. Но за съжаление или за щастие нищо такова не се установява и Ева се завръща в Полша.

Филмът е преди всичко документално проследяване на тази неobiкновенa анкета, която рови в голямата, непреминала още човешка болка, причинена от фашизма. Сниман е отчасти по метода „синема-верите“ — с камера и магнитофон, който регистрира непосредствено сцените и думите. Всичко е дълбоко вярно и вълнуващо, някои от сцените са незабравими. Един силен антифашистки филм, едно значително произведение на документалното кино.

Към добрите постижения на унгарската кинематография може

да се пречисли и филмът „Чучулигата“, с който тя се яви на тазгодишния фестивал в Кан. Филмът е снет от известния режисьор Ласло Раноци по едноименния роман на видния унгарски писател от първата половина на този век Дежьо Костолани. Действието се развива в едно провинциално унгарско градче в края на XIX век и ни въвежда в един такъв свят от образи, настроения и мисли, които не са без известна връзка с поетиката на А. П. Чехов. Това е един солиден, добре направен филм, но не повече. Тук се откроява с ярката си игра известният унгарски актьор Антал Пагер, който за тази си роля бе удостоен на тазгодишния фестивал в Кан с наградата за най-добро изпълнение.

Известна стойност имат още филмите „Сблъскване“ и „Сега са други времена“; интересна като явление е самокритичната комедия „Защо са лоши унгарските филми“, в която бихме могли да видим отразени и някои от недъзите на нашата кинематография.

Няколко думи за късометражните филми. Има безспорни постижения в мултипликационния филм — например със серията за малкия Петърчо, която е очарователна във всяко отношение. Великолепен е късометражният очерк „Ръка за ръка“, в който с много поезия са предадени отношенията между детето и възрастния. Но повечето от останалите показани ни филми не надрастват рамките на експеримента. Те произлизат главно от студията Бела Бала, наречена още „младежка студия“, поради това че в нея млади кинематографисти осъществяват свои търсения и опити, учат се да правят филми на теми, които са им близки. През трите години, откакто е създадена, студията е произвела редица много интересни филми, някои от които са получили международно признание. Тези, които ни бяха показани сега, съдържат отделни много интересни и ценни находки, но в своята цялост нямат стойността и оправданието на завършени произведения и плащат данък на някои крайни увлечения. Все пак фактът, че се търси и експериментира, е много положителен; той дава своите резултати както с отделни сполучени произведения, така и с общото изграждане на младите творчески кадри. Нека посочим, че авторът на „Водовъртежът“ Ищван Гаал, преди да направи този тъй успешен дебют в дългометражния художествен филм, е работил в студията Бела Бала, където е създал няколко от най-добрите късометражни филми.

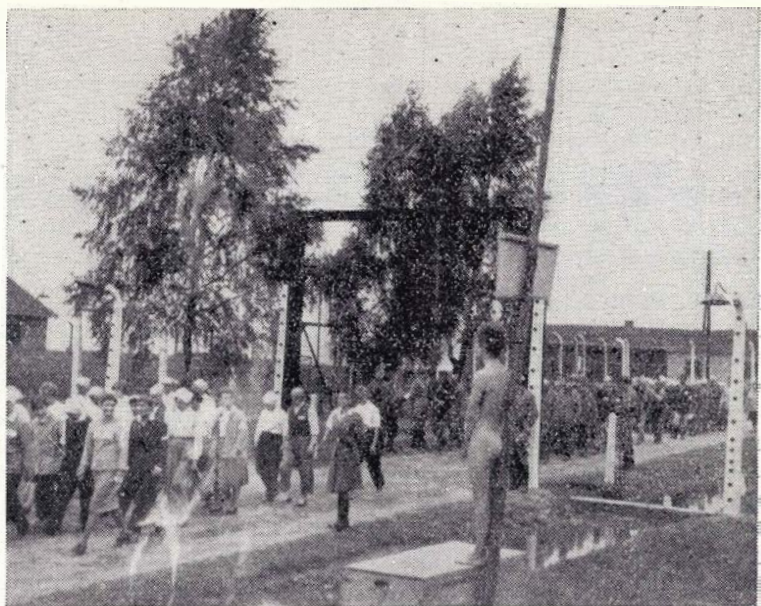
На българския екран ще се прожектират вероятно 7 от игралните филми, за които споменахме, а също така мултипликационната серия за малкия Петърчо, късометражният филм „Ръка за ръка“ и някои други. Тогава зрителите ще имат възможност сами да отсъдят дали изложените тук оценки са справедливи.

Алберт Косен

БЕЛЕЖКИ ЗА ПОЛСКИЯ ФИЛМ

Филмовата продукция на полската кинематография от 1963 г. привлече вниманието ни не само с художествените си постижения, но и с широтата на проблематиката. Събитията от времето на войната, окупацията и борбата срещу фашизма не са престанали да вълнуват кинематографистите, но те вече изчерпват тематичния обхват на полското кино. Вниманието на творците все по-определено се насочва към съвременната действителност: социалните промени в селото, възпитанието на младежта, социалистическата нравственост, критика на религиозните предразсъдъци. Разширяването на проблематиката до голяма степен е свързано с навлизането в киното на значителна група млади режисьори. Това обстоятелство подхранва надеждата, че тенденцията за овладяване на съвременността от киното непрекъснато ще нараства и ще доведе до сериозни художествени завоевания и в тази област. Силно впечатлението прави и големият брой киноактьори, с които разполага полското кино. От показаните пред комисиите за купуване 18 игрални филма почти в нито един не се повтарят изпълнителите на главните роли. Но въпросът не се свежда само до количеството, а преди всичко до високото професионално равнище на актьорското изпълнение. Успешните дебюти на редица млади актьори говорят, че режисурата не само умее да използва това богатство на таланти, но полага системни грижи за умножаването му.

От филмите, почерпили материал от времето на войната, с художествените си качества се отделят „Пасажерката“, „Хайка“, „Къде е генералът?“. Последният филм на Анжей Мунк „Пасажерката“ ни напомня не само за тежките изпитания, които преживя полският народ по време на хитлеристката окупация, но и за голямата загуба на полското кино с преждевременната смърт на този ярък талант. Съзателят на „Еройка“, „Кривоогледо щастие“, „Човекът на релсите“ загина при автомобилна катастрофа през 1961 г. в разгара на работата по „Пасажерката“. Неговите сътрудници Витолд Лесевич, Виктор Ворошилски, Зофя Посмиш, авторка на повестта „Пасажерката“ и съавтор на сценария, довършват филма, като използват заснетия от Мунк материал. Намерението на режисьора е било да създаде съвременен филм, но той успява да заснема изцяло само епизодите в Освиенцим и няколко стотин метра от събитията, развиващи се в днешно време. Получило се е така, че линията на съвременността от главна се е превърнала в обикновена рамка на филма, а ретроспекциите, органично споени, предават драмата в Освиенцим. В основата на конфликта лежи сложната психологическа игра, която води надзирателката Ана-Лиза, за да



„Пасажерката“

победи морално затворничката Марта. Тя се стреми да постигне целта си с „безкористна“ привързаност и покровителство. По есе-совската „педагогика“ Лиза нарича това борба с Марта за самата Марта, а по-същество — средство за вербуване на шпиони, доносчици, предатели. Но Марта не се предава и поради това загива. Тази сложна психологическа драма е предадена с голямо майсторство както със средствата на режисурата, така и на актьорското изпълнение.

В „Хайка“ Ева и Чеслав Петелски при съвсем различни обстоятелства проследяват другата възможна линия на поведение при подобен конфликт. Те разкриват драмата на онези хора, които, изплашени от жестокостта на борбата, се поддават на илюзията, че биха могли да намерят тихо кътче и да се укрият в него от бушуващата стихия. Михал, бивш участник във варшавското въстание, се отказва от борбата, не иска повече да бъде народен герой, но случаят го среща с група евреи, успели да се откъснат от транспорта за Германия, и той им помага да се скрият в имението, където сам е намерил подслон. Трагичното съвпадение — немците да устроят лов в същото имение — превръща този епизод в покъртителна картина — редом със зайците и лисиците загиват и хората. Еврейската девойка, единствена останала жива, избягва от Михал с убеждението, че той е предал на смърт бежанците. Всичко завършва трагично както за избитите, така и за останалите живи с тяхната морална покруса.

За войната сме свикнали да гледаме героични, патетични, дра-

матични и трагични филми, но Тадеуш Хмелевски на тази тема ни поднася интересна и остроумна комедия „Къде е генералът?“. Сюжетът е непретенциозен. Полският войник Ожечко, когото всички смятат за неудачник и причина за несполуките на поделението, самоволно напуска другарите си и попада в старинен замък. Тук се среща със съветския сержант Маруся и след многобройни приключения взема в плен немски генерал. Наградата за този му подвиг е любовта на Маруся. Обаянието на филма идва от интересно водената интрига, от усета на авторите към детайла, от богатата гама на хумора, преливаща от безобидната шега до иронията и сарказъма, от очарованието на актьорите Чижевска и Турек.

Много по-богата и сложна е проблематиката на филмите за съвременната действителност, но в повечето случаи авторите не достигат до онази обобщеност и сила на художественото внушение, присъща на първата група произведения. Броят на тези филми не позволява да бъдат разгледани подробно и за това ще се спра само на най-значителните. По моя преценка това са „Зестра“ на Ян Ломницки по сценарий на Помяновски, и киносатирата „Двете ребра на Адам“ на Януш Моргенштен по сценарий на Юзеф Хен. „Зестра“ се отличава с актуалност на проблемите, острота на конфликта и яркост на характерите. Самото заглавие на филма говори за характера на противоречията, тъй като това понятие е неразривно свързано със собственическата психика. Тъкмо този собственически дух се вдига на жестока борба с новото, което се стреми коренно да промени социалните взаимоотношения в селото. Борбата се води не само на обществена почва, користта се втурва и в сферата на най-безкористното чувство — любовта, и го разрушава. Авторите съзнавателно отбягват всички смекчаващи обстоятелства и това придава особена острота на стълкновенията, на събитията и на характерите. Във филма органично са вплетени две сюжетни линии, тази на Уля, Едек и Бронка, Сташек, Джамлик. В първия случай радетелите за връщането на старите порядки използват религиозния фанатизъм, за да принудят носителя на новото мировъзрение младият учител Едек да отстъпи или да влезе в конфликт със селото. Едек не намира сили да защити вярата си, напуска селото и изоставя Уля. Новото търпи поражение, тъй като неговият носител се оказва слаб. Във втория случай собственическият дух се изявява съвсем нагло и развързката е по-трагична — Бронка убива измамника Сташек, принудил баща ѝ да напусне стопанството, за да му даде земята, а след това я изоставя. Проблемите на селото са намерили място и във филмите „Моята втора женитба“ на Збигнев Кузински и „Почти нов костюм“ на Волдхимеж Хаупе. Широкото навлизане на творците в селската проблематика е нещо ново за полското кино. Доскоро се е смятало, че такива филми не ще намерят зрители дори и в селото, но първите опити категорично са опровергали такива схващания.

Бушуващите в съзнанието на хората предразсъдъци и някои непорядки в обществения живот са станали прицелна точка на киносатирата „Двете ребра на Адам“. Един необикновен случай — двуженството на инженер Виктус, е дал повод на авторите да изобличат еснафството и лицемерието, често прикриващи се зад фасадата



„Къде е генералът?“

на благонравие, бюрократизма и празния шум. Произведението има доста свободна композиция, тъй като целта не е била да се създадат завършени образи, а да се обхванат и осмееят по-широк кръг явления и прояви, несъвместими със социалистическата нравственост. На този фон са разкрити различни морални позиции и разбирания — от най-изостаналите до най-съвременните. Подобен род явления са обект на осмиване и в други филми. Изобщо комедийният жанр намира добър прием в полското кино.

Художественото равнище и тенденциите на филмовата продукция от 1963 г. дават основание да вярваме, че при следващата среща полското кино ще ни поднесе нови талантиливи произведения.

Камен Тодоров

ПАНОРАМАТА НА СЪВРЕМЕННОТО ЮГОСЛАВСКО ИГРАЛНО КИНО

Българският кинозрител изпитва жив интерес към произведенията на югославското киноизкуство. От една страна, това е резултат на по-общия и своеобразно подчертан интерес на нашия народ към начина на живот и проблемите на общественото развитие в съседните ни страни, в това число, разбира се, и братска Югославия. От друга страна, той е пряко предизвикан и адресиран към самото югославско киноизкуство, което създаде и създава факти на високо идейно-художествено равнище.

Струва ми се обаче, че проведената преди известно време в София „Панорама на съвременното югославско игрално кино“, ползвайки се от кредита на един вече съществуващ интерес, не допринесе за укрепването и умножаването на рационалните, положителните зърна в тоя интерес. Защото повечето от включените в панорамата филми се оказаха твърде незадоволителни и като познание за своята страна и своето общество на днешния етап на тяхното историческо развитие, и като идейно-художествено качество.

Естествено е да се допусне, че съставяйки панорамата, работниците от филмотеката са се стремили да представят съществуващите в днешното югославско кино идейно-художествени насоки и търсения, да създадат една обективна от свое гледище картина на съвременното югославско киноизкуство. И да предоставят правото на тълкувания и оценки на българския кинозрител.

Ползвам се именно от това право за своите критични бележки по филмите на панорамата. Бих желал те да звучат в духа на оная полемична яснота и искреност на становищата, за която с такава симпатия говори югославският кинорежисьор и директор на кинематеката Владимир Погачич.¹

Панорамата на югославския игрален филм бе съставена от седем произведения: „Долината на мира“ (1956), „Събота вечер“ (1957), „Влак без разписание“ (1959), „Вечеринка“ (1960), „Танц под дъжда“ (1961), „Двама“ (1962) и „Чудна девойка“ (1962). В тая хронологична поредица не е трудно да се открие високо професионално самочувствие, нарастващо овладяване на елементите на кинематографичната изразност, на киноезика. Неизчистената композиция на „Влак без разписание“ например, неговата тромава ритмика (която, особено в последните части на филма, не може да носи никакво метафорично внушение), стремежът непременно да се развържат многобройните сюжетни възли — всичко това вече не съществува или почти не съществува в произведенията от 60-те години. И все пак „Влак без разписание“ вероятно много надвишава качествата на направените след него филми.

При всичките си художествени недостатъци този филм е внушително платно на раздвижената под влияние на нахлуващите в Югославия нови закони на общественото развитие селска беднота, ярна картина на значителни и характерни на даден исторически период обществени процеси и явления, проникновено открити и изследвани в психологията на отделните индивиди. Този филм респектира и с близостта на неговите автори до живота на народа, до неговите големи проблеми, и с активното им гражданско отношение към отразяваната действител-

¹ Става дума за бележката на Погачич за югославската филмова хроника в статията му „Югославското кино вчера и днес“, публикувана в брошурата „Фестивал на съвременния югославски игрален филм“. Брошурата е издадена от Българската национална филмотека специално за панорамата.



„Вечеринка“

ност, и с оптимистичната оценка на тази действителност, основана очевидно на познаването на нейните закономерности, на крепка вътрешна вяра, на млад, но съвсем не наивен дух. „Влак без разписание“ е ярко национален. От него осезателно се излъчва ароматът на земята на Югославия, на народа на Югославия, на изкуството на Югославия, без това обаче да дава каквито и да е основания да се говори за изолираност на произведението от търсенията и развитието на съвременното световно киноизкуство.

А ето и четирите филма, направени след него.

Сред тях „Вечеринка“ очевидно е най-значителният по своята обществена проблематика. Той представлява размисъл върху съдбата на ония, които в условията на въоръжената борба срещу фашизма, се отдадоха безрезервно на каузата на свободата, намериха призвание и признание в тоза борба, но се оказаха слабо подготвени и незащитени за времето на мирното строителство. Оказаха се извън талвега на новия мирен живот. Като се има предвид масовото участие на хората от Югославия в борбата срещу фашизма, лесно може да се предположи обективното значение и остротата на проблемата, на която са посветили вниманието си авторите на „Вечеринка“. Но при разработването на тази проблема те са станали жертва на увлечения, които са ги извели пред печален резултат.

Пред нас е един бивш герой от съпротивата, обременен по волята на авторите като че ли от всички нещастия на света. Коя ли боя от палитрата на страданието не е използвана, за да се обрисуват този герой и неговата съдба! Той живее в угнетяваща таванска стая; лишен е от едната си ръка и от усмивката си; работи като куриер в едно учреждение и е обект на високомерното и недоброжелателно отношение от страна на повечето от колегите; самотен е и пие; обичал е, но любимата му се омъжила за друг, има дете, но то не го познава и не бива да го познава; имал е бойни другари, но те си спомнят за него само в дните на юбилейните другарски сборки на местата на бившите сражения...

Мъча се да разбере авторите на филма. Искрено симпатизирам на техния критичен порив срещу равнодушието, обитовизирането на високите идеали на борбата, заменянето на благородството и пожертвователността с егоизма. Но колко безпомощен, колко безкрийл е този порив сред фактите на войнуващата

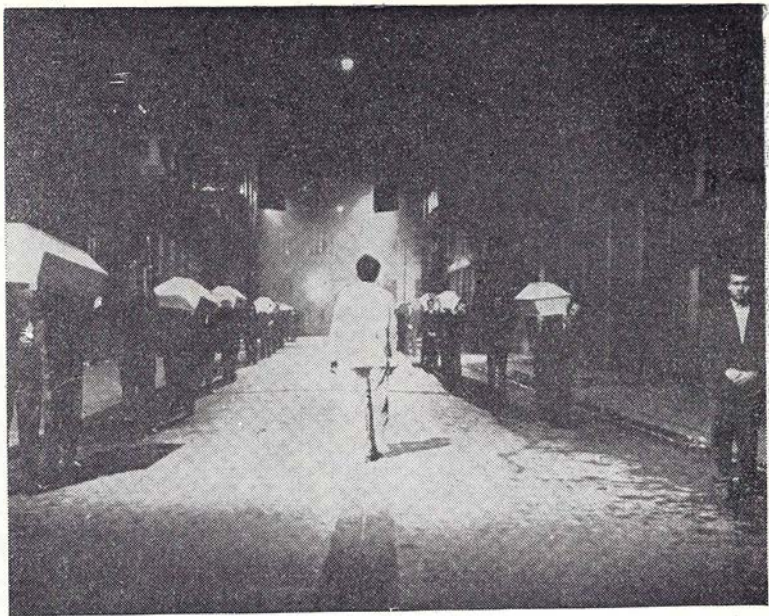
естетика на психологизма и страданието! Рожба на тази естетика, филмът звучи фалшиво мелодраматично, изморява, вместо да възбуди мъжествена, позитивна размисъл върху проблемата; внушава неверие в обществото и тъжно помирение вместо основана на вярата активност и най-после — някакво неопределено състрадание към главния герой, обидно като милостиня.

В стремежа си да изглеждат доблестни и интересни в очите на своите зрители авторите на филма инжектират фактите и явленията на действителността с огромни дози драматизъм и психологизъм, превръщат ги в клинични случаи.

Признавам, че много трудно се ориентирам в идейно-художествената задача и цел, в обществените основания и естетиката на авторите на филма „Танц под дъжда“. И много ми се иска да узная как те биха обяснили всичко това. Изглежда, че се касае за един етюд върху темата за вечната любов (нали това трябва да означава танцуващата под дъжда в началото и края на филма двойка?) и за мъчителното, трагично-неосъществимото желание на хората да я постигнат и дори само да я познаят. Изглежда, че за авторите любовта е трагична илюзия, в преследването на която хората губят чувството си за реалност или по-точно — заживяват в една особена „реалност“, в която границите между илюзията, кошмарния сън и онова, което сме свикнали да приемаме като действителност, са съвсем неотчетливи, размити. Неотчетливи са и законите на времето. Такова явление е наистина трудно да се диагностира, доколкото в него могат да се отбележат признаци на редица философски и естетически течения: и агностицизъм (във внушението за непознаваемостта на нещата) и подчертан фройдиизъм (в натрапчивото повторение, че всичко се командва от половия инстинкт) и нещо от естетиката на Ален-Роб Грие и неговите съмишленици (в начина на организацията на материала, в произволното опериране с времето, в подчертаното изтъкване на субекта, в експериментирането с асоциациите). Във всеки случай обаче ясно е, че това произведение не е продукт на материалистично и реалистично отношение към действителността и към изкуството.

Ясно, последователно, психологически тънко е разказана историята на една краткотрайна любов между двама млади във филма „Двама“. Но авторите и на този филм показват едно извънредно ограничено реалистично мислене. Техните герои са верни като конкретно човешко поведение при ограничени жизнени обстоятелства. Но те са просто изтръгнати от сложното съединение на обществения живот, фактически съществуват в едно единствено качество — в любовта, с своята любов. При това самата тая любов на свой ред е отделена като че ли по химичен начин от конкретно-историческата си среда и време, от конкретно-историческите си черти и закономерности. В резултат всичко се свежда до един прилично направен, но нищожен по смисъл, пошъл по съдържание етюд, който не може обективно да претендира за никакво философско обобщение. Просто двама млади се обичат, после момчето вече не обича момичето, но очевидно ще потърси и обикне за кратко време друго, както е търсило и обичало за кратко време и преди началото на тази история. „Е, та какво от това!?“ — идва ти да извикаш след края на филма. И то именно да извикаш, защото си даваш сметка, че професионално способни хора с качества на художници-реалисти се подават на пристъпите на мисловна немощ, на гражданско безличие, на лъстивия шепот на регизнацията и фройдизма. Или на някаква неразгадаема интелектуална поза.

Известно просветляване в мрачната тоналност на панорамата на югославския игрален филм от 60-те години внася накрая „Чудната девойка“. След „Вечеринка“, „Танц под дъжда“ и „Двама“ този филм действа като фрикция с енергията и дързостта на своите автори и на своите герои, с жизнелюбието им. Тук поне има млади хора, които знаят или узнават какво искат, имат или придобиват цел, към която се стремят. Но и в този филм личи една още неоформена, неизстрадана задълбочено идейно-художествена позиция. Не респектира на пример съществуващото и тук леконравно отношение към взаимовръзките и взаимовлиянията между обществото и отделните индивиди. Авторите и на „Чудна девойка“ проявяват или безсилие, или съзнателно нежелание да открият в характерите на своите герои, в тяхното поведение, в техните жизнени цели действието на определена национална обществена среда в даден исторически период от нейното развитие. Героите на филма са просто демонстративно независими от тая среда, не отразяват безелите ѝ. Главният герой е амбициозен и талантлив студент, изграден характер. Но това е някакъв образ на амбициозен и талантлив сту-



„Танц под дъжда“

дент изобщо. Той би могъл да бъде същият едва ли не във всяка национална среда, десетилетия преди или десетилетия след 60-те години на нашия век. Главната героиня спокойно би могла да бъде персонаж от филм на която и да е западно-европейска кинематография, стига да бъде преозвучен на друг език. В първата новела от филма „Събота вечер“ поведението на двама влюбени ангажира цяло едно малко общество. В по-голямата част от филма „Чудната девойка“ поведението на главната героиня никого не ангажира. Свободонаравието на „чудната девойка“ цъфти безпрепятствено в някаква чудна страна на произвола и може да взема каквито си иска форми очевидно за да направи по-силно впечатление с внезапната си диаметрална промяна в последствие.

Филмите, включени в панорамата на съвременното югославско игрално кино, отразяват различни идейно-художествени концепции, различни търсения, стилове и почерци. Едновременно с това в преобладаващата част от тях може да се наблюдава действието и на някои общи възгледи и насоки, които поради своя вече принципиален характер и още поради своя отрицателен характер следва да бъдат подчертани.

Преди всичко искам да отбележа неверието — простото неверие на някои създатели на филмите от панорамата в реализма, по-точно в социалистическия реализъм. При това невъзможно ми е да повярвам, че това неверие е продукт на дълбок и верен анализ, на дълбоки и верни теоретични изводи. Точно обратното — то може да бъде продукт само на незадълбочено отношение и познаване на теорията, на бързи и периферийни изводи и обобщения на основата на художествени факти на социалистическото киноизкуство, създадени съвсем не през неговите най-добри години. Именно за това търсенията на някои югославски кинохудожници са така крещящо нецеленасочени, неопределени, несигурни в художествения резултат.

Най-очевидното, най-яркото последствие от това е подражателството.

На едно място в цитираната статия на Погачич се казва:

„Тя (югославската кинематография, б. м.) поне за нас има две задачи. Ние мислим, че всяка кинематография на първо място трябва да бъде национална и да отговаря на нуждите на национално-културното и политическото раз-

втиче. От друга страна, тя трябва да утвърди тези национални и артистични тенденции и вън от границите на собствената си страна.

Първата си задача югославската кинематография е изпълнила почти изцяло...

Ние също мислим, че всяка кинематография трябва да бъде национална, да служи на нуждите на национално-културното и политическото развитие на своя народ и сме готови да повярваме, че югославската кинематография се стреми да изпълнява тази своя задача, когато си спомняме за филми като „Влак без разписание“. Но аз решително не мога да повярвам, че този или подобен извод е възможно да бъде направен на основата на факти като „Вечеринка“, „Танц под дъжда“, „Двама“, „Чудна девойка“ и дори фино изваяният, но беден, абстрактен по съдържание „Събота вечер“. Това са филми, които утвърждават не югославски национални и артистични тенденции вън от страната, а чужди национални и артистични тенденции в Югославия. При това тях тенденции, много пъти просто механично взаимствувани от страни, които съществено се различават по обществен и държавен строй, по традиции и дух от Югославия, не могат да способствуват според мен нито за национално-културното и (особено!) за политическото развитие на югославското социалистическо общество, нито за развитието на югославското киноизкуство като реалистично и социалистическо.¹

Що за национална тенденция в югославското кино може да бъде например открито афишираният фройдизъм в „Танц под дъжда“? (а по-срамежливо загатнат и в други филми, за които стана дума). На каква национална традиция в миналото и особено в социалистическото настояще на Югославия може да се опира естетиката на психологизма, която често не съобразява, че явленията на действителността имат много повече от едни само индивидуално-психологически качества и че тях качества съвсем не винаги са най-характерните, най-значителните от гледна точка на правилното поставяне и разрешаване на дадена **проблема**? Борбата за истината в изкуството, борбата срещу големите социални, политически и т. н. тези, за истински дълбок реализъм е безперспективна, ако се подценяват или съзнателно се отстраняват едни обективни черти на действителността и се фетишизират други. Такава практика неминуемо води до произволно ограничаване истината за живота, води до абстрактност в съдържанието, което е характерно за повечето от филмите на панорамата.

Имам чувството, че жизнерадостта, откритият настъпателен оптимизъм не минават за „добър тон“ във възгледите на изкуството на някои от представените чрез панорамата югославски кинотворци. В това аз отново виждам както ненационални влияния, така и проявата на противореакция на естетиката и практиката на лакировката и бодрячеството. Не ще и дума, когато оптимизмът не е проверено светуосещане, когато този „оптимизъм“ е хихикащ, угоднически, съзнателно или несъзнателно украсителски, тъй само компрометира и действителността, и изкуството. Но това още не означава, че резигнацията, неувереността в светлите начала на живота, предпазливото показване на позитивното, вкусът към вътрешно бедното, измъченото, изкуствено комплицираното реабилитират правдата, представляват условие за показване на живота такъв, какъвто е. А тъкмо такъв вид отношение и вкус към действителността среща в повечето от филмите на панорамата. На какви национални корени може да се разглежда такава светуосещане? Та нали светът знае, че народите на Югославия строят социализъм, че побеждават в строителството на социализма, че непрестанно увеличават територията на доброто, значителното и благополучното в своя живот? Не, това отношение към действителността също не е югославско. То също е външно. Да оставим настрана такива категорични аргументи като „Вечеринка“, „Танц под дъжда“ и „Двама“. Да вземем за пример „Събота вечер“, който съще-

¹ Налага се специално да уточня, че в бележките и оценките си за съвременното югославско кино аз винаги излизам от разбирането, че то се строи върху изискването да отразява вярно живота на своя народ, обслужвайки и утвърждавайки социализма. Основания за такава разбиране черпя преди всичко от характера на обществения строй в Югославия, от редица най-значителни факти на югославското кино, както и от смисъла на изявленията на югославските кино дейци, въпреки че в тях свои изявления те очевидно се въздържат от употребата на понятия като „реалистичен“ или „социалистически“. В цитираната обширна статия на Погачич например тия две понятия не могат да се срещнат нито на едно място.

ствено се различава от споменатите три по най-основни показатели на идейно-художественото си качество. Но колко определено, колко силно се чувствава и в него подражателството! Колко позната от фактите на други кинематографии е тази поза на уморения мъдрец — интелектуалец, който иззад прозорците си наблюдава дребните съществуваия на отвратителния тротуар с добра ирония, с тънко разбиране, с пасивна доброжелателност. И колко странна, колко неестествена е тя за творците на една кинематография, която е призвана „да отговаря на нуждите на национално-културното и политическото развитие“ на едно младо, крещящо от големи и нерешени проблеми, дръзко и настъпателно социалистическо общество! „Събота вечер“ е някакво подражание на италианските неореалистични филми¹, в което деликатно е избягнат социалният патос на оригиналите. Все пак не всичко може да се пренася механически от една на друга национална почва.

Парадоксално е, че като търсим черти на съвременен национален характер и стил в югославските филми, включени в панорамата, трябва по необходимост да констатираме, че най-изявената, най-повтарящата се измежду тия черти е наличието на цял ред стилове от неюгославски произход.

Отнасям се с дълбоко съчувствие и уважение към стремежа на югославските кинотворци да реабилитират своето национално кино за липсата на стара традиция, „да настигнат“, както е прието да се казва, равнището на съвременното световно кино. Но изборът на пътя, по който някои от тях осъществяват този стремеж, е дълбоко неправилен. Формулата „да настигнем“ се разбира като че ли преди всичко като необходимост да се следи какво и как мислят, по какъв начин се изразяват съвременните художници от челните национални кинематографии, като необходимост да се правят филми, които приличайки на образците, ще могат да претендират за по-добра съдба на пазара и ще афишират съвременния ръст на своите създатели. Не ще и дума покрай образците понякога могат добре да се пласират (и се пласират!) и копията. Особено сред публиката, която не познава образците и поради това не прави асоциации и сравнения. Или сред публиката, която познавайки образците, е наклонна да мисли, че доброто непременно трябва да прилича на тях.

Но националното изкуство, истинското изкуство се ражда по принцип и преди всичко на основата на живата национална проблематика, на основата на своеобразното осмисляне и отразяване на дадена национална действителност. Това е, което решава неговото трайно значение, което определя приноса му в съкровищницата на световното изкуство, което оправдава съществуването му. Изкуство не може да се прави просто, само или преди всичко по образци на изкуството, още по-малко по образци от изкуството на други нации.

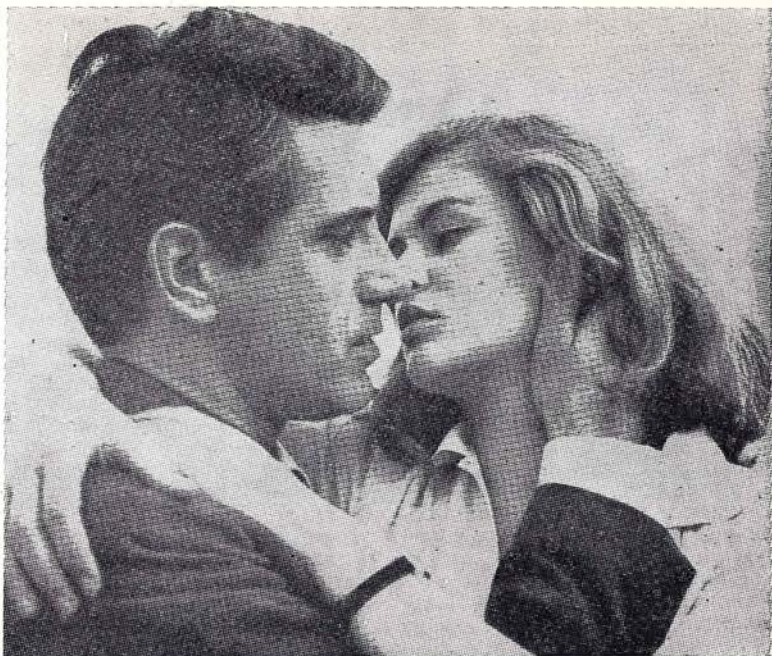
Югославските кинотворци виждат и отчитат недостатъчната връзка на своето киноизкуство с големите съвременни проблеми на обществения живот и от общественото развитие на социалистическа Югославия. В различни степени това неприятно явление може да се наблюдава в киноизкуството на почти всички страни, в това число и в нашето. Редица от причините, които го пораждат, са еднакви. Когато мисля за филмите от панорамата обаче, към всички общи и известни причини ми се иска да прибавя и подражателството. Подражавайки, някои югославски кинотворци естествено и закономерно ограничават територията на националните факти и явления, на съвременните национални теми и проблеми в своето изкуство.

По този начин и свободата на предпочитания и проявления в изкуството практически се превръща в свое отрицание от гледище на едно конкретно-национално изкуство, което е призвано да служи на своето общество и на неговите социалистически стремления.

През тази пролет в София бе проведена панорама на съвременното гръцко игрално кино. И ние трябваше да изградим своето най-общо впечатление, отношение и оценка за киноизкуството на нашата южна съседка именно по филмите, включени в тази панорама, тъй като познаваме извънредно малък брой от фактите на гръцката кинематография.

За щастие случаят с панорамата на съвременното югославско игрално кино не е аналогичен. Ние познаваме достатъчно от произведенията на югославската кинематография, за да градим познанията, оценките и прогнозите си един-

¹ Затова се и различава съществено от някои от споменатите филми, които подражават на други тенденции и школи в световното кино.



„Д в а м а“

ствено или преди всичко въз основа на филмите, включени в тази панорама.

И наистина, ако приемем, че произведенията на панорамата отразяват обективно картината на съвременното югославско игрално кино, по необходимост трябва да приемем, че 60-те години на това кино например означават непрекъснато изтласкване на реалистичното, обществено-значителното, националното изкуство от неговите позиции и умножаване позициите на камерно-психологическото, подчертано субективно и подражателно изкуство.

Но съвсем наскоро ние гледахме „Лице с лице“ и знаем, че това не е така. Ние познаваме „Влак без разписание“ и „Козара“¹, редица от филмите, създадени по произведенията на югославската литературна класика, и от филмите, посветени на темата на борбата срещу фашизма, и знаем, че това не е така. Панорамата отразява само част от истината за днешния ден на югославското игрално кино, която очевидно е доста сложна и противоречива.

Не познавам всички факти на югославското игрално кино и естествено не мога да съдя за количественото съотношение между ценното и малоеценното в него, между филмите, които отразяват една или друга гражданска и естетическа насока в него. Но факт е, че то се утвърди с ония свои произведения, в които реалистичната линия, националното звучене и прогресивният, социалистическият патос бяха най-последователно проведени и изявени.

И сигурно бъдещето на югославското кино принадлежи на филмите от този тип.

Христо Кирков

¹ И двата филма са на Велко Булаич.

КАН—1964 ГОДИНА

Тази година на Международния филмов фестивал в Кан участваха осемнадесет страни с петдесет и един филма (28 пълнометражни и 23 късометражни).

В своите първи информации пресата със задоволство отбеляза, че в списъка на състезаващите се филми липсват кинопроизведения, посветени на садизма, престъпността и ужаса, и след миналогодишната кървава жетва подборът на филмите от тази година е свежа струя. Но същевременно и прогнозите на френските журналисти, че въпреки липсата на „кървави ужаси“ седемнадесетият кански фестивал няма да може да се похвали с филми от класата на „Гепардът“, излязоха верни.

Тържественото откриване стана с прожекцията на филма (извън конкурса) „Падането на Римската империя“ на режисьора Антони Мани. В своята кореспонденция от Кан Людмила Пагожева писа: „Този филм има отлично организирани масови сцени и участието на знаменитата София Лорен, а художествен ефект — равен на нула.

От състезаващите се филми първа е била показана японската продукция „Жената на пясъците“ на младия режисьор Хиреси Тесигихара. Във филма участват само двама души. Чрез тях в продължение на два часа авторите искат да разкажат за една красива и нравствена любов, а по преценка на специалистите всъщност целият филм е лишен от нравственост, красота и любов.

Вниманието на публиката и критиката е било привлечено от унгарския филм „Чучулигата“ с участието на Антал Пагер и Клара Толнай, от американския „Един картоф, два картофа“ със сюжет от расовите противоречия в САЩ и от остро социалния сюжет на бразилския филм „Суша“ на известния режисьор Нелсон Перейра. В този филм авторите проследяват съдбата на едно семейство, побягнало от безводното на Северна Бразилия да търси хляб и щастие другаде.

Един от любопитните факти на Седемнадесетия кански фестивал е интересът към живота на селяните, изразен в редица кинотворби. След бразилския филм „Суша“ светската делегация е показала филма „Белият керван“ (Грузия филм). Френските вестници с малки изключения се отзоваха положително за филма. Похвалиха го за поетичността, с която авторите разказват за живота и труда на пастирите, за благородството и човечността, пронизващи произведението, отбелязаха добрата игра на актрисата А. Шенгелая. Филмът „Белият керван“ е снет от режисьорите Е. Шенгелая и Т. Мелнава по сценарий на М. Елиозишвили.

В югославския филм „Между облаците“ е разказана историята на един



Антал Пагер в кадър
от филма „Чучулигата“



„Белият керван“

зеделец, който прогонен от нуждата, напуска дом и земя. Югославяните са показали и пълнометражния документален филм „Скопие 1963“, който с поразяващите си кадри на бедствието, разрушило Скопие, събудил голям интерес и трогнал зрителите. Снимачният колектив на филма се е намирал в Скопие за снимането на някакъв художествен филм, но със започване на земетресението операторите обърнали камерите към катастрофата и успели да запечатат трагедията, сполетяла града.

Швеция се е представила без особен успех с филма на младия режисьор Видерберг „Кварталът на гарвана“.

В състезанието италианците са пуснали пръв филма „Жената маймуна“ на режисьора Марко Ферари с участието на Ани Жирардо и Уго Тоняци. Критиката в своите оценки се разделя на две, за и против филма, но има единство в констатациите, че режисьорът, представяйки съдбата на една съвременна италианка, е обърнал прекомерно внимание на интимната и не приятна страна от нейния живот.

Много добре е била посрещната новата кинотворба на Пиетро Джерми „Прелъстена и изоставена“. След „Развод по италиански“ тук Джерми отново се връща към темата за еснафския морал. Филмът е строен като пародия на традиционните сантиментални истории, които завършват винаги с „добър край“.

С големи надежди е била очаквана прожекцията на френско-германо-италианския филм „Посещението на старата дама“, снет по нашумялата пиеса на Фридрих Дюренмат. Но надеждите не се оправдали... В оценките си френските критици хвърлиха упреци на режисьора Бернард Вики за недостатъчна кинематографичност, прекалено много театрални елементи и пр. Разбира се, на Антони Куин и особено на Ингрид Бергман, изпълнители на централните роли, бе дадена единодушно висока оценка.

В програмата на фестивала бе включено и тържество в памет на Жан Кокто, първия почетен председател на фестивала. Прожектирани бяха откъси от филмите му „Кръвта на един поет“ и „Завещанието на Орфей“.

По случай 400 години от рождението на Шекспир са били показани и откъси от филми по Шекспирови сюжети — „Хенрих V“ с Лауренс Оливие, „Отело“ и „Макбет“ на Орсън Уелс, „Юлий Цезар“ и „Ромео и Жулиета“ на Роберто Кастелани и една от първите версии на „Хамлет“ с участието на Сара Бернар.

Франсуа Трюфо, който през 59-а година привлече вниманието със своя първи филм „Четиристотинте удара“, сега неоправда очакванията. Новият му филм „Нежна кожа“ е с чисто комерчески качества, пуст и скучен. А ето накратко и съдържанието на фил-



„Шербургските чадърчета“

ма. Зрял представителен мъж се влюбва в млада стюардеса. Трюфо подробно и обстоятелствено показва всички етапи на техния роман — първи погледи, първи думи, запознанство, сближаване, телефонни разговори, милувки, семейни сцени и пр. Като кинокритик до 1959 г., Трюфо се славеше със своята висока взискателност, с прецизност в анализа и оценките си. Няколко години наред със статиите си той беше страшилището на канския фестивал. Такива филми като „Нежна кожа“ той правеше на пух и прах. А сега Трюфо като че повече няма какво да каже на зрителиите...

В навечерието на закриването на фе-

стивала е бил показан вторият съветски филм от конкурса „Крача по Москва“. На прожекцията присъствували всички изтъкнати кинематографисти и журналисти, пребиваващи в Кан. Оценката за филма е единодушна. Ето и част от отзивите на френските вестници.

„Юманите“: Филмът е направен с добро настроение; той те кара да се смееш; буди добри чувства; вярваш му. От него излизаш радостен, чувстваш се по-добър и вярваш в живота.

„Нис матен“: Изкуството на филма „Крача по Москва“ се заключава в простотата, а не в кинематографските търсения. Той показва, че именно търсе-



„Крача по Москва“

нето на простотата е истинското търсене. Режисьорът Даниелян е дал възможност да докоснем с ръка щастието и радостта от живота. Всичко или почти всичко в тази история е празник.

„Либерасион“: Това е смел, блестящ филм.

„Фигаро“: Това е репортаж за съветската столица, примесен с комични случки. Свежестта, естествеността, доброто настроение създават атмосферата на един московски ден.

„Провансал“: Пролетен дъжд по младо лице — ето с какво може да се сравни този филм. Това е очарователно произведение, пълно със здраве и щастие... Филмът бе най-оптимистичният на фестивала.

На 15 май вечерта в голямата зала на двореца Круазет бе закрит Седемнадесетият международен кански фестивал. Решението на журито за двете главни награди, противоречащо рязко на мнението на авторитетната кригика, печата и зрителите, било продължително освирквано. Но решението си е решение... Журито, което бе обявено за международно, а всъщност повече от половината му членове бяха френски филмови дейци, присъди Голямата награда на френския филм „Шербургските чадърчета“ — режисьор Жак Деми. Мил, приятен филм и нищо повече. Той е заслужавал да бъде споменат, но да

му се присъди главната награда означава случайно или умишлено да не се забележи, че неговата проблематика е далеч от главните пътища на развитието на киноизкуството. Още по-голямо учудване събуди удостояването на японския филм „Жена на пясъка“ със специалната награда на журито. Със своята отвлечена трактовка на човешките чувства и отношения, съчетани с неприкрит натурализъм, филмът не е заслужавал даже да бъде между споменатите.

Наградата за най-добро актьорско изпълнение на женска роля е поделена между Ана Банкрофт (Англия) и Барбара Барие (САЩ). За най-добро изпълнение на мъжка роля са били наградени актьорите Саро Уци (Италия) и Антал Пагер (Унгария).

Филмът на полския режисьор Анджей Мунк „Пасажерката“ получи наградата на критиката.

В решението си журито отбелязва, че е било поразено от усилията на редица кинематографисти за обновяване на киноизкуството, за което свидетелствуват филмите „Крача по Москва“ (СССР), „Вик“ (Чехословакия) и „Девойката в траур“ (Испания).

Журито на късометражните филми присъди голямата награда на френския филм „Прелестите на провинциалния живот“ на режисьора Франсоа Райшенбах и на японския филм „Цената на



„Прелъстена и изоставена“

победата“ на режисьора Нобука Шибура. Специалната награда бе поделена между американския „На помощ“ и френския „Светлина“.

Присъждането на двете главни награди на игрални филми, единият от които е недостоеен за толкова висока награда, а вторият недостоеен за поощрение

изобщо, остави на заден план сериозни и съдържателни филми като италианския „Прелъстена и изоставена“, съветския „Крача по Москва“ и американския „Един картоф, два картофа“ — произведения, отговарящи на важните задачи на киноизкуството.

ФИЛМЪТ „А БЯХМЕ МЛАДИ“ СПЕЧЕЛИ ГОЛЯМАТА НАГРАДА НА ФЕСТИВАЛА В КОЛУМБИЯ

Неотдавна в Картахена — Колумбия се състоя традиционният V международен кинофестивал. В конкурса за наградата „Старите обувки“, символ на чувствата и любовта на човека към доброто, полезното и любимото, участваха Италия, САЩ, Чехословакия, Германия, Япония, Мексико, Англия, България, Колумбия и др. Нашият филм трябваше да се състезава с такива известни филми, като „Гепардът“ на Лукино Висконти, „Когато дойде котаракът“ на Войтех Ясни, „Събирачът на хартия“ на И. Родри, Корк и др.

Първата награда на фестивала бе дадена на българския филм „А бяхме млади“ — сценарист Христо Ганев, режисьор Бица Желязкова, оператор Васил Холмолчев. Нашият филм получи и втората награда на Съюза на националната кинокритика.

Почетна грамота бе дадена на чехословашкия филм „Когато дойде котаракът“, на който Съюзът на националната кинокритика връчи първата си награда. Наградата на католическото кино (давана само на филми от страни, говорещи испански) бе дадена на филма „Събирачът на хартия“.

Всички колумбийски вестници посетиха на българския филм ласкави отзиви.

„ИВАНОВО ДЕТСТВО“ НАГРАДЕН В САЩ

Съветският филм „Иваново детство“ е получил наградата на известния американски режисьор Дейвид Селзник за 1964 година.

Тази награда се дава ежегодно на филми, които допринасят за взаимното разбиране между народите.

НАГРАДАТА „ДАВИД ОТ ДОНАТЕЛО“

Тази година голямата италианска награда „Давид от Донатело“ бе дадена на Карло Понти за продукцията „Вчера, днес и утре“, на Франко Кристалди за филма „Прелъстена и изоставена“, на Пиетро Джерми за режисурата на същия филм. София Лорен и Марчело Матрояни получиха премията „Давид“ за изпълнението на главните роли във филма „Вчера, днес и утре“.

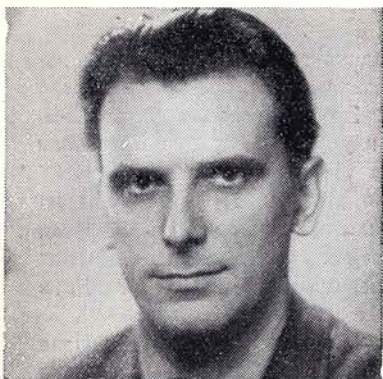
„Давид“ за чужди филми бе дадена на Сам Шпигел за постановката на филма „Лоуренс Арабски“, на Шърли Маклейн за изпълнение на главната роля във филма „Сладката Ирма“, на Питър О.Туул и Фредерик Марч за изпълнение на главните роли във филмите „Лоуренс Арабски“ и „Буря над Вашингтон“.

Специалната премия „Давид“ бе дадена на Катрин Спаак за изпълнение на ролята във филма „Досада“.

МЕЖДУНАРОДЕН КОНКУРС НА ЛЮБИТЕЛСКИЯ ФИЛМ

Националната италианска фондация „Карло Кароди“ е решила да организира през тази година Международен конкурс на любителския филм под името „Пинокио 1964“. Досега са съобщили, че в това състезание ще участват кинолюбители с филмите си от следните страни: Италия, Австрия, Белгия, България, Франция, Полша, Англия, САЩ и др. Срокът за изпращане на филмите за конкурса е 10 август. Наградите ще бъдат връчени в началото на октомври в Колоди „родното село“ на Пинокио.

Журито е съставено от известните кинодейци Гуидо Аристарко, Луиджи Киарини, Никола де Пирс, Виторио де Сика, Луиджи Волпичели, Емилио Греко и др.



Заслужил артист Христо Ганев — сценарист, лауреат на Димитровска награда за сценария на филма „Песен за човека“.



Заслужил артист Данко Даковски — кинорежисьор, два пъти лауреат на Димитровска награда за постановка на филмите „Под игото“ и „Неспокоен път“.



Заслужил артист Иодор Динов — художник, режисьор-постановчик на рисувани филми.

СССР

Тази година се навършват шестдесет години от рождението на съветския писател Аркадий Гайдар. Създадени са немалко филми по негови произведения. Скоро ще се появи на екрана и забележителната му повест „Далечни страни“ (постановка Марина Федорова).

*

Съветските кинематографисти подготвят снимането на серия историко-революционни филми, с които ще отбележат славните дати: 50-годишнината на Октомври и 100-годишнината от рождението на Ленин. През тази и следващата година в Ленинградната съветско художествено кино ще влязат още редица нови филми. Започнала е работа над филм по сценарий на Е. Габрилович и С. Юткевич „Ленин в Полша“ в постановка на С. Юткевич. Ролята на Ленин ще играе М. Щраух.

*

Драматургът М. Шатров е написал сценария „Два дни на Ленин“. Действието се развива през 1918 година, когато в Москва избухва есеровският метеж. Скоро ще започне снимането на филма в „Мосфилм“. В „Мосфилм“ също ще бъде поставен и „Джон Рид“, филм, в който главните действащи лица са Ленин и американският писател-революционер Джон Рид. Ще бъде изготвен и филм, обединяващ пиесите на Н. Пагодин „Кремълските часовници“ и „Трета патетична“. Над сценария работят О. Стокалов и режисьорът Ю. Озеров.

Студията „М. Горки“ ще постави сценария на С. Антонов „Скъпите черти“. Това са четири киноповели, разказващи за отделни епизоди от живота на Владимир Илич. Новите филми за Ленин трябва да покажат героичната история на комунистическата партия и нейната непрекъсната борба за построяването на новото общество, за мир и щастие на цялото човечество.

*

Известният съветски оператор В. Монахов поставя в „Мосфилм“ филма „Чужда кръв“ по едноименния разказ на М. Шолохов. С този филм Монахов ще дебютира в киното като режисьор.

*

Студията „Киргизфилм“ съвместно с „Мосфилм“ ще снима филма „Шумят тополите“ по сценарий на Ч. Айтматов и Б. Добродеев (В основата на сценария е легнала известната повест на Айтматов „Първият учител“). Постановката на филма е възложена на младия режисьор А. Кончаловски.

Преди тридесет години се е появил на ек-

раните класическият днес съветски филм „Чапаев“ на режисьорите Сергей и Георги Василеви с Борис Бабочкин в ролята на легендарния герой Чапаев. В студията „Мосфилм“ се създава сега филм „Братя Василеви“, който ще бъде изграден върху документални материали, фрагменти от хроники, игрални филми, фотографии, плакати. Работата по филма се ръководи от Д. Шпиркан, възпитаница на Сергей Василев.

*

Какви художествени филми ще бъдат снети от кинематографисти на СССР и други страни?

В Куба завършват снимките на съветско-кубинския филм „Аз съм Куба“, посветен на кубинската революция.

В Полша започва снимането на филма „Ленин в Полша“, постановка на „Мосфилм“ и Лодзката киностудия — режисьор Сергей Юткевич.

Италианските кинематографисти предлагат да екранизират романа на Тургенев „Пролетни води“, а също и да направят филм за мъжеството и героизма на съветските хора, които през време на войната са се намирали на Апенинския полуостров и са взели участие в италианската съпротива.

Киноейци от Франция са изразили желание да поставят филм за традиционното културно сътрудничество в миналото между Русия и Франция. Съветският драматург Александър Галич е написал сценария на бъдещия филм „Третата младост“ — за приятелските връзки на руското и френското балетно изкуство, за творческата и личната дружба между Чайковски и френския балетмайстор Мариус Петипа.

Интерес представлява и идеята на норвежските кинематографисти за съвместното снимане на художествен филм за забележителния пътешественик и полярен изследовател Фритьоф Нансен, който в началото на XX век е направил едно пътешествие по югоизточен Сибир и Далечния Изток.

Водят се преговори и с дейци на югославското кино за създаване на филма „Победоносният салют“. Негова тема е братското сътрудничество между съветския и югославския народ в борбата срещу Хитлерова Германия.

*

„Пролетна фантазия“ — така се нарича новият филм на творческото обединение „Екран“ при студията „Мосфилм“. Това е филм-преглед, посветен на съветската естрада. Главната роля се изпълнява от младата артистка Н. Фатеева. Постановчик на филма е Е. Абалов.

*

Киевската студия „А. П. Довженско“ сн



Заслужил артист Захари Жандов — кинорежисьор, два пъти лауреат на Димитровска награда за постановка на филмите „Тревога“ и „Септемврици“.



Иван Братанов — актьор, лауреат на Димитровска награда за изпълнение на ролята Мито от филма „Несподянат път“.

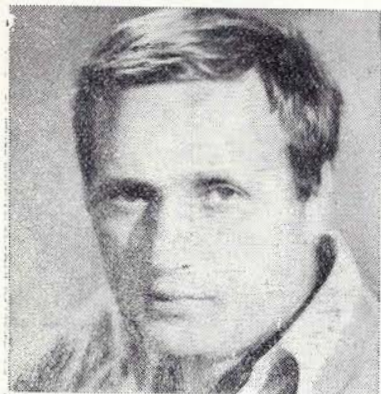


Анжел Вегенщайн — сценарист, лауреат на Димитровска награда.

СЪЗДАТЕЛИ НА БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ



Павел Вежинов — сценарист



Рангел Вълчанов — кинорежисьор



Бинка Желязкова — кинорежисьор, лауреат на Димитровска награда за постановката на филма „А бяхме млади“.

ма филм „Ракетите не трябва да излетят“. Действието се развива в Западна Европа в последните години на войната. Армията на съюзниците, намираща се във Франция, започва настъпление. Фашистите пускат в действие последния си коз — ново секретно оръжие, за което по целия свят крещи Гьобелсовата пропаганда. Холандия става стартова площадка за „Фау — 1“ и „Фау — 2“, които със своя смъртоносен товар заплашват да унищожат мирното население на Лондон. Малък партизански отряд, в който се сражават хора от различни националности, се решава на смела операция: да ликвидира главния пункт, откъдето се управляват стратегическите ракети. Режисьори на филма са А. Тимошин и А. Швачко. В ролята на пленения полски войник играе Глеб Стриженов.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Вацлав Ворличек екранизира повестта на А. Клемент „Мария“. „Проблемата за семейството, за брака е една от най-сложните“ — е заявил режисьорът. В повестта се разказва за живота на една млада жена „която се е посветила на дома и възпитанието на децата. Постепенно и незабелязано се появяват недоразумения между двамата съпрузи и мъжът напуска семейството. Това е една обикновена история. Тук не става въпрос за вината на един от съпрузите, а преди всичко се анализира състоянието им и причините за тяхното отчуждаване. В тази много индивидуална история героинята не може да отговори на всички важни и значителни проблеми. Ние ще разкажем за това, как тя се отнася към своето положение и как в края на краищата намира себе си.“

*

По сценарий на студента Милаш Форман бе снет преди няколко години филмът „Хлапаци“, който пожъна немалък успех. От това време темата за младежите става любима за Форман. Първият му режисьорски дебют е доста оригинален. Форман е снимал с любителска камера една от репетициите на популярния сред пражката младеж театър „Семафор“. Материалът се оказал толкова интересен, че студията „Баранов“ възложила на младия режисьор да продължи снимките. Така се появил филмът „Конкурс“, оригинален репортаж за търсенето на естрадни певици за театър „Семафор“. „Като истинско начало на своята работа в киното — разказва Форман — аз считам току-що завършения филм „Черен Петър“. В него се разказва за младежа Петър и неговите другари, които започват своя самостоятелен живот.“

*

Комедията „Между нас са престъпници“ на режисьора Владимир Чех пренася зрителя на

село в един кооператив, в чийто управителен съвет са се наредили все родственици. В селото пристигат трима бивши криминални затворници, излежали наказанието си за кражби. Те биват единодушно избрани в управата на кооператива. В развитието на действието се оказва, че те са единствените честни хора в управата — всички други крадат.

*

Филмова комедия е и новият филм на режисьора Зденек Подскалски „Айнщайн срещу Бабински“. Подскалски разказва за кариерата на двама „майстори-рационализатори“, които накрая отиват в затвора.

ПОЛША

Режисьорът Ежи Пасендорфер започва работа над филма „Банда“ по сценарий на З. Скворонски. Той рисува живота на възпитаниците на една трудово-поправителна колония за юноши. Филмът, повдигащ сериозни проблеми за морала и възпитанието, се поставя от творческия колектив „Кадр“.

*

Роман Полански, автор на експерименталния филм „Нож във водата“ (награден на международни фестивали), ще режисира три нови филма. Двата от тях „Когато дойде Котелбах“ и „Гледайте жената!“ ще бъдат снети във Франция. Третият филм, чието название не е още установено, ще бъде снет в Полша. Той ще разкаже историята на един немец, който при оттеглянето на хитлеровите войски закопава на едно място скъпоценни вещи. След войната се връща в Полша, но не може да ги намери.

ГДР

В студия на „Дефа“ се завършват снимките на филма „Летящият холандец“ — екранизация на операта на Р. Вагнер. Постановчик е известният оперен режисьор Йоахим Херц, директор на Лайпцигската опера. Този филм, снет по случай 150-годишнината от рождението на големия композитор, не ще бъде филм-опера в общоприетия смисъл. Централна фигура на филма става Зента. Тази роля се изпълнява от полската артистка Ана Пруцнел („Слънцето и сянката“). Вокалните партии са поверени на видни немски певци.

*

Известният немски артист Ервин Гешонек изпълнява главната роля в новата комедия на „Дефа“ — „Карбид и щафел“. Какво е съдържанието на филма?

През лятото на 1945 г. работниците от дрезденската тютюнева фабрика решили да възстановят своето разрушено от войната предприятие. Още в самото начало било особено наложително да се намери дефицитният



Апостол Карамитев — актьор, лауреат на Димитровска награда



Невена Коканова — актриса.



Николай Корабов — кинорежисьор

СЪЗДАТЕЛИ НА БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ



Антон Маринович — кинорежисьор,
лауреат на Димитровска награда.



Дучо Мундров — кинорежисьор



Валери Петров — сценарист

по онова време карбид. За това трудно дело се заема работникът Кале Блохер. Героят преживява най-невероятни, но за тогавашната обстановка напълно реални приключения. Печатът в ГДР е напълно единодушен в положителната оценка на новата комедия на Франк Байер.

*

По случай 400 години от рождението на Шекспир „Дефа“ екранизира комедията „Много шум за нищо“. Постановчик е Мартин Хелберг, специализирал се в екранизациите на класически репертоар (Напоследък той е снел филм по книгата на Лесинг „Мина фон Барнхелм“). Главната роля във филма изпълнява Кристел Боденщайн.

*

„Разделеното небе“ е названието на новия филм на „Дефа“, в който се засягат въпроси, свързани с морални проблеми на съвременната младеж. Постановчик на филма е Конрад Волф. („Звезди“).

УНГАРИЯ

По унгарските екрани с успех се прожектира филмът на Золтан Фабри „Мрак посред деня“ — вълнуваща повест, която връща зрителя към последните дни на Втората световна война. Героят на филма се среща случайно в едно от курортните градчета при Балатонското езеро с млада девойка, връстница на неговата дъщеря. Девойката е еврейка, укриваща се от преследванията на гестаповците. Докторът я снабдява с документи на своята дъщеря. Но скоро тя бива арестувана. Оказва се, че неговата дъщеря е била преследвана от полицията за антифашистка дейност.

*

Новият филм на режисьора Миклош Янско „Свързани и развързани“ се посреща с голям интерес от любителите на киното. Героят на филма, млад способен хирург, има добро положение и приятели. На пръв поглед всичко изглежда наред. Но само на пръв поглед. Много често героят чувства някакво незадоволство, пустота, мъка. При една нощна разходка той се опитва да разбере себе си и своето състояние. Миклош Янско е направил един опит да отговори на много въпроси, които вълнуват младата социалистическа интелигенция.

*

Френският режисьор Едуард Молинаро ще снима във Вудапеща съвместно с унгарския кинематографисти филма „Спи спокойно, Катерина“. Това ще бъде сатира за живота в едно малко градче през 30-те години.

ФРАНЦИЯ

Популярните артисти Фернандел и Бурвил

са удостоени с „Голямата награда за хумор в киното“ за роли във филма на режисьора Жил Гранже „Изгодна сделчица“, снет през 1963 г.

*

Жан Моро ще играе в два нови филма. Първият — „Жълтият ролс-рой“ ще бъде постановка на английския режисьор Антони Аскуит. Във филма ще участва и Рекс Харисън. Вторият филм „Под вулкана“ ще се снима в Мексико под режисурата на Луис Бунюел. След този филм Бунюел ще се заеме с постановката на „Джони отива на война“ — филмов разказ за събитията от Първата световна война по сценарий на Далтон Трумбо — виден холивудски сценарист.

*

Ален Делон, следвайки пътя на Жан Габен, Фернандел и Жак Люк Годард, е основал заедно с Жорж Боме собствена филмова студия под името „Делбо“.

Режисьорът Арман Гати е отпътувал за Куба, където ще снима филм за Фидел Кастро.

Клод Шаброл, известен френски режисьор, ще играе ролята на лекар-психиатър във филма „Как да се освободиш от съседа си“. Това ще бъде забавен разказ за един автор на криминални романи, който открива, че неговата жена е любовница на приятеля му. Героят, черпейки опит от своите писания, се опитва да се освободи от съперника си.

„Кристалната звезда“ — наградата на френската филмова академия за 1964 г. — е била присъдена на монтажния филм на известния комик от немия филм „Макс Линдер“ и на задграничния филм „Том Джоно“ (режисьор Тони Ричардсон).

*

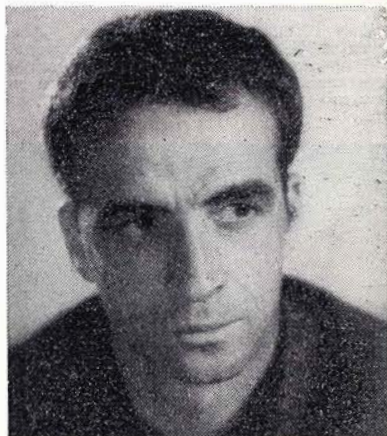
Както съобщава френската преса, испанският режисьор Хуан Антонио Бардем е започнал в Париж снимането на „Механичното пиано“, филм по едноименния роман на Анри-Франсуа Рейе. По думите на Бардем това ще бъде „смес от контрасти, заложен в нашата всекидневна действителност, ирония за фалшивото човеколюбие“. В главните роли ще участват гръцката артистка Мелина Меркури и Харди Крюгер от Западна Германия.

ИТАЛИЯ

Популярният артист Алберто Сорди ще дебютира като режисьор в три филма, в които ще изпълнява също и главната роля. Първите два, чиито условни названия са „Един италианец в Америка“ и „Тръбачът на генерал Кастер“, ще бъдат снимани в Щатите. Първият от тях е със съвременна тематика, а действието на втория се отнася към времето на



Христо Писков — кинорежисьор



Христо Сантов — сценарист



Заслужил артист Стефан Сърчаджиев — режисьор, лауреат на Димитровска награда.

СЪЗДАТЕЛИ НА БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ



Васил Холиолчев — оператор, два пъти лауреат на Димитровска награда за операторски постижения в документалния филм „Той не умира“ и в игралния филм „Калин Орелът“.



Борислав Шаралиев — кинорежисьор, лауреат на Димитровска награда за постановката на филма „Песен за човека“.



Янко Янков — кинорежисьор.

завоеванията на американския Далечен Запад. Третият филм (той още не е наименован) ще разкаже за приключенията на един италианец в Бразилия.

*

Виторио Гасман, известен италиански артист, се снима в Рим във филма „Да поговорим за жените“. Това са серия забавни и драматични епизоди, в които централна фигура е съвременният Дон Жуан.

„Божествената комедия“ на Данте много често е била филмирана. Преди Първата световна война има снети три версии на „Ада“ и една на „Чистилището“. Сега по това безсмъртно произведение на Данте ще бъде снета в Рим „весела комедия в американски стил“.

*

Режисьорът Нани Лой, чийто филм „Четири дни в Неапол“ е бил неотдавна прожектиран в Германската федерална република, е станал предмет на злостна кампания от страна на немските неонацисти. Сега Нани Лой подготвя снимането на филм за живота в Италия през последните двадесет години.

*

Лукино Висконти ще постави в Париж последната пиеса на Артур Милер „След упадък“, а по-късно в лондонския театър „Ковънт Гардън“ ще режисира операта на Верди „Трубадур“.

АНГЛИЯ

Известният английски режисьор Тони Ричардсон ще посети Съветския съюз във връзка със снимането на неговия нов филм за Кримската война. Пред кореспондент на в. „Советская культура“ режисьорът е заявил: „Прочетох „Севастополски разкази“ на Сергеев-Ценски, сега внимателно проучвам Толстой. Това е много важно. Още не мога да кажа какво точно ще бъде показано в моя филм, но зная, че той ще бъде антивоенен.“ Тони Ричардсон е разказал за своите нови планове.

Както съобщава английският печат, Тони Ричардсон е основал независима филмова студия. Първият филм на новата студия ще бъде „Мол Фландърс“ по известния роман на Даниел Дефо (автор на „Робинзон Крузо“). Режисьорът още не е известен.

*

Според данни от официалната статистика миналата година в Англия са били изработени сто филма, което е с тринадесет по-малко от по-миналата.

ЗАПАДНА ГЕРМАНИЯ

Известният западногермански режисьор Волфганг Шаудте („Рози за прокурора“) е снимал телевизионния филм „Бунт“, който също се прожектира и по кината. Сценарият е създаден по романа на австрийския писател Йозеф Рот.

ЛОЗАН СТРЕЛКОВ

13 ДНИ

Продължение от бр. 6

 КИНОИЗКУСТВО

Библиотека литературни сценарии

*
* *
*

От дъното на градината се задават две девойки и един мъж. Те вървят и нещо оживено и весело говорят. Когато завиват около поваления пиедестал, те виждат на пейката човек, който чете вестник „Зора“. Млъкват. Белов под око ги поглежда. Те правят кръг наоколо, като че ли уж търсят къде да седнат, оглеждат се и мълчаливо идват при Белов.

— Извинете, господине, свободно ли е? — обръща се младият мъж към Белов.

— Моля — и Белов мъничко се измества, за да им направи по-широко място.

Те седят. В ръцете на Белов в „Зора“, в джоба на младежа в „Мир“. Белов леко кимва с ръка. Младият мъж също му отговаря с леко кимване на глава. В градинката сега — оживление. Прииждат все повече и повече хора.

*
* *
*

Един юмрук се стоварва върху масата и се заковава. Погледът на Васко е забит в немигащите очи на майор Есев.

— Слушай, Борка! Стига с твоето „вие“. Говори ми така, както аз говоря на тебе — на „ти“! Или толкова сме се отдалечили, че... Тогава... Не знам... Не ми е обяснима тази среща между нас сега.

Сега юмрукът на майор Есев се стоварва върху масата и се заковава върху нея до юмрука на Васко.

— Слушай тогава, Васко! Никога не съм бил плъх, та когато потъва корабът, пръв да бягам. Можеш ли ти да разбереш какво значи толкова години всеки ден, всеки час, всяка минута да ти втълпяват: „цар“, „отечество“, „дълг“, „офицерска чест“. Но от мене не излезе автомат. Мъчех се, колкото можех, да мисля. Аз бях свидетел как се търгува с родината, как се... Собствено това с думи не може да се предаде... Но аз бях сам. Знаеш ли какво значи сам...

— А защо не ме потърси?

— Как?!? Нима си забравил. Спомняш ли си миналата година на 23 юни, в 5.20 часа следобед на булевард „Скобелев“ те срещнах, а ти мина на другия тротоар и когато се опитах да те пресрещна, ти избяга. Или може би аз съм се припознал.

— Точно така беше.

— Ти и сега се оскърбяваш, че ти говоря на „ви“, не ти е обяснима срещата ни сега...

— Не можех другояче да постъпя. Тогава така беше, че...

— Че не можеше да повярваш на един царски офицер... Така ли?

— И така, и не така. Но, изглежда, че съм сбъркал.

— А аз вярвах в тебе! Вярвах. И когато те видях, това бе най-голямото щастие за мене, а след това... най-тежката покруса.

— Прощавай! Ако може да се прости такава вина.

— И аз имам една вина, и то лично към тебе.

— Към мене?!?

— Да!... Беше през 1943 година. Моята част за първи път участва в акция срещу партизаните. Тогава трябваше да подкрепим жандармерията. Аз и един поручик отидохме напред. Но партизаните минаха в атака, отблъснаха жандармеристите и ние с поручика останахме между едните и другите. Както се казва, на „ничия земя“.

Майор Есев запалва цигара. Цигареният дим замъглява лицето му и то бавно изчезва.

*
* *

Върху една скала лежат майор Есев и до него поручик. А долу под тях едно тежко сражение се разгаря на живот и смърт. Един партизанин пробягва с лека картечница и заляга под самата скала. Майор Есев и поручикът така ясно го виждат как коси надигналата се верига от жандармеристите. Веригата на жандармеристите и войниците се огъва и отстъпва. Майорът и поручикът остават между своите и партизаните, партизаните са по-близо до тях. Но картечарят се вдига с картечницата си, прибягва няколко крачки и изведнъж потреперва и се отмества настрани и картечницата замлъква. Сякаш отпод земята излиза момиче и заема мястото на убития картечар. Нещо познато има в неговите хубави очи. Майор Есев го е виждал някъде. То с още по-голяма настървеност коси веригата на жандармеристите. Те падат един след други и веригата се огъва. Майор Есев не отделя погледа си от момичето при картечницата и затова не вижда, че легналият до него поручик е насочил автомата си и се прицелва в младата картечарка. Един изстрел до самото ухо на майор Есев го стряска и той рязко се обръща и вижда димящото дуло на автомата на поручика и неговото садистично удоволствие, така силно бликнало по лицето му. Майорът блъсва автомата на поручика и отново се обръща към младата картечарка. Но сега при картечницата е залегнал мъж. Това е Витан. А Виолета е вдигната на ръце от друг партизанин. Това е Васко. Майорът не го познава, но той познава момичето и прошепва:

— Виолета!...

*
* *

Цигарата на майор Есев е догоряла. Той не отмества очите си от Васко. Сега и Васко вдига ючи към майора. Напрегнато мълчание.

— Животът ни раздели, родината отново ни събра.

Отвън долита воят на фабрични сирени, тревожното свирене на локомотиви.

*
* *

Сред хилядите човешки глави върху пования пиедестал в градината с вдигната ръка, величествен и силен, стои Белов и говори. Неговият плътен, почти гръмовит глас тресе целия митинг:

— Безумни и чужди на народа правителства, цялата тяхна класа доведоха България до пропаст. Но техният край, краят на техните престъпления дойде. Повсеместната въоръжена борба на народа разкъса фашистката верига, която оковаваше народа и родината. В тая велика борба за свободата на България ние не сме сами. С нас е Съветският съюз. Неговата армия е на брега на Дунава. Отечественият фронт зове на всенародна борба... — залп след залп разтърсва въздуха. Вдигат се хиляди юмруци. Залповете са заглушени от българското „ура“. Белов изчаква митингът да затихне, но напразно. Той вдига ръка и дава знак. Около него млъкват. Някъде наблизо сред множеството се мярка лицето на Виктор. После се загубва и пред самия оратор мъжът и двете девойки, които седнаха преди на пейката до Белов, дават знак на своите хора и те още по-сгъстено стягат обръча около Белов. Стрелбата продължава, но не спира и Белов: „На удара с удар. На въоръжено въстание!“

*
* *

Там, откъдето започна първият изстрел, се води истински бой. Мъже, жени, кой с каквото може, отбиват пристъпа на стражарите. Ето вдига се Лена с

пистолет в ръка и върви срещу стражарите, изравнява се с нея Крачун Шопа. До него е Магда, която замерва с камъни. След тях настръхнал народ. Стражарите се отдръпват. Но от дъното на улицата лети конници. Някакъв шок минава през стражарските редици. Няколко стражари летят. Пада Лена. Другарите се стъписват и бавно се отдръпват назад. Сред тях е гигантската фигура на Шопа. На земята Лена остава сама. Към нея се спускат няколко души стражари и агент, но Лена мъчително се надига и с последни сили стиска пистолета и стреля. Агентите и стражарите се отдръпват. И народът като лавина се отприщва напред. Крачун вдига Лена на ръце.

*
* *
*

Ръкопашен бой се разгаря по всяко кътче на градината. Когато Белов, следван от девойките и младия мъж, се показват от градината на улицата, двама конни стражари с извадени саби се спускат към тях. Те се стъписват. Зад едно дърво агент се прицелва в Белов. Отнякъде като стрела излита Виктор и застава пред Белов. Изстрел и Виктор се залюлява. Белов го хваща. Раненият Виктор прехвърля ръка през раменете на Белов и тръгват...

*
* *
*

Върху кушетката, подпряна с възглавници, лежи Лена. Васко се е навел над нея: Ирина тръгва за лекар. Лена едва събира сили:

— Ирина... чакай... — Ирина спира. — Няма нужда от лекар. Васко, най-напред този другар. Търси връзка — Лена сочи с очи Крачун Шопа.

— Мълчи... Кръвата тече. Връзка вече намерих. — Крачун Шопа подава на Васко пистолета на Лена.

Лена взема ръката на Васко.

— Ако не беше той, нямаше да те видя. Мили ми... скъпи. — Лена се отпусна. Тя е вече мъртва.

Страшна тишина. Ирина изхлипва. Тя се хвърля върху Лена. Магда се прекръства. Крачун Шопа смъква каскета си. Майор Есев застава мирно. Васко стиска пистолета си и прошепва:

— Нас вярна дружба... — и сълзи задавят Васко.

*
* *
*

На прозорчето на своята малка спретната стаичка стои Ирина. Навън е тъмно. Ирина се обръща, поглежда часовника си с уплаха. И с бързи крачки застава пред гардероба. С мъничко ключе го отключва и вратата зейва. Тя се навежда и се мъчи да измъкне нещо много тежко. Но чуването на вратата я стресва и тя, без да успее да затвори гардероба, се затичва с разперени ръце към вратата и с тревожен глас вика:

— Не влизай! Моля!

После се връща, затваря гардероба и оправяйки блузата си, отваря вратата. Пред нея застава Влодо, надянал на едната си ръка ботуш, а в другата държи четка. Всичко е очаквала Ирина, но не и Влодо в този вид.

— Какво си ме зяпнала.

— Какво значи това?

— Ординарецът на майор Есев си изпълнява задълженията. А радиста... Шшшттт... Къде е?

— Влез вътре, да не те видят.

— Никой няма. Майорът отиде с колата да доведе Васко...

— Васко?! — неволно трепва Ирина.

— По-хубаво оттук, здраве. Кой живее в дъното на коридорчето?

— Мама и татко.

— Още по-добре. ЦК има заседание. Васко ще донесе и това, което трябва да предадем. А долу се събират. Дойде генерал Сербезов с още двама.

— Бягай? Веднага! Може би ще ме извикат.

— Пък аз рекох, докато те долу... да я поразгледам.
— После. Сега се махай!
— Ех, че гостоприемна — Владо маха с ръка и така с ботуша, надянат на ръка, и с четката, недоволен, се измъква.

*
* *
*

Когато майор Есев и Васко прекосяват салона, пред самите стълби се срещат със слизания Караделов.

— Добър вечер, татко — и майор Есев бърза да не даде никаква възможност на Караделов за съмнения и му представя Васко. — Да ти представя свой приятел от детинство.

Караделов поизглежда Васко и му подава ръка. Но майор Есев продължава:

— Ще ми бъде няколко дни гост.

— Приятно ще ми бъде. Но сега моля да ме извините. — Имам гости, Борисе, настани госта и ела. — Караделов се запътва към кабинета си, а майор Есев и Васко тръгват по стълбата.

*
* *
*

Двамата — Ирина и Васко в стаята на Ирина.
Мълчание.

— Ирина — глухо прозвучава гласът на Васко.

Ирина вдига тъжните си очи към Васко.

— Какво?

— Утре вечер започваме. Ето ти решението на Централния комитет. Предайте го на другаря Димитров.

Намерила спасение в това мъничко листче, Ирина развърлувана го поема от Васко.

— Не. Това не е решение. Това е радостта на хората. Самото им щастие — и Ирина притиска листчето до гърдите си.

— И още по-щастливи ще се завърнем по домовете си. Но в много домове на масата ще има празни столове — с тъга промълвя Васко.

*
* *
*

Синкав дим е обкръжил блесналия полюлей. Караделов седи на бюрото с извита глава към изправения пред окачената на стената карта на София генерал Сербезов. Останалите: командирът на първа дивизия, майор Есев, Чолаков, Хаджипетров и още двама полковници следят всяко движение на генерал Сербезов.

— И така, господа — обръща се генералът към слушателите си, — първа дивизия стяга обръча около София — и генералът прави един кръг по картата. — Бронираната бригада в съвместни действия с юнкерите и запасната школа заемат опорните пунктове — дебелият показалец на генерала посочва един по един опорните пунктове.

*
* *
*

Владо налява слушалките.

— Дай координатите!

Ирина му подава едно листче. Владо го поглежда.

Паролата.

Ирина му прошепва:

— Оборище търси Волон.

Владо чука по клавишите на радиостанцията и тихичко повтаря:

— Волов... Волов... Тук Оборище... Тук Оборище.
Мълчание. Влодо отново чука по клавиша, отново повтаря паролата и отново мълчание.

— Не отговаря? — пита Ирина.

— Дай упътването.

Ирина разтваря упътването и го подава на Влодо.

— Ето, тук — Ирина посочва страницата.

И двамата се навеждат над страницата и с показалците проследяват схемата на радиостанцията. Стръскат ги долетелите откъм силни припуквания на спиращ мотор.

— Пристигна някой с мотор. Ще видя кой е.

Ирина излиза, но в бързината не успява добре да затвори вратата и тя съвсем мъничко е открехната.

Влодо е на прозореца и внимателно се взира навън. Тишина.

*
* *
*

В дъното на коридора от една врата се показва човек. Той леко затваря вратата след себе си и отива на прозорчето, с което завършва коридора. В тъмното не се вижда лицето му. Пауза. Човекът се обръща и вижда светлината в коридора, излизаща от открехнатата врата. Той бавно тръгва и когато стига до вратата, леко почуква, но никакъв отговор. Човекът бутва вратата и влиза вътре.

*
* *
*

Изскръцването на вратата накарва Влодо светкавично да се обърне. Пред вратата стои Бъчваров.

— Кой си ти?

Бъчваров не успява да се доизкаже, защото Влодо е измъкнал пистолета си и го е насочил срещу него.

— Я прибери това желязо! — маха с ръка Бъчваров към Влодо.

— Млък! Иначе...

И в тоя миг се втурва Ирина. Пред насочения пистолет към баща ѝ тя е забравила всичко.

— Татко! — и Ирина е между двамата.

— Я виж, дявол да го вземе, какво щеше да стане. Взех те за някой отдолу.

Но Бъчваров сякаш не чува думите на Влодо. Той гледа ту радиостанцията, ту Ирина.

— Така си и мислех — усмихва се Бъчваров.

Влодо е прибрал вече пистолета в кобура.

— Дотук благодарим. А сега все пак сядай и не излизай оттук, докато не измъкнем радиостанцията. Прощавай, но такава ни е службата.

— Свърза ли се? — пита Ирина.

— Не предава — недоволно отговаря Влодо.

— Да видим. Това е пък моята служба — намесва се Бъчваров. — Винаги, когато народът ме е повиквал, аз съм отговарял „ТУК!“

Влодо пита с очи Ирина.

— А?

Ирина му кимва с глава.

— Действуй! — сякаш командува Влодо.

И Бъчваров се приближава до радиостанцията. Той я оглежда, проверява.

— Според мене всичко е в ред. Само че виж, детинска работа. Не сте включили антената.

Влодо се навежда и когато се уверява, че антената не е включена, удря се по челото.

— Ама че съм глупак. — И сам включва антената.

Бъчваров слага слушалките и сядва пред радиостанцията.

— Татко, ето координатите и паролата.

Спокоен и уверен, Бъчваров започва да предава. В дълбоката тишина се чува само слабото чукане по клавиша. Бъчваров прекъсва и се заслушва. Очите му се усмихват. Той дава знак да мълчат. И започва напевният сигнал на приемателя. Но Владо не се овладява и извиква:

— Другарят Димитров... Ура... — Но видял, че не трябва, той сам запущва с ръка устата си.

Озадачен, Бъчваров сваля слушалките.

Бъчваров: — Димитров!

Владо: — Димитров!

Бъчваров три очите си и подава слушалките на Владо.

— Предавай ти!

*
* *

В откритата военна кола тримата съветски офицери: генерал, полковник и майор — просто са отрупани с цветя. Зад военната кола дълга военна колона. Най-напред катюшите. Те също са окичени с много цветя. След тях танковете. В първия танк, застанал в люка, съветски офицер държи едно малко момиченце с бухнали коси. Колоната върви бавно през централната улица на селото — отстрани множество хора хвърлят цветя. Цялата улица е постлана с цветя. По килим от цветя минава цялата колона. Но пътят ѝ е препречен от една волска кола с голяма буре, от което селянин, добре пременен, точи в кани и котли пенливо вино. Колоната спира и девойки бързо разнасят вино на командирите и войниците. Хората от тротоарите се втурват и започват да се качват по люковете. Върху танковете — сърдечни прегръдки и вдигнати чаши.

*
* *

Върху дървената маса походен телефон. Очите на майор Есев се ютместват от телефона върху задрямалия на другия край на масата полковник, после той поглежда часовника си — 12.30 часа. От часовника погледът на майор Есев се прехвърля към вратата. Вратата се отваря и автоматите на Владо и още двама войника се насочват към вече скочилия полковник.

*
* *

На площадката пред вилата Ирина. Тя прилепва ухото и се мъчи да разбере какво става вътре. Но дочула стъпки, тя се отдръпва и се взира в мрака. От тъмнината излиза Васко. Миг двамата се гледат.

— Какво? — тихо я пита Васко.

— Вътре са.

— Още ли не сте ги арестували? — ядосва се Васко.

— Дойдох да проверя...

— Бързо за бойната група. Аз отивам горе при баща ти, да се свържем с другаря Димитров.

Двамата се разминават.

*
* *

Вътре в кабинета на Караделов между нашите познати Караделов, командирът на първа дивизия, са още и един генерал, двама полковници, капитан, поручик и няколко цивилни, сега е и един чужденец — Арнолд. Със стиснати юмруци, сякаш хей сега ще се нахвърли върху тях, говори генерал Сербезов.

— Къде са частите на окупационния корпус? — с въпрос отговаря Сербезов. — Генерал Николов иска обяснение защо сме му наредили да ги оттегли във вътрешността...

— Казах ви, че такова нареждане не сме му давали — прекъсва го Караделов.

— Ето ви писмото, подписано от вас — и генерал Сербезов подава писмото на Караделов.

Караделов взима писмото и гледа подписа.

— Това не е моят подпис, това е фалшификация.

— Предадено е от вашата племенница... Разстрел — изкрещява генерал Сербезов.

Караделов става.

— Ще я потърся.

— Не! Господа офицери, доведете Ирина Бъчварова!

*
* *
*

Те — Васко и Бъчваров, не подозират какво след малко ще се случи с тях. Пиу, пиу, пиу... работи радиостанцията. Със слушалки на уши, пред радиостанцията седи Бъчваров и малко поприведен напред, записва. Зад него, силно надвесен през рамото му, Васко следи това, което Бъчваров записва.

*
* *
*

Тримата офицери тихо се изкачват по стълбището и тръгват по коридорчето към вратата на стаята на Ирина. Отвътре долита повср и офицерите се заковават на местата си и изваждат пистолетите си. Услушват се. Чува се: пиу, пиу — познатият сигнал на радиостанцията.

*
* *
*

Бъчваров следи лентата на радиостанцията. След това пръстите му заиграват бързо по клавишите и отново следи лентата. Взема я и я показва на Васко.

— До ЦК на Партията! На добър час!

Да живее България!

Димитров

Стъклата на прозореца, който гледа към терасата, изтрещяват и се сричат. Пердето силно се дръпва. Васко и Бъчваров рязко се обръщат, но виждат насочените към тях през счупения прозорец пистолети. Но друг трясък ги изважда от това състояние и те се обръщат на другата страна — в рамката на отворената врата нови дула на насочени към тях пистолети.

*
* *
*

Над седналия в дълбоко кресло Арнолд се е навел Караделов:

— Но, господин Арнолд! Подобно нещо аз не мога дори да си помисля за Ирина...

Но Караделов е прекъснат от слизащите по стълбите Васко и Бъчваров пред дулата на пистолетите на офицерите. Те носят радиостанцията.

— О, цял щаб! — учудва се Арнолд. — И нищо не сте забелязали, господин Караделов.

— Птичето изхвъркнало, но гарваните грачиха по радиостанцията — докладва капитанът.

По стълбите тича Ана.

— Какво става? — крещи тя като изумяла.

Поручикът оставя радиостанцията и блъсва Бъчваров да отиде по-напред.

— Не блъскай! — сопва му се Бъчваров.

— С перо ли искаш да те гаят, че в моя дом... Къде е дъщеря ти? — нахвърля се върху Бъчваров Караделов.

— Там, където трябва да бъде — отговаря спокойно Бъчваров.

— Боже, боже... — и Ана се хваща за косите.

— Млъкни! — изкрещява й Караделов. — Довлече ми този позор и...

— Дръж си езика! — прекъсва го Бъчваров.

Караделов полита с вдигнат юмрук към Бъчваров, но Васко се изпречва отпред и закрива Бъчваров.

Генерал Сербезов: — Ти кой си?

Васко: — Гост на майор Есев.

Капитанът: — И той беше при радиостанцията.

Караделов: — И вие?

Васко: — Да, и аз.

Караделов: — Но майорът...

Васко: — И майорът...

Генерал Сербезов: — И майорът?

Васко: — Казах... и майорът.

Генерал Сербезов се хвърля към телефона, грабва слушалката, нервна блъска по вилката и ядосано захвърля слушалката.

— Телефонът е прекъснат. Отивам веднага в бригадата, сега всичко зависи от танковете. Поручик, пелерината ми!

— В кабинета е, господин генерал — докладва поручикът.

Генерал Сербезов и поручикът бързо влизат в кабинета.

И когато вратата на кабинета се затваря зад гърба на генерала и поручика, широко се отваря входната врата и там застава Ирина с насочен пистолет

— Ирина! — извиква Ана и тръгва към нея.

— Ти... — изсъсква Караделов.

— Никой да не мърда от мястото си! — Ирина прави няколко крачки напред и зад нея влизат Крачун Шопа, Магла и още няколко души. — В името на народната власт на Отечествения фронт всички сте арестувани.

Караделов измъква пистолета си и го насочва срещу Ирина.

— Изверг!

Бъчваров закрива Ирина. Васко се хвърля срещу Караделов, но в сборичкането Караделов стреля и улучва Бъчваров.

— Горе ръцете, вашата мама! — изкрещява Крачун Шопа.

Ирина придържа Бъчваров и повтаря:

— Татко, татко...

Крачун Шопа: — По-високо дигайте ръцете, какво сте се разтреперили.

Васко: — Тежка ли е раната?

Бъчваров: — Мене остави. Гледай генерал Сербезов. Той е в кабинета. И Васко, последван от един партизанин, влиза в кабинета.

Крачун Шопа: — Обърнете се към стената. Ти какво чакаш бе, с бълзица ли да те канят — обръща се към Арнолд.

Арнолд: — Аз съм чужденец.

Крачун Шопа: — Всичката тази папlach са чужденци. Хайде!

Арнолд: — Моето правителство ще направи дипломатически въпрос.

Крачун Шопа: — Майната на твоето правителство. — Той блъсва с цевта на пушката си Арнолд и го изправя до стената.

Ирина: — Татко, да отидем горе.

Бъчваров: — Остави ме, Ирина, трябва да докладвам. Другарят Димитров предаде. Ето радиограмата. — И Бъчваров я изважда от джоба си и чете: „До Централния комитет на партията. На добър час! Да живее България!“ — Бъчваров целува телеграмата.

*
* *

През отворения прозорец на кабинета на Караделов скача Васко, след него партизанинът. Те се оглеждат. Една кола с пълна скорост се измъква от парка на вилата. Ирина е на площадката пред вилата.

— Измъкна се — извиква Васко.

— В другата кола — виква Ирина.

* * *

Полковникът седи в ъгъла, срещу него двамата войника с автоматите. Телефонът звъни. Единият войник дава знак с глава на другия да вдигне слушалката.

* * *

Наметнат с пелерина, генерал Сербезов в мембраната на слушалката:
— Заповядвам танковете веднага да тръгнат за София и незабавно да се арестува майор Есев.

* * *

Войникът от другия край на жицата:
— Прието. А майор Есев е вече арестуван, господин генерал.

* * *

Тъмна нощ. От дъното блясват фарове и осветляват портала на казармения двор. От будката излиза караулът и отваря вратите на портала. Показва се туловището на танк, след него друг и танковата колона се изнизва през портала. Караулът е застанал мирно, сякаш танковата колона минава покрай него в церемониален марш.

* * *

Генерал Сербезов нервно набира номер на телефона. Пауза. — Чеган? ... Тук Завоя на Черна...

* * *

Капитан Илчев подава слушалката на един майор.
— Чеган слуша! — казва майорът и дава знак на офицерите около масата да мълчат. — Оперативният дежурен на министерството, господин генерал. Господин министърът спи! Ще му докладвам и лично ще ви посрещна на главния вход, господин генерал.

* * *

На един тъмен ъгъл до черния „Мерцедес“ стоят Васко, партизанинът и Ирина. От тъмното излизат школьник и войник.

— Това са другарите — представя ги войникът на школьника.

— Генерал Сербезов е в школата — веднага започна школьникът. — Но ако вие сега влезете, ще ви арестуват.

Васко поглежда светещия си часовник.

— Часът е два без пет. Щом излезе генералът, ще стреляме. А ти вди- гаш школата в тревога. Върви.

— Иде — казва школьникът и посочва към портала на школата.

* * *

От портала на школата за запасни офицери излиза колата на генерал Сербезов и пресича трамвайната линия.

*
* *

Сега при Васко вместо школьника е партизанинът. Те се готвят да стрелят. Но колата на генерала неочаквано свива към реката.

— Ах! — с яд и изненада вика Васко и се обръща към другата страна, където е тяхната кола.

— Ирина, бързо колата.

Ирина бързо запалва колата. Васко и партизанинът скачат и колата се понася напред.

*
* *

През прозореца на колата на Ирина се вижда как колата на Сербезов минава моста и завива по „Евл. Георгиев“.

Гласът на Васко:

— Отива при танковете по другия път. Свий по дясната страна на реката. Колата рязко свива и се устремява от дясната страна на реката.

Отново гласът на Васко:

— Дай газ! Орловия мост — да му преградим пътя!

*
* *

През портала на танковия полк минават последните танкове. Те свиват в бърз ход и се загубват в тъмнината. Чува се само тяхното бучене, което постепенно заглъхва.

*
* *

Орлов мост. Колата на Ирина се заковава зад електрическото кантонче.

Васко и партизанинът скачат и са готови за стрелба.

— Отива във Военното министерство. Бързо след него! — извиква Васко и отново скача в колата.

Но колата на генерала отново ги измамва. Тя внезапно завива по бул. „Цар Освободител“ към центъра на града.

*
* *

Градината пред Военното министерство. Витан дава знак на идващите след него няколко партизани. После се обръща към тях:

— Залягайте в храстите и чакайте заповед!

В дъното се виждат още партизани как залягат в храстите.

*
* *

Пред паметника Цар Освободител с голяма скорост минава колата на генерал Сербезов и се загубва в дъното на булеварда. Ето и колата на Ирина преминава. Булевардът опустява.

Тишина.

И в тишината стъпки на маршируващи войници. Стъпките се усилват и откъм Народното събрание се задава рота войници.

*
* *

С окачени на вратовете автомати двамата часовни стоят мълчаливи пред главния вход на Министерството на войната. Електрическите лампи мъждукат от

ниските каменни колони. Тежката врата се отваря и зад тях застава майорът-оперативен дежурен. Часовите застават мирно. Но силното свистене ги изважда от това състояние и докато се опомнят, пред тях се заковава колата на генерал Сербезов. И със спирането на колата двете ѝ врати сякаш автоматично се отварят и от тях едновременно излизат генерал Сербезов и поручикът. Часовите са свалили автоматите си, но силното удряне токовете на майора ги задържа да ги насочат към генерал Сербезов и поручика.

*
* *
*

В дъното — там, където е караулката пред двореца, преминава колата на Ирина и продължава покрай двореца.

*
* *
*

Майорът е застанал мирно пред генерал Сербезов и поручика и рапортува.
— Господин генерал, военният министър ще ви приеме след малко. Моля заповядайте!

Отваря тежката врата на министерството. Генерал Сербезов и поручикът влизат вътре в министерството.

*
* *
*

По улица „Княз Александър“ идва колата на Ирина. Тя отива там, откъдето започва бул. „Климентина“ и спира. Бързо слизат Ирина, Васко и партизанинът. Васко гледа часовника си.

— Витан е вече в градината.

И тримата влизат и се загубват под големите сенки на дърветата в градината.

*
* *
*

В един от коридорите на Министерството на войната. Стая № 114. От дъното на коридора към стая 114 приближават генералът, майорът и поручикът. Майорът избързва и застава пред вратата.

— Моля, почакайте малко в тази стая, господин генерал. Сега ще докладвам. — И отваря вратата на стая № 114.

Генералът и поручикът влизат. Майорът влиза след тях и с неговото влизане ние виждаме насочените пистолети на капитан Илчев и другите офицери към генерал Сербезов и поручика.

Генералът се опитва да се хване за пистолета, дори го измъква, но майорът силно го удря през ръката и пистолетът пада на пода. Поручикът, а след това и генералът бавно вдигат ръцете си.

*
* *
*

Рота войници в пълно бойно снаряжение идват откъм двореца и завиват по ул. „Аксаков“ към страничния вход на министерството.

*
* *
*

Часовите пред главния вход на Министерството на войната се приближават един към друг и единият прошепва на другия:

— Идат! — и усмивка пробягва по лицето му.

Но шум от моторни коли стряска часовите. Той идва откъм улица „Левски“.

*
* *
*

По улица „Левски“ се задава противовъздушна батарея. Тя преминава пред Народния театър и завива по ул. „Славянска“.

*
* *

В градската градина са Витан и Васко. Те гледат към Министерството на войната. Към тях се приближава Белов.

— Здравсти! Наред ли е всичко?

Витан не го е очаквал и затова го поглежда и казва:

— Чакаме.

Белов поглежда часовника:

— Нашите вътре трябва да започват. Часът е два и петнадесет.

*
* *

Над вратата на стая 114 стенният часовник показва точно два часа и петнадесет минути. Миг и вратата се отваря. Капитан Илчев и офицерите излизат в полуосветения коридор. Те тръгват по коридора и стигат до стълбището и бързо слизат по него. Когато слизат на долния партерен етаж, капитан Илчев дава знак и групата на офицерите се разделя на две: — едната група отива наляво по коридора, другата излиза през една врата, от която се вижда задният двор на министерството. Капитан Илчев с един офицер тръгват на обратната страна и се загубват в тъмнината на коридора.

*
* *

В задния двор на Министерството на войната часовоят видимо смутен от шума на моторните коли надниква през решетъчната врата и се визира напред.

Майорът-оперативен дежурен прекосява двора. Часовоят чува стъпките на майора и се обръща.

— Парола!

— Чеган! — отвръща майорът и влиза. — Отвори вратата! — заповядва майорът.

Пред вратата вече спира първият камион.

Войникът недоумява. Майорът продължава:

— Заповед на военния министър! Подсилва се охраната.

Войникът отваря вратата и камионът влиза в двора. Още в движение от камиона скачат войници.

*
* *

Откъм главния вход на министерството излиза капитан Илчев, бързо прекосява улицата и влиза в градината. Посрещат го Белов, Витан и Васко.

— Започнахме! — бързо докладва капитан Илчев.

— На добър час! — казва Белов, хвърля се, прегръща и целува кап. Илчев. — Другари, хайде!

Капитан Илчев се прегръща и с Витан, и Васко. Те вече са излезли от градината и бързо крачат към главния вход на министерството. След тях в разгъната верига и насочени автомати крачат встаници. Четиримата: капитан Илчев, Белов, Витан и Васко са пред часовите. Белов неочаквано погальва по лицето един от часовите.

— Браво, момчето.

И усмихнат влиза заедно с другите в министерството.

* * *

Една ръка посяга да натисне бутона. Друга я удря и оттегля. Открива се цялото караулно помещение.

Войниците-въстаници се пръскат с насочени автомати в помещението. Двама от тях застават при пирамидата с оръжие. Войниците-караулни стоят прави, объркани. Караулният началник се оттегля назад.

— Останете спокойно по местата си! — заповядва подофицер-въстаник.

* * *

По коридора на министерството един след друг притичват партизани и войници. Няколко души от тях спират пред вратата, на която има табелка „Телефонна централа“. Почукване. После силно блъскане с приклади, вратата се отваря и те с насочени автомати нахълтват в централата.

Другите продължават. Разделят се по различните разклонения на коридорите.

От една врата изхвърква подполковник с пистолет в ръка. Той тича по пустия коридор, но там, където коридорът завива, го срещат дулата на автомати. Той е изненадан и объркан. Обкръжават го войници и партизани и той безпомощно вдига ръце.

От друга разтворена врата излизат майор с вдигнати ръце и след него двама партизани с насочени към него автомати.

— Хайде, господин началник на Р. О. ! — казва единият от партизаните и го побутва с автомата.

И така по протежение на коридора се движат с вдигнати ръце офицери и цивилни. А пред вратата, на която има табела „Министър“, стоят на пост двама партизани.

* * *

Телефонна централа. Влизат Васко и Ирина. Телефонистите стоят прави, а зад тях са войниците-въстаници с насочени към телефонистите автомати.

Васко се обръща към телефонистите:

— Момчета! Властта е в ръцете на Отечествения фронт! Ще служите на народа! Сядайте по местата си! Връзка ще давате само с разрешение на другарката! — и посочва Ирина.

В този момент светва сигнална лампа на номератора и се чува звънене. Крайният ляв телефонист поглежда към Ирина, която кимва с глава. Телефонистът включва, слуша, изключва и се обръща към Ирина:

— Школата търси военния министър.

Васко:

— Дай на мене! — и взема слушалката на телефона, който е до номератора.

— Слуша адютантът на министъра!... В момента не мога да ви свържа с г-н министъра. При него е генерал Сербезов... Има заповед школата да остане на мястото си и да чака нареждане... Тъй вярно, ще докладвам! — намира на Ирина, усмихва се и бързо излиза.

* * *

Пред вратите на кабинетите на военния министър и адютанта стоят на пост въстаници.

По коридора минават арестувани офицери и цивилни. В стаята на адютанта влизат и излизат партизани. От дъното на коридора идва тичешком Крачун Шопа, спира се пред партизаните-часови пред кабинета на министъра и припряно пита:

— А бе, къде са командирите?
— Тука, тука, в другата стая — упътва го партизанинът.
Крачун Шопа нахлътва в стаята на адютанта, като на вратата се сблъсква с излизащ партизанин, отмества го и влиза.

*
* *
*

Около Белов са капитан Илчев, Витан, партизани.
Белов:
— Капитан Илчев, доведи Сербезов!
Илчев бързо излиза.
Крачун Шопа се приближава и се обръща към всички:
— А бе, другари, някои врати са заключени. Как да измъкнем плъховете, да разбиваме ли вратите?
Белов се усмихва, леко се замисля и обръща към Крачун Шопа:
— Поставете по двама от нашите на всяка врата и чакайте.
Крачун Шопа гледа недоумяващ. Белов прошепва нещо на майора-дежурен по министерство, който бързо излиза.
Шопът е вътрешно неубеден.
— Е, арно! — и тръгва.
Белов го настига на вратата и нещо му прошепва. Шопа високо се засмива, бързо излиза. Влиза Васко и веднага докладва.
— Телефонната централа е наред. Обади се командирът на Школата за запасни офицери.
Белов:
— Е?

*
* *
*

По Цариградското шосе иде танковата колона. Грохотът на танковете разтърсва нощта. Те преваляват гърбицата на шосето и се спускат по наклона към Орлов мост.

*
* *
*

Белов е приседнал върху бюрото. Витан е изправен до него. Малко по-назад е Васко.

През вратата на съседната стая двама партизани въвеждат генерал Сербезов. След тях влиза капитан Илчев.

Белов: — Време за дълги разговори нямаме, господин генерал. Отговаряйте по войнишки! Какво правихте в Школата за запасни офицери?

Генерал Сербезов: — По военни въпроси с цивилни не говоря!

Витан: — Нима още не ви е ясно с кого говорите?

Генерал Сербезов: — Кой имат честта да разговарят с мене?

Витан: — Командири от народоосвободителната армия, господин генерал.
Генерал Сербезов леко удря токовете.

— Моля. Слушам!

Витан: — Какви заповеди дадохте на танковата бригада по телефона от Школата за запасни офицери?

В този момент се чува тревожен сигнал на звъниците в министерството.

Генерал Сербезов радостно и с надежда се вслушва в тревожния сигнал, а после гледа часовника си. Групата около Белов е в недоумяване и тревожно поглежда към Белов.

Белов: — Спокойно!

Генерал Сербезов, добил смелост от тревожния сигнал, вдига погледа си от часовника си и отговаря:

— Не съм давал никакви заповеди!

— Не си ли противоречите? — иронизира Белов.

— С какво? — пита Сербезов.

Белов посочва часовника на генерала.

— С проверката на времето, господин генерал. Ясно! Е...

И Белов поглежда Витан и Васко.

*
* *

Двама партизани дебнат пред една врата. Вратата се отваря и оттам изскача полуоблечен подполковник с пистолет в ръка. При изкачването му от вратата той бива посрещнат от насоченото оръжие на партизаните.

— Гореще, твойта мама! — изкрещява единият партизанин. Подполковникът вдига ръце.

Друга врата. Също дебнат двама партизани.

Вратата се отваря и изскача цивилен. Посрещат го насочени пушки и партизаните и той вдига ръце.

От трета врата партизани извеждат офицер и цивилни. Между охраняващите са и Магда и Крачун Шопа.

Крачун Шопа ги подканя:

— Хайде, пиленца, по-бързо, по-бързо!

*
* *

Белов посочва с ръка вратата и казва:

— Водете го!

Партизаните леко побутват генерал Сербезов с дулата на автоматите си. Но той тръгва към Белов:

— Оттук не мърдам! Стреляйте! Предателят майор Есев е арестуван. Танковете идат! Ще ви смажат!

— Стреляйте!

Витан го прекъсва:

— Не, господин генерал. Само вие разстрелвахте без съд! Истериката не е нужна!

Белов дава знак на партизаните и казва:

— Изведете го!

Партизаните извеждат смаяния генерал.

*
* *

Танковата колона продължава своя марш. Фаровете на танковете осветяват дърветата от Борисовата градина.

*
* *

В стаята на адютанта на министъра на войната са Белов, Васко, Витан и капитан Илчев.

Белов от прозореца идва към тях и говори като на себе си:

— Майорът е арестуван! — после се обръща към капитан Илчев:

— Капитан Илчев, потърси танковата бригада!

Капитан Илчев започва да набира номер, а Белов продължава разсъжденията си:

— Откъде генералът е узнал за Есев?

Васко след кратка пауза:

— Аз им казах!

Белов изненадан пита:

— Ти?

Васко: — Когато ме арестувах. Не съобразих. Не мислех, че така ще се развият събитията.

Белов го изглежда.

— Странно!

Васко отива виновно към Белов:

— Разреши ми да взема няколко момчета, които са готови да не умрат у дома си. С тях ще отида да посрещна танковете.

Мълчание. После Белов слага ръката си върху рамото му и казва:

— Избери си. Но... комунисти.

Васко излиза.

Капитан Илчев е получил връзка по телефона:

— Буря ли е?

Белов се приближава към телефона.

Капитан Илчев продължава:

— Дайте ми майор Есев.

*
* *
*

От другия край на жицата войник-танкист. Той прилепва слушалката до ухото си.

— Майор Есев е арестуван.

Заслушва се за един момент и после отговаря:

— Танковете заминаха за София.

И затваря телефона.

*
* *
*

По коридорите и стълбите движение на партизани и войници. Те се срещат и разминават. И все бързат. От лявото стълбище слизат група арестувани, цивилни и военни, водени от Крачун Шопа, Магда и партизани. Изведнъж Крачун Шопа забавя крачките си, вглежда се надолу и спира по средата на стълбите.

По стълбите се качва усмихнат Тодоров, въоръжен. С него са още няколко души цивилни. Тодоров, като вижда Крачун Шопа, не скрива радостта си.

— О, Шопе, добра среща! Тук си а, с комунистите?

— Тук съм зер! Но ти къде си, градинарско плашило?

Усмихнат, Тодоров отговаря:

— Както ме гледаш, така ме пиши!

— Гледал съм те и на друго място — ядосано отвръща Шопа.

От стълбището слиза Васко с група партизани. По стълбите продължава движението нагоре-надолу.

Крачун Шопа продължава:

— Пък и съм слабограмотен, та с перодръжка не мога да те опиша, но с тази...

Крачун насочва пушката си към Тодоров и вика:

— Горе ръцете! Къде газиш лука?

Васко вижда сцената и веднага хваща пушката на Шопа:

— Шопе, какво правиш?

Крачун Шопа се обръща към Васко:

— Ти знаеш ли къде скрибуцаше тая перодръжка?

— Зная и много добра работа свърши — и Васко се ръкува с Тодоров.

— Здравсти, Тодоров! Хайде честито!

— Васко! — чува се отнякъде гласът на Белов. Всички вдигат глави нагоре.

— Честито! — отговаря Тодоров. Двата се прегръщат и целуват. Шопа гледа в недоумение.

Белов се е надвесил от парапета на първия етаж:

— Вземи повече хора! Танковете са тръгнали. Бързай!

Васко се оглежда и извиква:

— Другари! Да спрем танковете! Всички комунисти с мене! — и тръгва с група хора към вратата.

Крачун Шопа с хората си настигат Васко и го спират:

— Чакай! — казва Крачун Шопа.

— Вземи и нас! Какво ме гледаш? Крачун Шопа земеделец-съюзник на комунистите от двадесет и трета година!

Намесва се и Магда:

— И мене!

Васко я гледа с недоумение:

— Но заповедта е да се вземат само комунисти, како Магдо!

— Тогава, ако ме смяташ достойна, кръщавай! — упорства Магда. — Ако не, пусни ме сама да се кръщавам!

Васко оглежда групата около себе си. Всички вдигат ръка. Гласуват.

— Тръгвай, како Магдо! — и Васко я прегръща и тръгват.

И ето до Крачун Шопа е Тодоров. Крачун Шопа презрамчва Тодоров, който то е усмихва:

— Хм, виж ти! А аз те мислех запъртък! А то виж, какъв сокол излезе. Мамицата им, докъде ни докараха, да не се познаваме! Хайде, соколе!

*
* *
*

С грохот танковете се носят по бул. „Цар Освободител“ и завиват по ул. „Левски“.

От главния вход на Министерството на войната излизат Васко, Магда, партизани и войници, които, слизайки на улицата, се стъписват от шума на идващите танкове и бавно се оттеглят назад. Васко откача бомба от пояса си.

Партизаните бавно отстъпват пред идващите танкове и влизат в главния вход. Не отстъпват само Васко, Магда, Крачун и Шопа, Тодоров и няколко партизани и войници. Васко отвива капачетата на бомбите. Първият танк е близо до пресечката с ул. „Аксаков“.

Васко доотвинтва капачката на бомбата и е готов да дръпне връвта, но спира движението си и се вглежда напред, към идващите танкове.

Изведнъж люкът на танка се отваря и от него се подава глава на войник. Войникът размахва високо ръката си.

Васко се отдръпва към стълбата, дава път на танка и изчаква, като сваля бомбата.

Танкът се заковава пред главния вход. Войникът, който стоеше на люка, излиза от танка и скача на земята. Това е Владо.

— Владо! — извиква Магда и радостно се спуща към танка.

— Танкове има, мамо! — вика Владо и прегръща Магда.

В това време от танка бързо излиза майор Есев, скача на земята, приближава се към Васко и рапортува:

— Танковата бригада е на разположение на народната власт!

През време на разговора зад спрелия пред входа танк се източват другите танкове. Правят резки завои и насочват дулата на своите оръдия на различни страни в защита на министерството.

Танкът, заел позиция срещу министерството, се извърща на верига на 180° и застана с оръдие, насочено към бул. „Цар Освободител“, в защита на министерството.

*
* *
*

Рано сутринта. Изгрев. Отнякъде долита мелодията на песента „Шумете, дебри и балкани!“

*
* *
*

На прозореца са Белов, Витан, Васко, 4 цивилни лица и няколко военни в дълбочината на стаята. Слънцето бавно огрява лицата им. Белов се усмихва и казва на другарите си:

— Разсъмна се! Добро утро, свобода! — а после всички се заслушват в долитащото до тях далечно пеене на „Шумете, дебри и балкани!“ ...

Септемврийското слънце блести по бронята на танковете, заели позиция по всички ъгли на Министерството на войната и съседните улици и площади. Уморените и неспали войници са налягали направо на паважа.

На северозападния ъгъл на Министерството на войната в партера има прозорец. Той гледа на запад с разтворените си крила.

Малко встрани от прозореца танк. Върху танка полуоблегнати двама капитани.

Единият: — Каква страшна тишина.

Другият: — ... (запалва цигара).

Единият: — Хвърли цигарата! На пост се. Уставът забранява.

Другият: — (леко, но пресила се усмихва).

Единият: — Защо?

Другият: — ... — Вади от джоба на куртката си тефтерче и го разтваря. Върху първия лист с печатни букви пише:

Дневник

21 юли 1942 г. За пръв път стрелях на човек. Той беше вързан. Ръката ми трепереше, а той се усмихва.

Прелиства.

20 септември 1942 г. Командувах разстрела на 12 души.

Между тях три жени.

Прелиства.

Виждат се само годините: 1943, 1944...

Той затваря тефтерчето.

— Или всичко досега 32. Имаш ли такава сметка?

— Не!

Отнякъде долита песен. Двамата капитани се вслушват. Песента приближава все по-могъща и широка.

По протежение на улица „Левски“. Оттам най-напред се показват знамена. Червени знамена. Войниците скачат от местата си. Песента гърми. Единият от капитаните се покачва на танка. Другият, с тефтерчето, вади пистолет и захапва цевта му. Гръм и той се свлича по танка на паважа. Но никой не обръща внимание. Погледите са съсредоточени натам, към първата редица на манифестацията, а там са: Крачун Шопа, взел на раменете си Антон, до него Яна, до Яна Магда и Владо, прегърнал майка си. От другата страна на Шопа е Виктор в болен халат, поддържан от един партизанин. До него са Бъчваров и Есев, и Ирина. Всички вървят и пеят. Гора от знамена. И ето някъде от средата се издига огромен транспарантен плакат, на който пише:

„ДА ЖИВЕЕ 9 СЕПТЕМВРИ!“

Плакатът идва все по-близо. А песента все по-силно и по-силно звучи.

Литература по въпросите на киноизкуството

(Книги и сборници на руски, френски, полски и чешки език)

ДРОБАШЕНКО, С. В. Кинорежиссер Йорис Ивенс. Москва, Искусство, 1964, 192 стр., 16 л. илл., портр. (Мастера зарубежного киноискусства).

Очерк за световно известния холандски кинорежисьор, забележителния майстор на документалния филм Йорис Ивѐнс. В книгата са разгледани почти всички филми на Ивѐнс, като се почне от неговите първи документални очерки „Мост“ (1928) и „Дъжд“ (1929) и се достигне до филмите, заснети през 1960—1962 г. — „Пътен дневник“ и „Въоръжен народ“ — за революционна Куба, „Вал-парайсо“ — за едноименния град-пристанище в Чили.

РАЧУК, И. А. „Я славю жизнь...“. Заметки об естетических принципах Александра Довженко. Москва, „Знание“, 1963, 38 стр., с илл. (Новое в жизни, науке. 6 серия. Литература и искусство. 24).

В тази брошура са разгледани естетическите възгледи на един от най-значителните и изтъкнати дейци на съветското киноизкуство А. П. Довженко (1894—1956). Чрез конкретни примери от неговите филми — „Арсенал“, „Земя“, „Щорс“, „Мичурин“, „Поема за морето“ и др. авторът изяснява как естетическите възгледи на Довженко са намирали художествено превъплотение в неговите кинотворби, утвърждаващи величието на новия живот.

СОБОЛЕВ, Р. П. Юрий Желябужский. Страницы жизни и творчества. Москва, Искусство, 1963. 148 стр., 17 л. илл., портр. (Мастера киноискусства).

Книга за живота и творчеството на Юрий Андреевич Желябужский (1888—1955), виден практик и теоретик на киноизкуството, един от най-старите съветски режисьори и оператори, създател на известните филми „Поликушка“, „Колежанският регистратор“, „Аелита“, „Табакерата от Моселпрома“ и др.

ТРАХТЕНБЕРГ, Лев С. Кинофильм и звукооператор. Москва, Искусство, 1963. 192 стр., с илл.

Въпросите за звукооператорското майсторство са сравнително най-слабо осветени в досегашната литература. В тази книга са разгледани основните методи и прийоми в работата на звукооператора и на звукозаписа във филма. Авторът разглежда творческата дейност на звукооператора при различните етапи от създаването на филма — от разработката на постановъчния сценарий до появата на готовата кинокартина.

ЦИМБАЛ, С. Л. Василий Меркурьев. Ленинград—Москва, Искусство, 1963. 184 стр., с илл., 13 л. илл., портр.

Тази книга е посветена на известния майстор на съветското кино и театър народния артист на СССР — Василий Василевич Меркурев. Авторът проследява творческия път на артиста, разказва за годините на неговото юношество, за ролята му в Театъра за актьорско майсторство в Ленинград, в Самарския театър, в Ленинградския театър на Червената армия и в Драматичния академичен театър „А. С. Пушкин“. Значителна част от своя очерк авторът отделя на работата и ролята на Меркурев във филма. „В края на книгата е дадена подробна филмография на всички роли на големия киноактьор.

ЯШТОЛД-ГОВОРКО, В. А. Фотосъемка и обработка. Съемка, формули, термини, рецепти, химикаты. Москва, Искусство, 1964. 444 стр., с илл.

Книгата представява солиден справочник по фотоизкуство и е предназначена преди всичко за фотолюбители. Подробно е изложена цялата техника на фотографическите снимки в различните области на черно-бялата фотография. Книгата е снабдена с богат предметен указател на терминология в разглеждащата област.

DICTIONER du cinéma. Paris, Legher, 1963. 392 p. 12 f. il.

Тази книга е един международен биографски справочник за личностите, които в различни плоскости са очертали историята на киното или сега бележат неговото настояще. В справочника освен основните създатели фигурират и т. н. сътрудници при създаването на филма, каквито са на първо място — оператори, художници, декоратори и композитори. Широко са представени „звездите“ — прочутите артисти в киното, като доста място е отделено и на авторите от втори план. В справочника личи старанието на съставителите да представят най-реалното от досегашните големи завоевания в областта на киното.

SADUL, G. Le cinéma français. 1890—1962. Paris, Flammarion, 1963, 293 p. 15 f. il.

История на френското киноизкуство за периода 1890—1962 г. Книгата е разделена на 12 основни глави, които проследяват развитието на киноизкуството от неговите пионери Луи Лумиер и Жорж Мелиес до последния период — „на новата вълна“, както го нарича Садул (1957—1962 г.).

Ценността на книгата на Садул е предимно във втората част, която съдържа данни за икономическата еволюция и експлоатацията на френските филми. Тук най-интересната глава е биографският речник за 200 филмови дейци и артисти, допринесли най-много за разцвета на френското кино.

Книгата завършва с хронология на френския филм за периода 1890—1960 г. с изобилни данни за броя на филмите, режисьорите, наименованията на филмите и имената а главните изпълнители в тях.

Този труд на Садул, който за сега у нас е все още само в оригинал, представлява ценен справочник за развитието на френското киноизкуство за един период от 70 години.

Забележка: Всички посочени книги и сборници се намират в Народна библиотека „Кирил и Методий“ и всички научни библиотеки в столицата.

Д. К. Бошнаков

