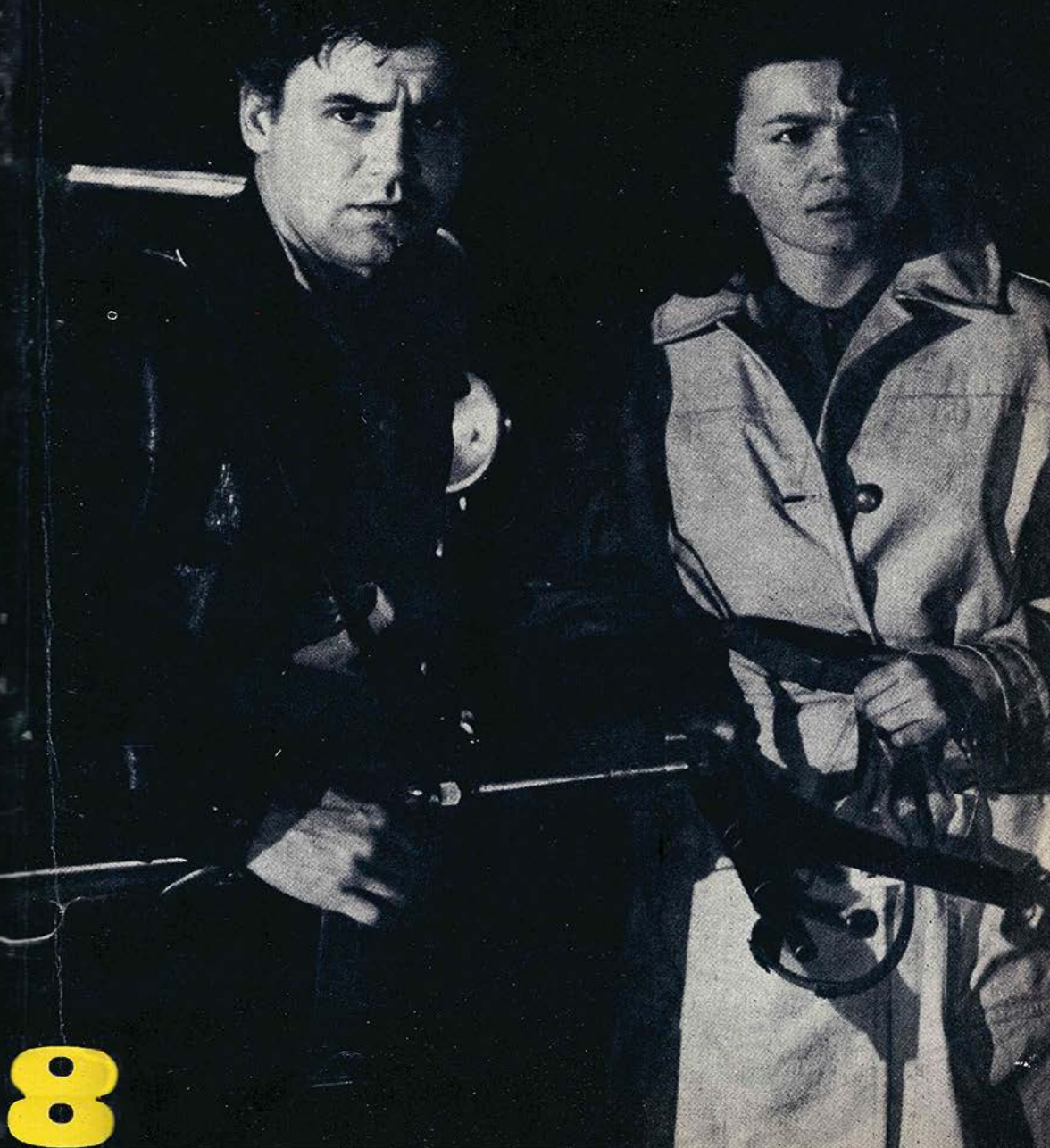


киноизкуство



кино изку ство

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

август 1964 г.

година

19

Главен редактор Емил Петров

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

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

Редактор-уредник Иван Бояджиев
Коректор-стилист Д. Димитрова

В СВЕТИНАТА НА ДВАДЕСЕТИЛЕТИЕТО

Георги Стоянов-Бигор — Две десетилетия българска социалистическа кинематография	3
И. Садовская — Щедростта на младостта	19
Иван Иванчев — За две десетилетия	31

ПЪРВИТЕ СЪПКИ

Среща със свободата — Стефан Петров	36
Някога и сега — К. Кисъв	37

ТВОРЧЕСКА ТРИБУНА

Тодор Хаджиниколов — Художникът в киното	39
Божидар Христов — Мисли за филмовия превод	43

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

Филмите през юни — Вера Найденова	50
„Мулен руж“ — Александър Александров	57

ТВОРЧЕСКИ ПРОФИЛИ

Иван Братанов — Б. Михайлов	61
Невена Коканова — Василен Васев	67

КИНОТО ПО СВЕТА

Страх от истината	72
Репортаж от Ходивуд	73
ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР — Ал. Александров	75
ЛИТЕРАТУРА ПО ВЪПРОСИТЕ НА КИНОИЗКУСТВОТО	76
СЪЗДАТЕЛИ НА БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ	78
ХРОНИКА	78

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

Емил Манов — Краят на ваканцията	85
----------------------------------	----

На двете страници на корицата сцени от новия български художествен филм „13 дни“.

ГЕОРГИ СТОЯНОВ-БИГОР

ДВЕ ДЕСЕТИЛЕТИЯ
БЪЛГАРСКА СОЦИАЛИСТИЧЕСКА
КИНЕМАТОГРАФИЯ

(1944—1964)

I.

Изминалите две десетилетия още не са история. Повечето от хората, които взеха участие в народното антифашистко въстание на 9 септември, са още в цветущо здраве, а тия, които се родиха през онези съдбоносни за нас дни, сега навършват двадесетгодишна възраст — тепърва им предстоят планове, дела. За всички нас тия две десетилетия са все още съвременност — историческо е само значението на извършените революционни преобразования.

Под ръководството на комунистическата партия за фантастично кратък срок нашата родина преодоля вековната си изостаналост, унищожи капитализма, отхвърли експлоатацията и стана модерна промишлена държава, набра сили за ускорени темпове на икономическо и културно развитие. Материалните придобивки могат да се изразят с цифри, не можем обаче с цифри да очертаем картината за качествените изменения в интелекта, в начина на мислене, в светоусещането, в облагородяването, в духовното израстване на нашия народ.

Разшири се представата ни за националното, други са разбиранията ни за труда, личността, колектива, патриотизма.

Свидетели сме на невиждана по своя размах културна революция.

Свидетели сме на непрекъснат възход на литературата, театъра, живописата, музиката и художествената самодейност.

Пред нашите очи затвърди национални и международни позиции и нашето ново киноизкуство. Казвам ново, защото нему най-много се полага да бъде смятано връстник на народната власт. За критиците няма спор, че рожденият ден на днешната българска кинематография е 9 септември 1944 г. На тоя ден Георги Парлапанов пръв е завъртял ръчката на камерата и е запечатал най-ценните за нас филмови кадри — слизането на партизаните в гара Белово начело с легендарния Чапай, а Васил Холиолчев и Симеон Симеонов са снимали първия отечественофронтowski митинг, първия радостен

ден на освободената от монархофашизма столица.

Така че още с дебюта си нашето ново кино се обръща към новата действителност, тръгва по пътя, който му посочи комунистическата партия.

Вярно е, че опитите да се създаде отечествен филм датират почти от началото на века, че близо четири десетилетия в стара капиталистическа България работеха немалко ентузиастични и фантазори в тая област, но дръзките им начинания винаги срещаха равнодушието на буржоазната държава и пропадаха. По липса на финансови средства и техника нашият филм тъпчеше в сферата на любителството.

Българското кино, разбираемо като изкуство в сегашния смисъл на думата, изкуство обществено значимо, способно да служи на прогреса, да въздействува на многомилionenна публика, намери сгодна почва за развитие и завоюва своето място на културния фронт именно през изминалите две десетилетия социалистическо строителство.

С какво се представя нашата кинематография в своята юбилейна годишнина?

Най-напред с обстоятелството, че съществува вече българска филмова промишленост, че е извършен един грамаден скок от прашните тавански лаборатории на Васил Гендов до изграждането на наш национален киноцентър.

В момента у нас работят три киностудии — игрална, документална и научно-популярна. Общо досега са произведени към 80 игрални филма, 590 документални, 739 научно-популярни и учебни, 38 рисувани и 40 куклени и 1057 кинопрегледа. 125 милиона зрители през 1963 г. са гледали български филми. 25 страни са закупили наши филми. 4 игрални филма са получили Димитровска награда. С 67 премии на международни кинофестивали е удостоена българската кинематография.

Разбира се, количеството е важно, но още по-важно за нас е, че кинематографията като цяло от първия ден на съществуването си до днес се е стремела да служи на народа, крачала е с левия марш на епохата. В генералния си път, в главната си насока тя никога не се е отклонявала от този ляв марш, не се е изправяла пред дилемата да бъде или да не бъде социалистическа, да бъде с партията или без нея. Даже когато са излизали филми с тематична издробеност, с криво разбрано новаторство, те все пак не са имали нищо общо с онзи мръсен поток от сурогати, заливащи западните екрани, сурогати, осакатяващи духа на подрастващите поколения с положителното си отношение към аморални типове, към престъплението, садизма, ужасите; с проповеди на човеконенавистничество, нихилизъм, безсмислено бунтарство и т. н., и т. н.

Качествената разлика между първите и някои от последните ни филми е едно от нагледните доказателства, че българската кинематография е била непрекъснато в обстановка на дебютиране, на налущкване, на търсене на себе си, и в такъв смисъл тя си остава жив организъм — развивала се е, отърсвала се е от схематизъм,

от временни увлечения по чужди моди, бързо е осъзнавала горчивите поуки от погрешни стъпки.

Та нужни ли са много примери, за да се убедим колко теории сега ни изглеждат несъстоятелни, смешни. Спомняте ли си — още не бе видял свят първият български игрален филм, а колко страстно се полемизираше: могат ли да се правят у нас игрални филми? Не бива ли да се почака. Нямаме още специалисти. Нямаме още техническа база. Ще се изложим.

Разбира се, изложиха се скептиците. Прави бяха оптимистите. Права бе партията.

Практически такъв спор вече е невъзможен. Даже най-неверният Тома от „онова време“ днес би се усмихнал на тогавашните си прогнози. Не толкова отдавна бе и умозрително-догматичната дискусия — типичен герой ли е Витан Лазаров от филма „Тревога?“ За да се угоди на рецептата за типичност, по внушение на сценарната комисия той бе прекроен от бивш монархически офицер в агроном, макар че това не бе забелязано и нямаше никакво значение за зрителите.

Да си спомним ли и с колко шум започна дискусията какъв жанр е сценарият — литературен или кинематографичен?

А нима така отдавна бе и времето, когато сценариите на селска тема се изграждаха например върху конфликти между напредничавия председател и назадничавия подпредседател на ТКЗС. А даже по устав не съществуваше длъжността подпредседател, но тя бе нужна на редакторите и сценаристите заради схемата и те си я съчиниха.

... Звеноводките се влюбваха само в комсомолски секретари и граничари.

... Любовните недоразумения се уреждаха най-задоволително в партийните бюра.

... Положителните герои бяха безупречни.

... Още от самото начало, напук на автора, зрителите веднага разпознаваха враговете и по-нататък сюжетът им ставаше безинтересен.

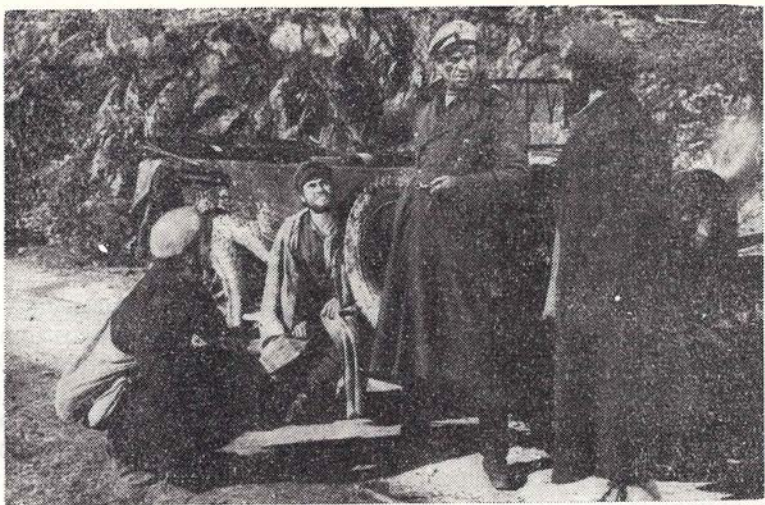
И т. н., и т. н.

Аз няма да изреждам с подробности минали кусури. Те са достатъчно известни.

Ако споменах за отделни слабости на растежа, то е именно, за да илюстрирам мисълта си, че неправилните възгледи бързо се дискредитираха, и макар и често болезнено, твърде скоро се осъзнаваха от творците. Бързо ставаха минало. На какво се дължи тази невъзможна за до деветосептемврийския период динамика, как да си обясним размаха, количественото и качественото израстване на нашата кинематография?

Такъв бурен растеж бихме могли да си обясним с няколко фактора.

Социалистическата власт, която вложи големи инвестиции във филмовото производство, обучи млади специалисти във висшите учебни заведения на СССР, Полша и Чехословакия.



„Септемврици“

Ръководната роля на комунистическата партия, нейното непрекъснато изискване за народност и значимост на идеите, нейното енергично опълчване срещу тенденциите, които влизаха в разрез с поставените от ЦК задачи за комунистическото възпитание на народа и младежта.

Престижът на съветската филмова школа, нейните високи образци, познати и оставили у нас дълбоки следи още от преди войната.

Киномрежата, която през годините на народнодемократичния строй се увеличи в градовете близо 2,5 пъти, а в селата 59% в сравнение с окаяното ѝ състояние в монархофашистка България.

Социалистическият пазар, който бе открит за нашата млада и още никому неизвестна кинематография, пазар, без който малките страни, с колкото и развито кинематографично дело да са, не са в състояние да развият своя филмова индустрия, която е подчинена не само на естетически, но и на неумолими икономически закони — разходите по производството на един филм са почти едни и същи независимо от това, дали той ще се гледа от 8 милиона или 800 милиона зрители.

И не на последно място е още едно обстоятелство, което изигра благотворна роля при формирането на такова могъщо идеологическо оръжие, каквото е киното. Става дума за неговата традиция, за корените му, за почвата, от която то трябваше да пие жизнени сокове, за да върже плод.

Макар че на новия филм бе съдено да започне при липса на предшествуващ опит, той не започна и на пусто място, а стана приемник на устойчива и голяма демократична традиция, която даде дълбок печат върху цялостното му развитие. Ако най-характерното за нашия филм е, че остана верен на социалистическия възглед

върху живота и даде гръб на всевъзможни упадъчни влияния, това се дължи и на редица домашни идеологически фактори, с които не можеше да не се съобразят сценаристите и режисьорите.

Новото българско кино още с първите си стъпки получи онези могъщи импулси, които идваха от една литература, сътворена от забележителни хуманисти и реалисти — Вазов, Яворов, Елин Пелин и Йовков, от такива поети антифашисти като Гео Милев и Никола Вапцаров, които с дивните си стихове, а накрая и с горещата си кръв защитиха обичта си към трудовия народ; от такива майстори на атакуващата сатира като Илия Бешков и Ал. Жендов. Символизъмът, нитчанството, сюрреализмът, фройдиизмът и други модни „изми“ бързо се мяркаха на литературния небосклон и бързо чезнеха — липсваше им подходящ климат, за да виреят в родината на Ботев, Благовоев и Димитров.

Но нашето художествено наследство представлява и огромен поетичен капитал за кинематографията. Има нации, силни в техниката, в медицината, във военното дело и т. н. А България е страна, надарена с поети, тя е силна с поетичната си традиция, която стана една от здравите опорни точки на българския социалистически филм.

Без наличието на всички тези стимулиращи предпоставки, без постижението на другите видове изкуства, без примерите в тази област на по-напредналите от нас страни нашият филм би затруднил преустройството си на социалистически релси и щеше да плати много по-скъп данък на идейно-естетически заблуди.

Не току така още с първия си игрален филм „Калин Орелът“ (1950), колкото и явни несъвършенства да има, нашата кинематография прави смел опит да отвърне поглед от западното кино и си поставя за цел да следва линията на проблемното изкуство, избира за свой творчески метод социалистическия реализъм.

По адрес на „Калин Орелът“ сега биха могли да се хвърлят упреци за наивност, за евтини ефекти, но не и за формализъм, нито за аполитичност, а най-малко за влияние на реакционни, унижаващи човека идеи.

„Калин Орелът“ е проникнат от искреното патриотично въодушевление на авторите му, това е първият наш игрален филм, произведен с държавни средства, филм, в който се забелязва усилие да се погледне на историята и на съвременността от марксистко гледище. Така не бе подходил нито един от режисьорите от многобройните частни „кинокъщи“, които микнеха като гъби в първите двестри години след установяването на народната власт — „Юлге-филм“, „Багра-филм“, „Филм-фронт“, „Слав-филм“, „Рила-филм“ и пр.

Не безупречни от драматургическо гледище бяха и произведенията след „Калин Орелът“ филми от началото на петдесетте години: „Утро над Родината“, „Данка“, „Под игото“, „Септемврийци“, „Песен за човека“, „Димитровградци“ и др. Сега е лесно да ги критикуваме, а и самите режисьори, ако трябваше отново да ги снимат, едва ли биха ги осъществили по същия начин. С тези фил-

ми обаче нашата кинематография затвърди подсказаната още в „Калин Орелът“ реалистична линия, подчерта своята склонност към актуалните идеи и конфликти, насочи се към обществено значими теми. Тогава не можеше и да се мисли за аполитичност, за дребнотемие, самоцелно формотворчество, нито за боязън от открита защита на комунистическия патос. Режисьорите и сценаристите бяха несръчни, бяха още с оскъдни знания по въпросите на киното, но в тях имаше гражданско горение, имаше желание да се изпробват не чрез камерни задачи, както би постъпил всеки дебютант, а да се обърнат направо с лице към ярко патриотични теми, към мащабни многопланови сюжети, към снимки с постановъчна сложност. Този граждански заряд, това свойствено на младостта дързновение бяха всъщност най-ценното, с което започнаха изявите си, нека вече ги наречем, пионерите на нашия социалистически филм — Жандов, Вагенщайн, Даковски, Маринович, Шаралиев, Христо Ганев.

„Тревога“, „Под игото“, „Димитровградци“ и „Песен за човека“ подсказват очертаването на едно обществено значимо изкуство, което въздействува с романтичната си приповдигнатост и с първичната свежест на жизнерадостната атмосфера, наситена с наивния чар на младостта. Българското кино от този период е все още грубовато, недодялано, но търсещо, без изтънчен интелектуализъм, но понятно, партийно, с конструктивно отношение към съвременността, с вкус към епичния, монументалния изказ. Трябва само да се съжالياва, че със затвърдяването на култа към Сталин и Червенков идваше и ерата на каноните, извеждаше се на преден план илюстрацията вместо човешкия образ, очеркът — вместо драматургията, грубият плакат — вместо голямото изкуство.

Стигна се до многотемие. Психологията при обрисовката на образите бе „тера инкогнита“ за младите режисьори.

Опростенчеството сковаваше творческите сили в кинематографията и литературата.

Това бе една своеобразна раповщина на наша почва, която усложни положението не само на игралния филм. Скоро, ако не и по-рано, и късометражният филм, особено хрониката, сведоха изображението до сучна протоколност. Взе връх догмата, помпозната казионна фразеология.

II.

Съживителните веяния на 20-ия конгрес на КПСС достигнаха и сред нас. Последвалите и в нашата страна след Априлския пленум настъпления срещу остатъците от култа, възстановяването на ленинските норми на партийен живот, промениха коренно политическия климат в страната, предизвикаха идеен кипнеж сред дейците на изкуството. Създаде се обстановка за реабилитирането на редица правилни положения в маркс-ленинската естетика, които от зубрачи на цитати бяха вулгаризирани или... просто изопачени. В култовския период бяха натрапвани канони за типичното, за положителния герой, за партийността. Тази рецептура, плод на култовския

стил на партийно и държавно ръководство след смъртта на Димитров, обезличаваше творците, отнемаше им правото да воюват срещу натурализма, правото да претворяват, а не да копират действителността, да се придържат към специфичен анализ и специфичен синтез на третираните явления, да подбират и тълкуват жизнените факти от гледище на голямата правда, да дават простор на поетическия начин на мислене.

Благодарение на реабилитацията именно на ленинското, на партийното в метода на социалистическия реализъм, след Априлския пленум и особено след 8-ия конгрес на БКП една опреснителна идеяна вълна обхвана всички сектори на изкуството.

Поетите Веселин Ханчев и Валери Петров издигнаха на нови върхове социалистическата лирика

В театъра нахлу фаланга от талантиливи млади драматурзи.

В художествените изложби вече не се допускаха картинните фотографии.

Раздвижиха се духовете и в кинематографията.

Най-напред бе извършен скок в количеството на произвежданите филми.

Докато през 1950 г. бе сниман само един пълнометражен филм, през 1951 — два, 1952 — два, 1953 — един, 1954 и 1955 — по два, то през 1956 г. производството нарасна на 8 бройки, през 1960 — десет, 1963 — 11 филма.

За времето от 1956 г. до 1963 г. се появиха нови имена на талантиливи режисьори из средите на младежта: Рангел Вълчанов, Бинка Желязкова, Янко Янков, Николай Корабов, Дучо Мундров, Христо Писков, Петър Василев, Владимир Янчев, Д. Петров, Любомир Шарланджиев и др. Прибавете към тях почти още толкова оператори, сценаристи, актьори и цифрата наистина е внушителна!

Аналогична бе картината и в документалната, и в научно-популярната, и в мултипликационната студия. И понеже стана дума и за късометражните филми, нека отворим скоба и отбележим, че първите резултати от ленинската линия на партията в областта на киното дойдоха оттам. Тези студии, в които дълго време посредствеността имаше най-стабилна позиция, излязоха с десетина свежи произведения. Там също се утвърдиха надеждни творци.

Но нека пак се върнем на игралния филм.

Не само в количествено отношение стана раздвижването.

Превес в производството взе съвременната тема. Камерата се оттегли от многобройните сражения в предишните исторически филми и първоначално плахо, а сетне по-смело взе да се насочва към социалистическото строителство.

Тази задача бе поставена от партията в постановлението за кинематографията през 1957 г.

„Главната част от произвежданите филми трябва да бъдат на теми и сюжети из съвременния живот на трудещите се от града и селото, да пресъздават художествено тяхното велико градивно дело, да разкриват тяхната духовна красота и морална сила на строители на социализма“.

Безспорно както в България, така и в останалите социалистически страни, съвременността поставя нови и сложни проблеми, с които по-рано не се е занимавало никое изкуство.

Правдивото художествено отразяване на бързите революционни изменения в нашето общество не биха могли да бъдат осмислени философски и поетически без правилен мироглед, без перспективност и яснота на погледа, без конструктивен синтез на фактите.

Но задачата да се служи на съвременния ден е била първостепенна грижа пред нашите кинематографисти дори през началния период, когато преобладаваха историческите сюжети и изобщо се снимаха съвсем малко филми.

Освен „Утро над Родината“ (1951), в който се разглеждаше ролята на труда в социалистическото възпитание на младежта, Ст. Сърчаджиев и А. Маринович поставиха през 1953 г. и „Наша земя“ — посветен на бдителността на граничарите.

През 1955 г. Дако Даковски засне един от най-съвременните филми — „Неспокоен път“, по сценарий на Ст. Ц. Даскалов.

Въпреки отделните недостатъци — отрицателните герои действуват по познатите тогава схеми, служебно-информативния диалог и др. — „Неспокоен път“ си остана значителен реалистичен филм, който засягаше извънредно парлив въпрос — революционните преобразования, душевния прелом в съзнанието на средния български селянин. Постановчикът достигна до простота на израза, до сурова и неподправена правда, без сантиментално-екзотични разкрасявания.

Острият сблъсък Мито — Гена се следи с напрежение и благодарение именно на този конфликт образите на филма и досега са запазили своята жизненост.

Даковски сне още два филма по сценарии на Даскалов — „Тайната вечеря на Седмаците“ (1957) и „Стубленските липи“ (1960), които заедно с „Неспокоен път“ съставляват една кинотрилогия за съвременното българско село. И двата филма също засягат важни проблеми по укрепването на трудово-кооперативния строй, но като цяло са по-слаби.

След смъртта на Даковски се направиха още двадесетина филма на съвременна тема, които от други страни разширяват кръгозора на нашето кино, от друг ъгъл обогатяват репертоара, но селската тема остана в сянка.

Кои са обаче тия „други страни“, които разшириха обхвата на камерата.

Казахме вече, че от 1956 г. насам репертоарната политика бе преустроена с превес към съвременната тема. На повика на партията „повече между народа, по-близо до живота“ кинематографията откликна със значителен брой произведения, с които повече или по-малко започна да прониква в един или друг жизнен пласт, да се залавя с нови проблеми, нови герои, нови конфликти, явления, тенденции.

Широкият фронт на творческите търсения не попречи на нашите режисьори и сценаристи да налучкат, общо взето, верните посоки, по които трябваше да тръгне една социалистическа кинематография.

На култовската казионност и надутост те противопоставиха подчертания си интерес към обикновения човек, към всекидневните му грижи и радости, към незабележимия му, но велик за благо то на родината труд.

... В обектива на камерата попадна улицата, на която се засичат съдбите на един обикновен шофьор и една лаборантка. Режиьорът ни занимава с любовта, с огорченията, малките недоразумения и малките радости на героите, които наглед ни разсмиват, не вършат нищо героично, но стават по-благородни, променят се под влиянието на социалистическото обкръжение. И всичко това бе разказано простичко, човечно! („Това се случи на улицата“ — 1956 — сцен. Павел Вежинов, реж. Янко Янков).

И в „Точка първа“ (1956), постановка на Боян Дановски, се правеше опит чрез малките неща да се заговори за мира — основния проблем на нашето време... Делничният поток се прекъсва от загубването на малката Веска — друго събитие няма в сюжета. Около търсенето на Веска се заплита целият разказ. Трудно е да се каже кой от героите е по-важен, кой е по-необходим за темата.

Но тръгнал веднъж към нов принцип на сюжетостроение, към по-нов възглед за героичното, за стойността на човека, сценаристът Валери Петров, нemoжейки да се освободи до край от старите шаблони, застави обикновения си персонаж — земемера, зидаря Иван и филмовия организатор — да произнесат дидактични лозунги пред малката Веска като на квартално отечественофронтовско събрание.

Инерцията на „стария схематизъм“ съпътствуваше и следващите филми на съвременна тематика. Не всичко в тях беше сполучливо. Имаше и бледи, немотивирани образи, недоизползувани драматургични резерви, непреодоляна традиционност и пр. Положителна обаче бе ориентацията да се върви от опростенчество към простота, от преднамереност и театралност към естественост, да се дирят художествени обобщения чрез прости човешки случаи.

В „Ребро Адамово“ (1956) постановчикът Антон Маринович се обърна към съдбата на бедната българо-мохамеданска девойка Зюлкер, която се изтръгва от невежеството, от хилядолетната изостаналост на своята среда и се отдава с жар на борбата за изграждането на новия живот.

„Стръмната пътека“ (1961), реж. Янко Янков, „Призори“ (1961), реж. Д. Петров и „Двама под небето“ (1962), реж. Б. Шаралиев са също филми за всекидневието на хората от строителните площадки, за формирането на тяхната етика, тяхната социалистическа душевност.

Насочвайки се към непознати за по-раншните ѝ етапи тематични области, променяйки съдържанието си, нашата кинематография промени и своята поетика — освободи се до голяма степен от театралност, от повествувателност и литературщина. Изработи си съвременни концепции върху проблемите за героичното, реализма, изразните средства, стиловете. Разкърши се в жанрово отношение — появили се кинокомедии, екранизации, криминални, исторически, музикални, приключенски и др. филми.



„Инспекторът и нощта“

В резултат на обновителните процеси след Априлския пленум, в резултат на натрупания професионален опит бяха създадени интересни произведения на съвременен сюжетен материал, които се открийват на фона на целокупната продукция.

Приятна изненада е поставеният от Д. Петров детско-юношески филм „Капитанът“ — чаровен, увлекателен и издържан в духа на една нова социалистическа романтика.

Радващи са постиженията на Рангел Вълчанов, който за сега според мен е един от най-надеждните режисьори на българското кино. За разлика от някои други наши режисьори той се справи с успех и с филмите си на съвременна тема. Хубавото у Р. Вълчанов е, че расте, че се разкрива винаги по новому. „Слънцето и сянката“, спечелил международна известност, е една наистина експериментаторска творба. В отличие от подобни литературни и филмови образци, в необичайната форма на едно кино-есэ, сценаристът и режисьорът полемизират косвено срещу философията на отчаянието, срещу тягостния, подтискащия песимизъм на Ален Рене в „Хирошима, моя любов“. С експресивен поетичен език е защитена любовта, младостта, лириката, човешката жажда за мир, за щастие, за красота, възпят е животът.

Справедливи са обаче упреците на кинокритиката, че в „Слънцето и сянката“ бяха допуснати и елементи на абстрактен хуманизъм. Въстава се въобще срещу ужасите на евентуалната атомна война. Кой подготвя обаче гибелта, смъртта на човечеството — избягнат е конкретният отговор. Говори се условно, въобще, „ако“... Филмът би могъл да стане далеч по-хубав, ако в сценарната му основа това „ако“ не бе така замъглено и двусмислено.

Съвсем от друг ъгъл се изявява Рангел Вълчанов в „Инспекторът и нощта“, поставен по сценарий на Б. Райнов.

Тук криминалният, детективският случай, по който би се изкушил и би се отплеснал еднопосочно всеки режисьор, остава назад. На преден план е социалистическият хуманизъм, хубавото чувство на зрителя от човешкия, от мъдрия, притегателния образ на Инспектора.

Много личен чар и много интелигентност Калоянчев е вложил в своя Инспектор, опоетизирал е по новому безименния, незабележимия героизъм на съвременника.

Налице е един принципно нов за нас положителен герой с черти на интелектуалност, на висока социалистическа етичност.

III

Трябва да се отбележи, че най-добрите постижения на нашата кинематография са в разработката на историко-революционната тематика

Имаше нещо подобно и в Съветския съюз след 20-ия конгрес на КПСС. Там се появиха сполучливи произведения върху съвременен жизнен материал, но социалистическо-реалистичното изкуство започна триумфите си с творби от рода на „Летят жерави“, „Четиридесет и първият“ и „Балада за войника“.

Горе-долу такова бе положението и в полската кинематография, която показва творческа смелост с трагедийните, антивоенни и антинацистки филми.

Изключително чрез антифашистката тема спечели международно име и югославската кинематография.

Приблизително така се започна и у нас.

Борбата на народа против фашизма бе най-познатата ни сфера за художествено пресъздаване. На нея бяха посветени най-хубавите стихове на Веселин Андреев, Павел Матев, Д. Методиев, Добри Жотев, Д. Овадия и др. Съпротивата бе кръвно свързана с комсомолската младост на сценаристите Хр. Ганев, Анж. Вагенщайн, Емил Манов, Валери Петров, режисьора Дучо Мундров и пр.

Вярно е също, че още с „Тревога“ и „Септемврийци“ бе показана известна дързост. Още тогава се набелязваха тенденции за монументалност в изказа. Но епичността на изказа най-често се свеждаше до външната ширина на повествованието — режисьорите изместваха човешкия образ за сметка на ефектните батални сцени, които задимяваха екрана. Романтичната приповдигнатост на героите — борци за свобода, бе идеал за младите кинематографисти, но на практика тя не им се удаде. Изключение донякъде направиха Хр. Ганев и Б. Шаралиев в „Песен за човека“, подсказвайки възможността за появата на поетическо българско кино. Но на авторите не се удаде да се изтръгнат от тогавашния илюстративен метод и спряха между елементарния очерк и поезията.

Едва при „Звезди“ (1959), „Бедната улица“ (1960), „Първи урок“ (1960), „А бяхме млади“ (1962) и „Пленено ято“ (1962) се тръгна към претворяване на темата не по тезисно-илюстративен път, а по драматургически, чрез философски и поетически категории на мислене, асоцииране и виждане.



„Бедната улица“

Всеки от тези филми внася своя багра, допринася в различен аспект за утвърждаването на героичната тема в нашето изкуство.

Христо Писков ни поднесе с любов поетичния образ на „Бедната улица“, възпя трогателния героизъм на нейните обитатели.

Рангел Вълчанов също съумя да види героизъм и пленителна лирика в сивото ежедневие на бедните градски квартали през годините на съпротивата.

До сурови героични тонове, до простота и напрегнат вътрешен героизъм, роден на последните Вапцарови стихове, достигна и Дучо Мундров в „Пленено ято“.

А Анж. Вагенщайн неочаквано смело ни откри образ на немски войник, който тръгва от скептицизма, от циничната нихилистичност на човека от „ничия земя“ към индивидуалното добро дело и най-сетне бавно, но сигурно се доближава до възгледа за осъзнато и активно противопоставяне на нацизма.

„А бяхме млади“ е вълнуваща изповед за борбата на едно поколение, без която не е имало друг жизнен смисъл за хора като Димо, Веска, Младен... Филм-разговор върху твърде сериозни неща — за главното, което трябва да извърши дадено поколение в съдбоносните за родината мигове; за етическите ценности — за щастието, за доверието, любовта, смъртта, за дълга пред повелите на века. Обрисуван е образът на непокорния жилав български народ, способен да набира енергия, да отстоява светлото начало и в най-тежките дни от съществуването си, способен дори когато е окован във вериги, когато е ранен, окървавен, с бинтовани, с горящи ръце, да извика високо своето твърдо „не“ на фашизма.

Топло бе приет от публиката и единственият наш филм, посветен на Отечествената война, „Непримиримите“ — сценарий и постановка Янко Янков. И тук няма батални сцени, няма атаки с гръ-

могласното войнишко „ура“. Но с подкупваща, бих я нарекъл, войнишка непринуденост и сърдечност е обрисуван скромният героизъм на шофьорска колона, която трябва да отнесе боеприпаси на фронтната линия. Суров, правдив разказ за тежестите на войната.

Вече не е трудно да се направи извод, че с антифашистките си сюжети нашето кино изяви най-отчетливо националното си своеобразие. Въпреки различieto на авторските почерци на Писков, Вълчанов, Мундров и Янков свързва ги едновременно и нещо общо, сближават ги обединяващи идейно-естетически схващания, изработени въз основа на домашната поетико-романтична традиция. Това своеобразие изведнъж бие на очи, ако сравним който и да е български филм, посветен на съпротивата, например с полските филми, третиращи същия този период (имам предвид най-издържаните). И тук и там — социалистически кинематографии, еднакъв творчески метод — социалистическият реализъм, а от различен ракурс са осмислени събитията, по самостоятелни пътища се служи на днешния ден. Вниманието на полските художници е приковано от трагичния опит на историята през последните години, у тях се чувствава страстно, за да не кажем, болезнено желание да се разисква, да се анализира, да се ровят понякога с анатомична педантност в мислите и душите на героите си. Войната е оставила кошмарен спомен, разтърсила е с ужасите си съзнанието на милиони поляци, поставила е пред тях неспокойни питання, заставила ги е да дирят отговори, да изясняват факти, постъпки. Характерни в това отношение са филмите на Мунк и Вайда, в които основното ударение е поставено върху трагизма, рационалния размисъл.

А когато един полски зрител гледа наши антифашистки филми, той непременно ще има усещането, че е попаднал в свят на творци с едно по-светло (но не и лекомислено) виждане на живота. Авторският интерес върви главно по линията на героичното. Не толкова трагичният опит, а революционният подвиг е предмет на художествено осмисляне — оттам и стремежът на българските кинематографисти да открият в борбата романтиката, поезията, да строят конфликти в лирико-драматичен план. По този начин ние се доближаваме повече до съветската филмова школа. Светлият трагизъм и откритата комунистическа страстност в „Чапаев“, „Ние от Кронщад“ или „Балада за войника“, героичният въздух в тия забележителни произведения по-допадат на нашия зрител.

IV.

За развитието на всяко изкуство се съди по неговите успехи. Но прастара истина е, че шедеврите не падат от небето. За това са необходими традиции, обстановка, субективни фактори. Необходимо е още да се учим и от слабостите, защото правилната диагноза на болестта е решаваща предпоставка за правилното ѝ лечение.

Ще си послужи с няколко примера, характерни за нашата кинематография. През двадесетилетното ѝ съществуване главно в два момента тя бе предмет на критика от страна на партията и културната общественост.



„А бяхме млади!“

Първият момент беше, когато някои режисьори и сценаристи се опитаха механически, а не творчески да използват италианския неореалистичен метод. Известно е, че неореализмът се оформи в конкретна капиталистическа обстановка като авангардистко критикореалистично направление, като изкуство на социалния протест, изкуство, утвърждаващо човечността.

У нас представите за неореализма се сведоха само до външната документална правдоподобност, само до находчиво намерения детайл и най-важното, което всъщност бе и тревожният факт — принизи се нашата естетика, недооцени се главното в метода на социалистическия реализъм — комунистическата идейност. Така се стигна до тематично издребняване в „Години за любов“ (1957), „Законът на морето“ (1958), „Маргаритка, мама и аз“ (1961) и др., където семейните недоразумения се поставят извън времето и пространството, без социален контекст, без вмесване от позициите на войнстващия комунистически морал. Рисуваше се въобще изневяра, въобще ревност, въобще дружба. Новаторство нямаше — имаше връщане към немската и унгарската мелодрама от тридесетте години.

Трябва да си спомним колко много загуби даже такъв талантлив филм като „На малкия остров“ (1958) с това, че комунистическото в него бе приглушено.

Получи се нещо странно, но твърде логично — в Италия с метода на неореализма се стигна до вълнуващи, до големи социални произведения, а в България, пък и в другите социалистически страни, където се пренасяше това течение, без да се държи сметка за социалната структура на нашето общество, излязоха редица вяли филми с дребен тематичен прицел, бедни по замисъл и уж фотографно правдоподобни, а в крайна сметка неправдиви. Малките

факти, малките случки, малките човешки съществувания под интерпретацията на Де Сика или Де Сантис даваха повод за мащабни художествени обобщения, а у нас си оставаха въобще малки. Губейки от социалистическото си съдържание, губеха и националното си своеобразие.

Трябва ли да се спори например, че съвременният филм „Законът и морето“ е по-малко съвременен, по-малко национален, по-малко хуманен от открито комунистическия „А бяхме млади“.

Аз не се съмнявам, че всички сме убедени в това, защото се касае за отдавна осъзнати вече увлечения.

Напоследък нашата кинематография бе отново под продължителен обстрел на остра, но справедлива партийна критика. Касаеше се пак за подражателства. Този път истинското новаторство се подменяше с модата, със самоцелното формотворчество.

Наплашени веднъж от дидактиката и схематизма, в стремежа си най-сетне да направят на всяка цена ново кино, заемайки се с механично копиране на изобразителни похвати на „новата вълна“, на „новия френски роман“ и т. н., някои наши режисьори се заплетоха в нови схеми. Обективистичният подход към социалистическата действителност, преднамереното увлечение само по колоритни образи и „модерна“ кинематографична форма доведе до нови несполуки.

И в „Хроника на чувствата“, и в „Смърт няма“ се претендираше за интелектуалност, а именно тя отсъствуваше в обрисовката на съвременните образи. Преувеличени бяха мрачните бои. Преднамерено се акцентуваше грубото. Изопачена бе комунистическата правда. Ограбвайки повърхностно Антониони и Годар, не ни смая с новаторството и режисьорът на „Анкета“. Във филма имаше необичайни ракурси, изненадващи монтажни преходи, модерен типаж и т. н. Нямахме я само анкетата, нямаше гражданската болка и гражданският гняв срещу клеветата. Не творческата смелост, не откривателството, а позата, не патосът, а ефектът отплеснаха постановчика по кино заради самото кино.

Сочейки тези, за щастие епизодични случаи, най-малко бих искал да се смята, че няма от какво да се поучим и че трябва да се пазим въобще като дявол от тамян от западното кино. Сигурно такова нещо не иска от нас и партията. Не мога да си представя, че една кинематография може да бъде съвременна, ако е откъсната, ако няма допир с културата, ако не е наясно по каква посока вървят днес творческите дирения, откритията, експериментите в други-те страни.

Нима трябва да се отказваме от някои нови принципи на сюжетостроение при положение, че са подходящи да се разкрие по-правдиво, по-задълбочено и по-многоаспектно човешкият образ. Без да се знае, без да се изучава опитът на по-напредналите от нас в областта на монтажа, ракурса на камерата, принципите на композиране, не може да се претворява с успех социалистическата действителност. Не бива обаче и да се отива на самоцелност само заради модата. Истинското новаторство идва преди всичко от новатор-



„Пленено ято“

ските разбирания за живота, от най-новаторските идеи на нашето време — комунистическите. Не заради свободния стих Маяковски е велик поет. Не само с монтажа Айзенщайн е станал гений. Тъкмо на това е обръщала и ще обръща внимание партията. Тя иска от нас проблемно, съдържателно, жизнеутвърждаващо кино, изразяващо възжеленията на народа, на човечеството.

И радващото е, че такова изкуство е било именно идеалът на нашите кинематографисти през тези двадесет години. Към него те са се стремили.

В главни линии насоката е била вярна.

И плодотворна.

Равносметката е оптимистична.

И макар да нямаме още своя „Броненосецът Потемкин“ или „Чапаев“, все пак ние имаме немалко филми, които ни вдъхват надежди, доказват възможностите на българската кинематография.

Кинематография, която няма още свои шедеври, но е жизнена и носи дерзанията на младостта.

И. САДОВСКАЯ

ЩЕДРОСТТА НА МЛАДОСТТА

(Впечатления и размисли)

Двадесет години са не голям срок за развитието на изкуството, дори за такова младо изкуство, каквото е киното. И все пак за двадесет години българското киноизкуство се роди, укрепна и се утвърди с редица произведения, направени с истинско майсторство. Много бързо беше преминат пътът от първия наивен художествен филм „Калин Орелът“ до яркия на съвременно равнище „А бяхме млади“, от първия малко ученически мултипликационен филм „Юнак Марко“ до образните и остри „Снежният човек“ и „Гръмоотвод“, от първите документално-фактографически киноочерци до новаторско-публицистичния филм „Празник на надеждата“.

Която и област от българската кинематография да вземем — навсякъде се вижда бързо преживяното кинематографично детство, младостта и встъпването в зрелостта. Но развитието на изкуството е процес и даже при големите скокове може да се почувствува както силата на отделните проявяващи се таланти, така и пътът на творческото съзряване, проявите на творческа незрелост.

Ако си спомним историята, още от първите години на своето развитие българското киноизкуство се отличава с гражданския порив на младите художници. Всички те с творчеството си искат да преобразят света. Това потенционално съзидателно чувство преминава през цялото им творчество независимо от това, дали говорят за миналото, или за настоящето, дали екранизират познати класически произведения на литературата, или са създали филми по творби на млади киносценаристи. Войната, борбите за освобождението от фашизма извикаха на живот героичните епопеи и военните хроники. Паралелно с това в киното навлезе и съвременната тема. Българските кинематографисти се стараеха да вървят в крак с живота. Разгоря се в страната невиждано по мащабите си бригадирско движение и младите кинематографисти направиха филма „Утро над родината“. Несъмнено авторите на този филм са си поставили задачата не само да предадат ентусиазма на своите герои, но и да участвуват със своя филм в разрастването на това патриотично движение на младежта. За сложните процеси на преустройството в селото и в селската душа заговори в своите филми Дако Даковски. Размишленията си за света започна да споделя със зрителите Валери Петров и от малкия на пръв поглед епизод из ежедневието („Точка първа“) дойде до философските обобщения („Слънцето и сянката“).



„Точка първа“

Филмите, които говореха за миналото, бяха отправени към съвременника, пред който днес, както подчертава в едно свое изказване Христо Ганев, стои задачата да реши: как най-добре трябва да се живее. Авторите на филма „А бяхме млади“ Хр. Ганев и В. Желязкова апелират към младостта, която трябва да бъде красива и светла, да бъде преди всичко съдържателна. И не случайно героите на техния филм говорят за Николай Островски, а родените от филма мисли неволно ни заставят да си спомним думите на писателя за живота, който се дава на човека само веднъж и не трябва да бъде изживян безцелно.

Емил Манов и Дучо Мундров в „Пленено ято“ припомнят за миналото, но техните внушения са адресирани към съвременника и го заставят още веднаж да се замисли: така верен ли е и той на другарския дълг, способен ли е да помогне другиму в беда, ще му стигнат ли моралните сили, така велико ли е неговото човеколюбие. В малко по-друг аспект се разглеждат същите морални проблеми и във филмите „Непримиримите“ на Янко Янков и „Веригата“ на Анжел Вагенщайн и Л. Шарланджиев.

Мислите за живота, отдаден на борбата, все още намират най-яркото си изражение предимно във филмите за миналото.

Във филмите за съвременността българските кинематографисти още не са намерили достатъчно драматургични опори за отстояване своята гледна точка за живота като творчество, като борба. В последните съвременни филми явно личат интересни търсения, но често тях филми звучат толкова камерно, че генералната тема за българската кинематография в тях е приглушена или съвсем несполучливо поставена поради слабости на сценария, на режисьорската реализация или по двете линии едновременно.

Интересно явление в киноизкуството стана филмът „Слънцето

и сянката“. Неговото появяване свидетелствува за ръста на съвременното киноизкуство, за разширяването на неговите възможности, за появяването на философското начало, по-точно на жанра философски филми. Сценарият на писателя Валери Петров в още по-голяма степен, отколкото поставеният по него от Рангел Вълчанов филм, ни заставя да мислим, показва ни явленията от различни гледни точки. Творческата младост на талантивия режисьор, увлечеността и темпераментът, липсата на традиции в създаването на философски филми (пък и недостатъчната техническа база) не са дали възможност да се намери изображение, предаващо в цялост дълбочината на писателските мисли. Като че ли режисьорът е снел всички написани в сценария епизоди, има във филма и плажа, и групите различни по националност и характери хора, но всичко това, раздробено в общи, средни и крупни планове, не се свързва достатъчно в едно органично цяло, не предава в пълнота философската мисъл на Валери Петров за „светът в капка вода“, за целия свят в това късче от Слънчев бряг. И въпреки това, без да се гледа на несъвършенствата в кинематографическото изложение, „Слънцето и сянката“ си остава все пак рядък опит за създаване на философски филм.

За възможностите на българската кинематография убедително говори филмът на Хр. Ганев и Бинка Желязкова „А бяхме млади“, където мислите на писателя се намират в пълно хармонично единство с тяхното кинематографично изразяване.

Историята показва, че подемот на киноизкуството в една или в друга страна е свързан преди всичко с режисьорските сили. Младото съветско киноизкуство бе създадено от режисьори като Айзенщайн, Пудовкин, Довженко, братя Василеви, Г. Козинцев и Л. Трауберг, М. Ром и др. Може да се припомнят също и такива течения в западното кино като неореализмът или френската „нова вълна“, така наречената „школа на полското кино“ или подемот на днешното чехословашко кино.

В българската кинематография се появили редица талантиви режисьори, които всъщност определили пътя на нейното бързо развитие. Създава се впечатление обаче, че даже най-талантивите режисьори още не са се разкрили напълно.

Интересният филм „Пленено ято“ можеше да стане истинско голямо явление в българското кино. Обаче това не бе постигнато напълно въпреки великолепната работа на Дучо Мундров с актьорите, въпреки прекрасната, по нов начин предадена от него атмосфера на затворническият живот. Дучо Мундров не е съумял да обогати със своето кинематографическо виждане недостатъчно ярко очертаните от сценариста образи на героите.

Екранизацията на романа на Димитър Димов „Тютюн“ бе очаквана в много страни, където този роман е известен. Обаче след гледането на филма се създава впечатление, че зрителят не изпитва онова дълбоко потресващо чувство, което се поражда у читателя на романа. Талантивият режисьор Николай Корабов се е заел по-скоро не да екранизира романа, а да прави филм по мотиви от него. Днес ние знаем различни подходи при екранизацията, но романът



„Непримиримите“

на Димов е толкова известен, неговите герои са така живи в паметта на читателите, че зрителите на филма не могат да се съгласят с режисьора. Възникнало е противоречие между метода на писателя, при когото епичността и мащабността на произведението израстват из дълбокия и тънък психологически анализ на развитието на героите, и метода на режисьора, който вижда възможност за показване епическия размах на събитията чрез напълно противоположни средства, макар привидно да запазва главните сюжетни линии и основните герои. Експресивният маниер, в който е снет филмът, е позволил да се направят редица запомнящи се сцени, но не предава цялата дълбочина на философията в романа.

Трудно е да се съди по трите филма — „Калоян“, „Легенда за Паисий“ и „Ивайло“ — по какви пътища ще тръгне развитието на историческия жанр. Но в тях вече се откриват диаметрално противоположни подходи при решението на историческата тема.

Ако си спомним замисъла на Дако Даковски и даже филма, довършен от Юрий Арнаудов, ще видим стремеж да се създаде произведение с епически размах, с широко използване възможностите на киното.

Във филма на режисьора Ст. Сърчаджиев се открива друг подход. Тук театралните похвати на постановката се хвърлят в очи, арсеналът от кинематографични средства е използван недостатъчно от режисьора.

Жанрът на историческия филм преживява сега сложна трансформация. Вече отиват в миналото костюмните постановъчни филми. Въпреки че по количество са още много, не те определят пътя на историческия жанр в киноизкуството. Суперпродукциите, в които и днес Холивуд влага огромни средства, оставят зрителя хладен, не може да ги спаси нито пищността, нито грандиозността на постановките.

Струва ни се, че плодотворен е пътят, по който върви в своята постановка „Война и мир“ Сергей Бондарчук — съчетанието на историческата правда с нейното съвременно осмисляне. Разбира се, задачата на Бондарчук е по-особена. Той се сблъсква не само с историческия материал, но и с неговото осмисляне от един гениален писател.

В първите български исторически филми има още много фактография, още се чувства „съчинението по зададена тема“ и не достига дълбокото философско осмисляне на историята — преобладава нейното илюстриране.

Явен е обаче стремежът на сценаристите да вървят не по най-лекия път. Те не се стремят към особени сюжетни ситуации, натегнати с динамиката на разказа, с включване на различни любовни истории около историческото лице само заради занимателността на филма, което многократно срещаме в западните филми от историческия жанр. Българските кинолетописци се интересуват от своята национална история. Тяхната огромна любов към тази древна история свети даже и през понякога неумелите драматургически построения.

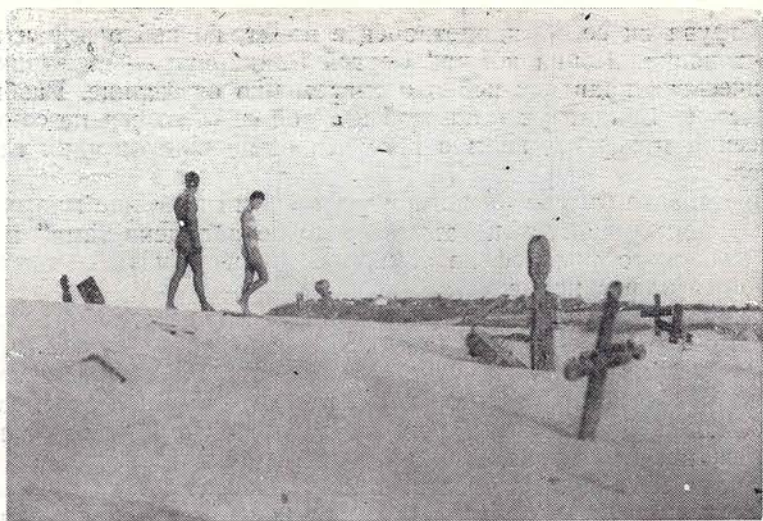
Българската кинодраматургия даде възможност на режисьорите да разширят рамките на приключенския детективски филм. К. Спасов („Златният зъб“) и Бурян Енчев („Среща на тихия бряг“) се стремят да разширят границите на този жанр и да създадат психологически образи. В техните филми силно е зазвучала патриотичната тема. Трябва да се каже, че съединението на приключенското и психологическото начало е недостатъчно органично в сценариите, но в режисьорската разработка тези търсения биха могли да бъдат продължени при по-смел подход при решаването на тази жанрова задача.

А. Маринович вече има немалък опит в приключенския филм. В работата си с изпълнителя на главната роля в „Златният зъб“ той е помогнал на актьора да създаде сложен образ, като не е забравил в същото време необходимостта да се запазят динамиката и ритъмът, необходими за жанра.

В това отношение Г. Генчев не се е придвижил напред. Филмът „На тихия бряг“ е загубил своето динамично начало, без да достигне психологическа дълбочина.

Но търсенията са започнати. Възможностите за нови решения са открити. След филма на Б. Райнов и Рангел Вълчанов „Инспекторът и нощта“ може да се говори вече не само за възможности. Тоя филм е интересно явление не само в българското киноизкуство. Малко е да се каже, че в рамките на детективския жанр се появиха ярки интересни характери. Авторите са създали в лицето на Инспектора образ на съвременник, на човек, чийто живот е истинско творчество.

Българските кинематографисти не забравят и филмите за деца. Макар че тия филми засега не са много, търсенията, размислите на авторите се чувствуват във всеки един от тях. Интересно се пресъздава атмосферата на детските увлечения, развитието и оформянето на детските характери. В редица епизоди при работата си с



„Слънцето и сянката“

малките актьори режисьорът на филма „Капитанът“ Димитър Петров достига удивителни резултати. Създадените от Янучи Алушков и Райко Бодуров образи са на високо равнище. Но редом с тях в същия филм ние виждаме слаба работа с други изпълнители — деца и актьори.

Въпросът за създаването на актьорския ансамбъл във филма, тясно свързан с въпроса за режисурата, е един от най-острите въпроси за развитието на днешното българско кино. Пък и не само за актьорския ансамбъл. В някои случаи театралността на актьорското изпълнение толкова понижава равнището на филма, че понякога интересната, остро съвременна и даже новаторска българска драматургия не получава своя екранен израз.

Само в работата на малцина режисьори — като Б. Желязкова, Р. Вълчанов, Хр. Писков, Д. Мундров, Я. Янков и др. — може да се види какво голямо значение се отдава на актьора. Във филмите на Б. Желязкова и Хр. Писков даже непрофесионални актьори са създали ярки образи, но във филми на други режисьори тези изпълнители са останали безцветни.

В първите години, когато българската кинематография не разполагаше с достатъчно кинорежисьори, бяха привлечени някои режисьори от театъра. Но не всички усвоиха законите на новото за тях изкуство. Филмите на някои от тях и до днес продължават да носят отпечатъка на театралност. Те често избират за поставяне важни теми, но сама по себе си важната и нужна тема не прави филма интересен и талантлив. Както показва наистина още кратката история на българското кино, нито един от филмите на тези режисьори не стана значително явление на съвременното киноизкуство. А в същото време българският театър има талантливи актьори, които не се отличават на работа в киното.

Българският театър има стари и интересни реалистически традиции. По същество основната актьорска школа в киното — това е школата на българския театър, на първо място Народния театър „Иван Вазов“. Ние помним как дойдоха в съветското кино актьори от Художествения, от Малый театър, как майсторите на киното им помогнаха да донесат със себе си от театъра огромно богатство.

В българското кино не стана точно така. Това богатство остана извън вратите на киностудията. Режисьорите тук не успяха да помогнат. Театралният начин на изпълнение не обогатяваше, а само обедняваше филмите. Българският театър — това е истинска съкровищница на таланти и ярки актьорски индивидуалности, но в киното те не създадоха образи в пълната сила на дарованието си.

Не малко роли изигра в киното Апостол Карамитев, но задграничният зрител, запознат с актьора само по филмите, не би имал възможност даже и да подозира таланта, диапазона и авторското начало в творчеството на Карамитев, за когото сцената е трибуна, а всяка роля — отговор на остро съвременни въпроси. Такива спектакли като „Скандал в Брикмил“ (Джордж Кетл) и „И най-мъдрият си е малко прост“ (Глумов) дават по-пълна представа за него, отколкото десетки роли в киното. Трудно е да се определи къде се губят в киното актьорското богатство, неговата изразителна пластичност, а главно неговата мисъл, която подхранва образите му на сцената. Кинорежисьорите твърде малко са работили с него, те запазват театралните похвати на актьора, които в киното не могат да имат място.

Не се е разкрило в киното и своеобразното, рядко комедийно дарование на Георги Калоянчев. Обикновено кинорежисьорите използват, по-точно експлоатират не винаги умело природния комедийен дар на артиста, без да му помагат. Както показва неговата работа в театъра, актьорските му възможности са значително по-големи. А боята на актьорската му палитра са тънки и разнообразни. И за пръв път Рангел Вълчанов в „Инспекторът и нощта“ реши да разкрие тези богатства, като повери на Калоянчев ролята от нов за него план.

Някои талантливи актьори се използват в киното недостатъчно, а други изобщо не се снимат.

Ето вече няколко години при препълнен салон се играе на сцената на Народния театър „Иван Вазов“ пиесата на Камен Зидаров „Иван Шишман“. До голяма степен успехът на този спектакъл се дължи на изпълнителя на главната роля Стефан Гецов. Днес не ще се намерят много театри, които биха могли да се похвалят с такъв актьор — притежаващ такава сила на темперамента и трагическо дарование, такива ярки сценически данни.

След гастролите на театър „Иван Вазов“ в СССР още дълго си спомнях за Стефан Гецов. Много висока оценка за него даде Николай Черкасов, който подчерта, че Гецов ще има голямо бъдеще. Но българските кинематографи почти не са го използвали, ако не сметнем малката роля във филма „Непримиримите“. Случвало ми се е да чувам от българските кинематографи за



„Царска милост“

подчертаната театралност на актьора, която уж била пречка да се снима той в киното. Колкото и горчиво е да признаем, но именно такъв подход на кинорежисьорите към театралните актьори ни лиши от възможността да запазим върху екрана един от блестящите таланти, които съвременният български театър загуби — Мила Павлова.

Да, Гецов е трагически талант и за такъв актьор са нужни специални сценарии и добри режисьори. Актьорската младост не е толкова дълга и спектакълът „Иван Шишман“ чака своя екранизатор.

Удивително е защо до днес не са написани специални сценарии за такъв актьор като Константин Кисимов. С години не се снима в киното Ружа Делчева. Би могло да се говори и за много други талантливи актьори, за които забравят българските кинематографисти в същото време, когато актьорската проблема в киното остава още неразрешена.

Ние добре помним каква роля изигра кинокритиката примерно за подема на полското кино. Как полските критици помогнаха да се повдигне професионалната култура на младите кинематографисти, как беше създадена атмосфера, в която бе невъзможно да се поставят филми от режисьори без достатъчно талант и професионално майсторство. Именно това и определи този скок преди всичко на режисурата, на актьорското и операторското майсторство. Ние знаем как „9-те разгневени кинокритици“ от полското списание „Филм“ започнаха бой за полското кино. Как с полемическа страст те много строго, понякога даже излишно строго, оценяваха един или друг филм, но създателите на филмите вече добре знаеха, че чрез филмите си те разговаряха с много тънки и умни познавачи на киноизкуството и че тоя разговор трябва да бъде на високо равнище. В своите оценки на произведенията полските критици независимо от тънкото разбиране на професионалното майсторство допуснаха грешки от

идеен характер, за някои от които вече говорихме в статията „Два филма — два възгледа“ (брой 11/1962 г. на сп. „Киноизкуство“). Ние знаем също така, че подемот на полското кино е свързан главно с военната тема, че критиката до днес не е помогнала на майсторите да решат съвременните проблеми на киното.

В българското киноизкуство ние още можем да срещнем филми, направени на недостатъчно високо професионално равнище, но в основата на тези филми обикновено са заложили верни идеи.

Да, изглежда, че българските кинокритици и творческите работници явно не със същата активност, която бе присъща на полските кинокритици, са се хвърлили в бой. Очевидно не така ревностно са се борили те за развитието на българските таланти, не така горещо са разглеждали всяка несполука, не така придирчиво са възпитавали вкуса и културата на младите майстори в киното.

Днес ние наблюдаваме стремителния разцвет на чехословашката кинематография.

За българското кино това не може да се каже, макар че то разполага с не по-малко талантиви драматурзи, режисьори и актьори.

Списание „Киноизкуство“ стана активен орган на кинокритиката. Тук получават бойно кръщение и възможност за растеж младите сили. Но това очевидно е малко.

Творчеството на някои майстори и отделни филми заслужават сериозен разбор. Би трябвало да се напише за филмите на Рангел Вълчанов, предизвикали голям отклик в много страни, за един от най-хубавите български филми „А бяхме млади“, за новаторския документален филм „Празник на надеждата“ и други.

Удивително е как до днес не е излязла монография за създателя на българския мултипликационен филм — талантливия художник Тодор Динов. В такава монография биха могли да бъдат публикувани много интересни работи на този своеобразен художник в различните жанрове — кино, живопис, графика, карикатура — и тя би била интересна и за читателите от други страни.

Авторът на тези редове вече няколко години се занимава с изучаването на българското киноизкуство и затова не може да бъде спокоен наблюдател както на успехите, така и на някои грешки и несполуки.

Ако си спомним недалечната история на изкуството в европейските социалистически страни, ще намерим немалко идейни заблуждения и грешки. Имаше ги в първите години, можем да ги забележим и днес. Не случайно в някои филми даже на талантливи млади чехословашки режисьори, които доста смело тръгнаха да шурмуват съвременната тема, може да се срещне влияние от западната декадентска кинематография и литература, моменти на подражание на западни образци.

С първите си филми българските кинематографисти са активни участници в създаването на новото общество, те се борят за формирането на новия човек. Това е активност не само на художници, а на художници-комунисти.



„Капитанът“

В този смисъл доста интересно би било сравнението, което се появи в критиката за младите жени-режисьори, изявили се още с първите си творби. Да си спомним тези първи филми: „А бяхме млади“ на Бинка Желязкова, „За нещо друго“ на Вера Хитилова и „Клео от пет до седем“ на Агнес Варда.

Бинка Желязкова прави филм за миналото, за да застави съвременника да погледне с други очи своя живот, да усети неговия смисъл, да го направи по-съдържателен, по-хубав.

В интересния и по своему талантлив филм на Вера Хитилова са поставени въпроси, на които тя не иска да даде ясни отговори. За нея е важно въпросите да бъдат поставени. Изследвайки живота на две съвременни жени — едната спортистка, отдала целия си живот на спорта, а другата посветила живота си само на семейството, Хитилова по същество говори за жените „изобщо“. Във филма няма чертите на съвременна социалистическа Чехословакия, всичко случило се би могло да стане в която и да е друга страна. Хитилова като сценарист и режисьор е заета с чисто психологически проблеми и като автор иска да остане обективно безпристрастна. Обаче, когато героите се откъсват от обществените и исторически връзки, производението губи своя граждански патос.

Граждански патос има във френския филм „Клео от пет до седем“, но той не се проявява открито, а може да бъде доловен само в тънките нюанси на асоциациите. Агнес Варда се появява със своя филм в момент, когато фашизмът във Франция се надига и тя говори за тези трудни дни на ОАС-овски безчинства и заплахи на фашизма чрез сложния образен език на алегорията.

Агнес Варда констатира, но не се намесва активно в живота. На много въпроси тя сама не може да си отговори.

Какво е общото между тези три жени режисьорки, които се

появиха през последно време в европейската кинематография? Несъмнено те всички са таланти, от техния талант произлиза творческата им активност. Но ако двете от тях се ограничават с ролята на наблюдатели, изследователи, констататори, за Бинка Желязкова това е малко. Тя е активен участник в събитията. Тя знае към кого адресира своето произведение и какво иска да каже.

Ако се обърнем даже и към несполучливите български филми, в тях ще намерим по начало добри и верни мисли, героите в тези филми са готови да служат на хората, а ако трябва — да отдадат за тях и живота си.

Защо въпреки това българските филми като цяло не станаха явления на световната кинематография? Защо днес филмите например на чешките кинорежисьори, по-тесни по мащаб на мисли, а понякога и не лишени от идейни заблуждения, действуват на зрителя с по-голяма сила, отколкото някои български филми, пълни със светли идеи?

Могат да кажат, че работата е в талантите. Но такъв отговор би бил несправедлив. Чехословашката кинематография има днес не по-талантливи сценаристи от Валери Петров, Христо Ганев, Анжел Вагенщайн, Богомил Райнов. Не по-надарени са и чешките режисьори от творци като Бинка Желязкова, Рангел Вълчанов и други. Очевидно до голяма степен този подем на чехословашкото кино, както на времето беше и с полското кино, е свързан с голямата пулсираща творческа активност на целия колектив чехословашки кинематографисти, на притока на много млади сили в него. В българското киноизкуство такова високо напрежение още не се чувствава.

Столетният период за историята на един народ, за неговата култура и изкуство е малък срок. Този столетен период за българския народ бе период на битки за освобождение от турско иго, на битки за освобождение от фашизма. Създава се впечатление, че духът на Възраждането, преминал през всички изпитания, е съхранен до наши дни, неугаснал и днес в сърцето на българския народ. Колкото повече се запознаваш с българската история, толкова повече се удивляваш на силата, мъжеството, изключителната издръжливост на българския народ, пренесъл през петвековното робство националната си култура, своя език, жизнелюбието си, широтата на душата и богатото чувство за хумор. Но до днес още няма на екраните филм, който би разкрил пълно „съдбата на българина“. Затова не веднъж сме разговаряли с български кинематографисти. Неговото отсъствие те обясняваха със своята младост, с младостта на своята кинодраматургия.

Но тъкмо при младостта на съветското кино се родиха такива филми като „Броненосецът Потемкин“, „Майка“, „Земя“, „Чапаев“, „Трилогията за Максим“, които възпитаваха не едно поколение.

Младостта е винаги щедра. Тя още не знае цената на много богатства, не знае още и цената на времето, не усеща неговия стремителен бег. Струва ни се, че именно затова още не са оценени всички богатства на националната българска литература, театър, актьорските дарования.

Българското киносикуство навлиза в своята зрелост. Успехите през последните години подхранват надежда и вяра. Почувствуваха своите сили и възможности, българските кинематографисти ще навлязат в периода на високо творческо напрежение, което подготвя истинския полет в изкуството.



„Песен за човека“

ИВАН ИВАНЧЕВ

ЗА ДВЕ ДЕСЕТИЛЕТИЯ

В двадесетата годишнина на социалистическата революция българският народ се радва със заслужена гордост на построената с неговия труд величествена сграда на социализма.

Успоредно с изграждането на икономическата база на новото общество с бързи темпове и огромен размах се извърши и социалистическата културна революция, която откри хоризонта на нашия народ към сияйните върхове на културата, направи я народна в истинския смисъл на думата.

Киното като един от най-мощните лостове на културната революция зае предно място и се разви с бързи крачки, в огромни за нашите мащаби размери.

*

Както във всички сектори на културата, така и в областта на кинообслужването буржоазията остави жалко наследство — всичко 165 кина. В някои документи и публикувани досега материали се сочи и друг брой — 213. Това налага да се изясни разликата и установи коя от двете цифри е действителна. Първата е от Годишника на Централното статистическо управление. Трябва да се приеме тя не само защото е от официален източник, а защото като се сравнят данните и се вземе предвид обстановката през предните две години, не е възможно през 1944 г. кината да са били 213.

Бавни, едва забележими темпове и безплановост — това са характерните черти в развитието на кинорежата в капиталистическа България. Капиталистите гледаха на киното главно като на източник за по-големи печалби и затова откриваха кина предимно в градовете. От 165 кина 123 са градски — $\frac{1}{4}$ в София, а останалите в по-големите градове.

В селата имаше всичко 39 кина.

Развитието на кинорежата у нас до 9. IX. 1944 г. има някои характерни особености, които го отличават от това в другите капиталистически страни. При господстващите форми на частнокапиталистическо притежание във всички области на живота около половината от кината са открити и стопанисвани от читалищата. От проектирането на филмите те не търсеха само печалба, както капиталистите. И затова голяма е заслугата на читалищата за проникване на киното още тогава в някои малки градове и особено в селата. Не е трудно да си представим каква щеше да бъде картината без осемдесетте читалищни кина.

Своята дума за киното Българската комунистическа партия каза още през 1923 г., когато по нейна инициатива за пръв път у нас се прожектира в София съветски филм, посветен на IV конгрес на Коминтерна. Преминала при голям интерес, прожекцията се превръща в крупно събитие. Партията оценява правилно огромните възможности на киното като пропагандно средство. В най-трудните условия на терор, на жестока цензура и свиреп полицейски произвол тя търси пътища за проникването на съветските филми на нашия екран.

По силата на въздействие върху чувствата и ума на човека и по обхващане на най-широките народни маси нищо не може да се сравни с киноизкуството. И затова още в телеграмата (декември 1945 г.) до Съюза на филмовите дейци Георги Димитров подчерта, че „киното е могъщо средство за възпитанието на нашия народ и за издигането на неговото културно и политическо ниво. За широките народни маси, особено в селата, филмите са нужни като хляба и въздуха.“ Петият конгрес на Българската комунистическа партия конкретизира тези мисли и посочи, че трябва „да се развие в максимални размери използването на киното като едно от най-могъщите средства за въздействие върху населението, да се използват широко подвижните кина, да се даде решителна преднина на нашите екрани на високо художествения социалистически съветски филм...“

Партията определи пътя и основните насоки в кинифицирането на страната и използването на киното като оръжие на идеологическия фронт.

*

Голямата изостаналост можеше да се ликвидира само с ускорени темпове в развитието на кинорежата. За една година — 1949 са открити над 130 кина. А за четири години от 1944 до края на 1948 г. и първата петилетка те се увеличават с 800. Средно на година техният брой нараства през този период със 100. И от 165 в 1944 г. кината станаха 1892 през 1963 година, или се увеличиха 11 пъти. В капиталистическа България са откривани средно по 5, а при народната власт всяка година светваха екраните на 90 нови кина. Само за петте години (1958—1962) са открити 3,5 пъти повече кина отколкото за 35 години при буржоазията. През третата петилетка броят на кинотеатрите расте с ускорени темпове. Вместо 400 са открити 570, близо 50% повече от предвиденото. Картината би била още по-пълна, ако освен броя на кината се вземе предвид и ръстът на местата в тях. От 71 000 в 1944 г. те се увеличават само в постоянните кина на 333 000.

Поставената от партията задача киното да обхване бързо и широко и селото, определи главната насока в развитието на кинорежата. От 39 в 1944 г. селските кина нараснаха на 1631 през 1963 г., или се увеличиха 41 пъти. Докато преди 9 септември 1944 г. само 4% от населението в селата имаше възможност да гледа кино, сега тоя процент надхвърля 96%. Киноизкуството проникна сред

най-широките слоеве на трудещите се и стана достояние на целия народ.

Ускореното развитие на кинорежата в селата беше невъзможно без създаване на материална база. С минимална помощ от държавата и доброволния труд на населението през последните години се разгърна широко строителство на салони. Това създаде условия да се открият много повече кина, да се заменят подвижните кина с постоянни.

Полагат се усилия и за ускоряване на развитието на градската кинорежа. С решението да се отпускат заеми за строителство на кинотеатри в градовете беше разрешен много сполучливо този въпрос. За четири години са построени 26 кина с 20 400 места. В част от новите градски кина имат и втора, по-малка зала, за прожекции на научно-популярни и хроникално-документални филми. С построяването на новите модерни широкоекранни киносалони се задоволяват все повече растящите изисквания на кинообслужването в градовете.

Нашите успехи биха били немислими без голямата и неопценима помощ, която ни оказва Съветският съюз. В първите години след Девети септември нямаше да се открие нито едно кино, ако не бяха съветските киносъоръжения. Над 800 киномашини и много друга кинотехника отиде в нашите градове и села, накара да светнат стотици екрани и направи достъпно киноизкуството до хиляди невидели никога до тогава кино. По техническа документация, получена от Съветския съюз, се произвежда нашата „Славянка“, която изигра голяма роля за кинифицирането на селата. Внедряването на техническите новости в кинорежата у нас става под благотворното влияние на техническия прогрес в Съветската кинематография.

Бързото развитие на кинорежата е тясно свързано и с усвояване от нашата промишленост производството на необходимите киномашини и киносъоръжения. Сега в страната се изработва цялата необходима техника за обзавеждането на кинотеатрите. Вече 75% от кината имат наши киномашини. Това е от голямо значение за тяхното по-правилно поддържане и по-ефективното им използване.

Освен това създадени са условия за внедряване и на широкоекранното кино, което в последните две-три години се разви бързо.

Необходимо е да се направят още две-три съпоставки. До 9 септември 1944 г. броят на заглавията във филмовия фонд не надвишаваше 3—4 стотици. Сега във филмовия фонд има над 1000 игрални заглавия и повече от 2400 научно-популярни и хроникално-документални филма. Броят на копията само от художествените филми нарасна 13 пъти. Срещу няколко десетки през 1944 г. днес нашият късометражен филмов фонд има 29 700 копия. А броят на кинопрограмите се увеличи 31 пъти — от 11 500 на 360 000, от които 230 000 с игрални и 130 000 с късометражни филми.

До 9 септември 1944 г. филмите бяха частна собственост и се разпространяваха от частнокапиталистически търговски филмови обединения. Това продължи и в първите години след 9. IX. 1944 г., когато в страната по различни пътища нахлу много филмов боклук от САЩ и от другите капиталистически страни. Издаденият през 1946 г. Закон за кинокултурата предостави изключително право на

тогавашната фондация „Българско дело“ да „внося, разпространява и дава под наем всякакъв вид кинокартини...“ Това измени положението и раздразни силно американските и английските филмови компании. Те наредиха на фирмите, които разпространяваха техните филми, да ги изтеглят, като си въобразяваха, че по този начин ще провалят системата или най-малко ще принудят нашата страна на отстъпки и съгласие на по-изгодни за тях условия. Не стана обаче нито едното, нито другото. Нещо повече, с тази своя постъпка те улесниха прочистването на филмовия фонд от упадъчните, разващащи и антихудожествени филми.

Законът за кинокултурата запази собствеността на частните филмови притежатели върху филмите и участието им в приходите от тяхното разпространяване.

В началото на 1948 г. със Закона за кинематографията бяха отстранени завинаги частните филмови притежатели от разпространяването на филмите. Вносът и разпространението на филмите стана държавно дело.

Измени се основно и обликът на филмовия фонд чрез постоянно увеличаване на премиерите и разширяване на вноса от Съветския съюз и от другите социалистически страни. След преодоляване на критичната 1951 г., когато на екраните бяха пуснати само 54 нови филма, започнаха да се увеличават премиерите, за да стигнат през 1963 г. до 163. Промени се рязко и съотношението им по групи. Докато в 1949 г. 52% от филмите са от Съветския съюз и от другите социалистически страни, а 48 от западните, през последните години това съотношение е 83—85% към 17—15%.

Кината нагруппаха богат опит в работата с филмите. Кинолекторните, обсъжданията на филмите, тематичните прожекции и вечери, киноекскурзиите, седмиците на филми, кинофестивалите се утвърдиха като постоянна форма за обогатяване и подобряване на кино-репертоара и разширяване въздействието на киноизкуството върху повече зрители.

От 15 милиона на 129 милиона кинозрители годишно! Това е огромният скок за двадесет години. Точната равностметка показва, че кинозрителите са нараснали общо 8,5 пъти, а в селата над 100 пъти!

Особено радостни са резултатите от посещението на български-те филми. От 7 милиона през 1956 г. зрителите на българските филми нараснаха на 16 милиона и 500 хиляди през 1962 г. На нашите филми се пада рекордният брой посетители. Десет от тях — „Калин Орелът“, „Септемврийци“, „Песен за човека“, „Това се случи на улицата“, „Хайдушка клетва“, „Златният зъб“, „Гераците“, „Две победи“, „Калоян“ и „Любимец 13“ — са посетени от над 2 милиона души. „Хитър Петър“, „Тревога“ и „Тютюн“ имат досега повече от 8 милиона, а „Героите на Шипка“ и „Под игото“ — над 4 милиона зрители — половината от целия народ!

Голям е и броят на съветските филми, посетителите на които са надхвърлили 2 и 3 милиона.

От върха на двадесетилетието се вижда най-ясно не само изминатият път от нашата кинематография, но и широкият друм на бъдещето. Той е начертан от историческия Осми конгрес на партията. Дс 1980 г. трябва да се завърши напълно кинифицирането на страната. Това е грандиозна програма, изпълнението на която ще промени картината на кинорежата и облика на кинообслужването. Последователно, съобразно необходимостта и важноста на задачите, ще се осъществяват по-нататък етапите в развитието на киното.

Най-близък и неотложен проблем е стационарирането на подвижните кина. Те посещават най-много 1—2 пъти седмично обслужваните от тях села, а постоянните могат да прожектират филми колкото пъти е необходимо и във време най-удобно за зрителите. Това има огромно значение за още по-дълбокото проникване на киното в селата.

Друг, не по-малко важен проблем е премахването на противоречието, което се създаде в градската кинорежа с построяването на новите кина. Зрителите предпочитат, и това е тяхно право, по-удобни и модерни кинотеатри. Прожектираните филми в другите кина при равен брой места и режим на работа имат чувствително по-малко посетители. Подобряване на обстановката в по-рано построените кина ще открие широк път за увеличаване на кинозрителите в градовете.

Идващите години на нашия век ще бъдат години на бурно развитие и небивал технически прогрес в киното. Внедряването на новата техника става първостепенна задача. Задържането и привличането занапред на повече зрители в киното зависи до голяма степен от техническото превъоръжаване на кинорежата.

В следващите години тя ще се развива успоредно с телевизията. Това е нов и съществен момент, за който трябва да се държи сметка, но в никакъв случай не бива да се гледа на малкия екран като на конкурент.

Безспорно телевизията влияе на киното, защото и на нейния екран се показват филми. Това влияние ще бъде едно или друго на различните етапи от нейното развитие, но винаги в полза на киното, което има по-големи технически възможности и перспективи. Освен това за разлика от камерния характер на телевизията киното е и ще си остане изкуство за милионите и няма никога да загуби своята колективна, обществена природа. В Програмата на КПСС е записано, че киното ще се развива и при комунизма.

Строителството на социализма и комунизма в следващото двадесетилетие ще поставя нови, по-големи и по-отговорни задачи и проблеми пред киното. Растат и ще се увеличават още повече изискванията на зрителите към киноизкуството. Това налага постоянно да се усъвършенствува и обогатява с нови идеи, нови по-свежи и интересни форми работата с филмите, да се разширяват знанията и се повишава културата на киноработниците.

По мащаби, техника и материална база новото двадесетилетие ще издигне киното на невиджана висота.

СРЕЩА СЪС СВОБОДАТА

Беше в с. Стрелча — в навечерието на 9-и септември 1944 г. Майки и бащи, сестри и деца посрещаха най-милите, най-свидните свои рожби, славните народни партизани!

Всред цветя, песни и възторжени викове, с очи, окъпани от слъзи на радост, мъка и щастие, всяка майка бърза първа да прегърне до сърцето си своето чедо, всяка девойка иска първа да поднесе от сърце алено цвете на своя любим момък — партизанин.

Аз съм тук с камерата. Всред тези хора и цветя, понесен от това необятно море на безкрайна народна обич, снимам. Снимам наляво, надясно, а как ми се иска да оставя апарата, да прегърна всички тези герои и да извикам възторжено: „Добре дошли, мили мои сестри и братя, добре дошли, славни борци на свободата!“

Така почувствувах, че дойде Свободата.

Чувствувам се особено щастлив за това, че много от настъпилите и след тия дни исторически събития са преминали през окото на моята камера. И затова може би спомените ми протичат като филмова лента на екран.

Отечествената война. Тук съм като военен кинокореспондент-доброволец. Оръжието ми е камерата. Обаче и сега още смятам, че много малко съм написал с нея за славните бойци, за онова безсмъртие на героизъм, което се раждаше в огъня от куршуми и снаряди.

Ще се опитам да разкажа за някои случки от фронта.

Краят на войната. Немците отстъпват. Пред Драва град наша малка авангардна част, съставена от бойци-шурмоваци и няколко бронезтрелителни оръдия, се натъкна на една голяма разбита СС част.

Нашите бяха при изгодни условия и дадоха ултиматум — немците да се предадат! Те упорстваха. Ясно бе, че предпочитаха да се предадат на американци и англичани, но не и на нас. Веднага нашите оръдия се насочиха срещу тях. Те все още упорстваха. В този момент на напрежение и очакване да се открие огън двама наши бойци седнаха най-спокойно на изсъхналата трева и започнаха да играят шах под носа на есесовците. Снимах как тези двама безстрашни бойци невъзмутимо играят шах, от тях вдигнах камерата и я завърях в мутрата на един изумен есесовец. Той ясно разбра, че са в „мат“, и пръв захвърли леката картеница. След него останалите като овце кротко го последваха.

Няколко дни по-късно няма да забравя срещата пред Клагенфурт на наши части и английска танкова част. Категоричният отказ на английския офицер и неговото „ноу“, подчертано авторитетно с

дъвчене на дъвка, не му помогна. Нашите бойци с мощно ура се покачиха на английските танкове. Англичани и българи, боец с боец, намериха общ език за разговори и смях. Затова може би помогнаха българските цигари, запалени по фронтовашки, и английският шоколад. Накрая да добавя, че въпреки киселите физиономии и протести на „някой си“ английски офицер, аз все пак снимах тази интересна среща.

Минаваха години и заедно с всяка измината година се раждаше нещо ново и хубаво. Бригадирското движение създаде линията Перник—Волуяк, помогна за изграждането на Димитровград. Дойде стахановският почин на Пеню Генчев, на Лиляна Димитрова, на Маруся Тодорова и много други. Утвърдиха се хиляди нови хора — герои на труда. И навсякъде бяхме ние — операторите от кинохрониката. Радвам се, че живея във велика епоха. Гордея се с хората, които преобразиха нашата родина.

Дали всичко, което съм снимал, е на идейно и високо художествено равнище? Разбира се — не! Но като кинодокументалист аз винаги се стремя и ще бъда доволен, когато успея да покажа вярно и правдиво именно човека — творец на прекрасното в живота!

За мен е въпрос на чест, че в навечерието на славната двадесетгодишнина участвувам в снимането на цветния юбилеен пълнометражен филм „Пълнолетие“. Трогнат съм от доверието, което ми се оказва, и полагам всички усилия заедно с целия наш колектив да оправдая това доверие.

Стефан Петров

Н Я К О Г А И С Е Г А

Спомените за първите ми стъпки в киното са твърде горчиви. Те ме пренасят в миналото с повече от двадесет години. Пренасят ме в едно време, когато освен младежкото желание да усвоя работата с кинокамерата нямах почти нищо друго. Помагаха ми някои поопитни колеги — Васил Гендов, Симеон Симеонов, В. Бакърджиев, Ал. Вазов и В. Пошев. Но какво всъщност можеха да направят и те, когато трябваше да работят при съвсем мизерни условия, без никаква поддръжка и поощрение.

Спомням си, работехме в едно мазе на ул. „Козлодуй“ и бул. „Хр. Ботев“. Изпълнявахме някои поръчки — реклами за бирената фабрика „Прошек“, за шоколадената фабрика „Пеев“ и др. п. По поръчка на тютюноотрогвеца Жак Асеов снемех и погребението на артиста Сава Огнянов. Още в деня на погребението промихмех материала, направихме копие и хукнахме да го занесем в кино „Роял“. Носехме лентата още незасъхнала и по нея се бяха налепили пра-

шинки. Но не тези пращинки бяха причината собственикът на киното Жак Асеов да ни подхвърли небрежно мизерно малка сумичка и почти да ни изгони. Той беше чужд на нашите творчески тревоги, не разбираше и не можеше да разбере, че когато снимахме и тичешком бързахме към „лабораторията“ в мазето, ние се вълнувахме преди всичко от желанието да се проявим като истински кинохроникьори. Искахме бързо и развълнувано да предадем чрез екрана едно събитие, което бе засегнало нашите сърца, сърцата на всички обичащи изкуството хора.

Свободата ни избави от мазето на „Козлодуй“ и „Ботев“. Избави ни и от „меценати“ като Жак Асеов.

Пътищата на Отечествената война аз изминах с кинокамера. Помагах според силите си за отразяване героизма на нашите бойци, за съхраняване в кинолетописа на войната интересни документални кадри, чиято ценност ще расте с изминалите години. Сега, двадесет години след ония дни, в паметта ми са останали не трудностите и изпитанията, които не бяха малко, а дребните на пръв поглед случки, които са ми давали основание да се чувствавам заедно с другите фронтowi кинооператори като боец.

Когато войната свърши, пред мен и пред всички кинодокументалисти се разкриха безкрайни възможности за радостен, творчески труд. Работниците ставаха господари на фабриките, в които до вчера са били роби. Селяните преливаха в града и увеличаваха мощта на работническата класа. Започнаха да растат огромните социалистически строежи, с които родината крачи към своето социалистическо и комунистическо бъдеще. И всичко това минаваше през окото на нашите кинокамери.

Аз никога няма да забравя първите си срещи с Маруся Тодорова. Върху лицето на младата тъкачка, познала мъката на миналото, вече грееше вярата в бъдещето. Много години по-късно имах възможността да снимам във варненския завод „Първи май“ инженер Маруся Тодорова. Възхищавах се от нея. Радвах се за пътя, който тя е изминала през тия години. И ми се иска да вярвам, че нещичко за растежа на Маруся сме допринесли и ние, кинодокументалистите, които с открито сърце и най-добри чувства сме говорили за нея.

Петър Пазачев видях за пръв път в свинарника, при неговите свине. Преди да го снимам, помолих го да облече по-хубави, нови дрехи. Той се засмя принудено: — В нови дрехи тия тук (той посочи свинете) няма да ме познаят. Снимай така!

Няколко години по-късно вече го снимах в елегантен нов костюм, който отлично му прилягаше. В Президиума на Народното събрание му връчваха звездата за високото звание „Герой на социалистическия труд“. Разбрах добре, че за хората на нашето време всеки костюм е добър и достоен. Защото достойни и добри са те, новите хора. И ако при работата си като скромен деятел в документалното кино аз изпитвам много радост, това е защото тая работа е достойно ценена. И защото ми дава възможност да общувам с най-добрите, най-достойните представители на нашето ново време — хората, които с вдъхновения си труд изграждат комунистическото бъдеще на родината.

К. Кисъв

кинооператор-документалист

ТОДОР ХАДЖИНИКОЛОВ

ХУДОЖНИКЪТ В КИНОТО

Художникът е един от най-близките сътрудници на режисьора при изобразително решение на филма. Неговата работа се съгласува така плътно с генералната линия на режисьора, че мъчно може да се разграничи от зрителя като самостоятелно, индивидуално творчество.

Художникът независимо от понятните ограничения, които му се налагат от автор и режисьор, може по-скромно, а понякога блестящо да изяви себе си, особено когато е запознат с възможностите на камерата.

Камерата вижда в движение, понякога е безжалостно обективна и капризна спрямо атмосферни условия, осветление и пр. Операторът не може да не се съобразява с това и неминуемо започва да вижда обективната действителност през окото на камерата си, а понякога може да стане и нейн роб.

Художникът е по-неограничен, с по-субективен поглед и въпреки това може да се изяви като прекрасен съветник на оператора. Поточно художникът и операторът допълнят и съгласуват своите виждания за композиция, пластичност, осветление и пр. По този начин се получава образност от по-високо качество. А един добър живописец е неоценим в цветния филм, където в зависимост от общата тоналност всеки отделен епизод е подчинен на съответна колоритна гама.

Нашето младо киноизкуство получи на 9-ти септември бедно наследство, филмите се правеха почти на самодейни начала, липсваше опитност, професионална рутина, материална база. Това е вече история. Отдавна киноизкуството ни се изравни с международния стандарт по технически и художествени постижения. Ако в миналото при крайно примитивния начин на снимане, главно на натура, малката снимачна група можеше и да не потърси сътрудничество на художник, сега художникът е необходим и неизбежен член на всеки снимачен колектив. Неговата разностранна дейност започва още при подготовката на режисьорския сценарий, при огледа на места за натурни снимки, при уточняване на типажа, костюми, разкадровка и пр., за да се активизира най-осезателно при оформяване на декорите.

Декорите в киното са своеобразни и се различават от декорите в театъра не само по идеен замисъл, но и по техническо изпълнение.

Театралната условност трябва да бъде съчетана със съответен условен декор. В киното всяка театрална условност на декора създава впечатление на неприятна бутафорност, особено при свързване с натура. От това не следва, че кинодекорът трябва да бъде натуралистичен. Както в останалите изкуства, така и в киното цялостното изграждане на филма е подчинено на художествена условност, която въпреки това създава впечатление на реалност, на художествена правдивост. Филмът е далеч по-убедително реалистичен от театъра и въпреки това не е обективно заснемане на „живота“ върху лентата.

Нашето киноизкуство отдавна е забравило първоначалния си стадий на развитие, значителен брой известни художници работиха и работят в киното, но по въпроса за ролята на художника в киното и специално за филмовия декор почти не се пише, не се анализира от филмовата критика.

Във втора книжка от тази година на списание „Киноизкуство“ е напечатана статията: „Декорът в нашите филми“ от арх. Б. Сапунджиев, в която се изказват някои теоретически мисли и се прави опит за критически анализ. Похвален е починът на автора да занимае кинодейците и обществеността ни с една тема, така бегло засягана досега, но съществена и важна за високите художествени изисквания, които имаме вече спрямо българския филм. Статията обаче е твърде фрагментарна, едностранчива и в някои отношения погрешна.

Съвсем субективно и невярно е твърдението още в началото, че „цялостното изобразително решение на филма всъщност е една от главните изяви на драматургията.“ Ядро на филма е идеята, голямата мисъл за човека, която трябва да достигне до зрителя. При нямото кино идеята достигаше до зрителя предимно по визуален път. За тогава можеше да се перефразира неясната мисъл на арх. Сапунджиев в смисъл, че изобразителното решение е главен компонент за драматично въздействие. В съвременното кино обаче наред с картината се явяват в монолитно единство и говор, шумове, ефекти, музика. Мъчно бихме отделили тези компоненти като главни и второстепенни. В най-добрия случай изобразителното решение може да подпомогне, да засили драматургичното въздействие, но същността на драматургията се обуславя от авторовата мисъл, от ситуациите, от диалога, от актьорската игра и пр.

Неприемливо е схващането на автора на статията, че „съществуват две тенденции за идейно решение на декора. Едната взема за начало декора, другата — драматургията и мизансцена.“ През призмата на тази произволна формула авторът разглежда декорите на няколко филма.

Преди всичко, когато пише за декорите на тези филми и въобще за декори, арх. Сапунджиев елиминира първия човек във филма — режисьора-постановчик, който със сътрудниците си — оператора и художника — изработва „на маса“ целия филм. Главната задача на тази творческа тройка е да преведе на езика на киното литературния сценарий. Преди да започне конкретна работа, този основен състав на колектива неминуемо, както се знае, се стреми да намери локалния тон, хармоничното звучене, стила на бъ-

дещия филм. Естествено всички компоненти се подчиняват на тази обща тоналност, включително и декорите. При тяхното оформяване се следва само една тенденция — пълен синхрон с генералното стилово решение на филма. Художникът започва след това работа, която в никакъв случай не бива да бъде изолирана и в дисонанс с това стилово решение. В много случаи художникът възприема внушения на режисьора, без да се накърнява творческото му самочувствие. Филмът е в пълния смисъл на думата колективно творчество под ръководството и законното вето на режисьора.

Така стои въпросът с „двете тенденции“.

Безспорно никой не би възразил срещу прекрасните декори на „Тютюн“ и „Пленено ято“. Утвърждаването на тези декори обаче е за Б. Сапунджиев само начална скорост за отричане на други филми и други автори. Да се твърди, че най-сполучливо изобразително (говори се за декорите на „На тихия бряг“) решение е панорамата от пътя по „Златните пясъци“ (което е чиста натура), е или зла ирония, или липса на професионален поглед. Авторът твърди, че декорът „розовата къща“ „не отговаря драматургически на идейното решение“. Ако беше прочел сценария на филма, авторът щеше да схване, че точно такъв декор подпомага драматургията на епизода. Не случайно в този изоставен празен хол, със старата камина, стария полилей, аплици и... петно върху стената от свален портрет, с всичко, което носи патината и полъха на миналото, се развиват психологичните сцени на епизода. В сценария е казано, че част от старата къща е превърната в канцеларии на МВР. Доколко актьорите не са се чувствували добре в този декор, както твърди авторът, се вижда от репродуцирания фотос. Разбира се, авторът го вижда с други очи, преднамерено, както въобще преднамерено е написан твърде дългият пасаж за „На тихия бряг“, който свършва с немотивираната обща фраза: „Подобен (не кинематографичен б. м.) характер имат и останалите декори на филма.“

Че декорите на „Калоян“ не са въздействували на автора е въпрос на вкус, начин на заснемане, осветление и пр. Едва ли обаче в друг български филм е имало по-сложен и по-стилов декор, отразяващ стила на епохата, при това лишен от битовизъм и натуралистично копиране на стари образци.

Арх. Сапунджиев може би несъзнателно е вмъкнал едно изречение: „Ходникът“ сам за себе си е интересен по решение, особено в проект“, с което отваря дума за един много съществен въпрос, който е от компетенцията на самия автор — осъществяване на проектите на художника-постановчик, макар че в статията се говори изключително за архитект или архитект-декоратор. Думата „художник“ съзнателно се премълчава.

Осъществяването на проекти за декор е много съществен, защото, както казахме, киното не търпи бутафория и театрален фалш. Това е и практически въпрос, с който неминуемо се е сблъсквал всеки художник и режисьор. Павилионите на киноцентъра по площ и технически съоръжения са наше неопценено богатство. И непростимо е в тези огромни удобни павилиони да се спъваме от недоработени,

грубо монтирани, деформирани декори. В целия свят се употребяват разноцветни тапети с разнообразна фактура. Те лесно се патинират, дават пълна илюзия на натурата, не се повреждат при разместване. У нас напоследък се наложи едно „нововъведение“: амбалажна хартия се залепва по ръбовете на пробити шперплатови плоскости и се боядисва с някаква пластмасова боя. При всички случаи тази хартия се гърчи под лъчите на дъгите. Същевременно хартията не може да издържа напластявания, не може да се патинира, при местене може да бъде разкъсана от всеки по-твърд предмет. Да не говорим за пластмасовите облицовки, които така се правят, че в никакъв случай не могат да внушат реална фактура, да речем, на тухли, камъни и пр. В декора „тавана“ от „До града е близо“ бяхме принудени да градим стени с истински тухли.

При напрегната снимачна работа и най-дребните дефекти на декора могат да се окажат фатални за цял снимачен ден, ако режисьорът, както обикновено се случва, не мине на компромис. Когато се пише и говори за декорите, не бива да се забравя, че те не се осъществяват от художника-постановчик. Да не споменаваме за компромисите, които той се принуждава да прави поради небрежност, неумение, липса на професионална подготовка на изпълнителите. А това може да се окаже непреодолима пречка за ритмична работа особено в бъдеще, когато капацитетът на Студия игрални филми ще нарасне двойно.

Редица изтъкнати наши художници, като Георги Попов, Найден Петков, Ценко Бояджиев, Бенчо Обрешков, Христо Нейков, Симеон Халачев, Борислав Стоев и др., доказаха с участието си в много филми, че наред с успехите си в живописа и графиката могат с не по-малък успех да бъдат и кинохудожници. Чест прави на Студия за игрални филми, че поддържа и поощрява това ползотворно творческо сътрудничество, започнало отдавна, когато българският игрален филм правеше първите си истински успешни стъпки.

БОЖИДАР ХРИСТОВ

МИСЛИ ЗА ФИЛМОВИЯ ПРЕВОД

За сравнително кратък период киното претърпя бурна еволюция. Все повече то престава да бъде просто зрелище, все повече търси философския размисъл върху живота. В тази еволюция на киното има своя дял и словото: диалог, дикторски текст, вътрешен монолог. Словото подпомогна киното в неговия стремеж да овладее по-пълно интелектуалния и емоционалния свят на човека, да показва не движението на човека, а движението в човека, да се добере до големи идейни и художествени обобщения, да стане това, което то е днес.

Ако словото не е излишен лукс, ако то не е чуждо тяло в тъканта на художественото филмово произведение, а един от компонентите на филмовия образ — неотделима част от единното цяло, от превода на словото в най-голяма степен зависи това цяло да съхрани своята идейна и художествена стойност, да заживее пълноценно на екрана, да установи търсения контакт между авторите на филма и зрителя.

Съществуват три начина за запознаване на кинозрителя с превода: озвучаване на дикторския текст, дублиране на диалога и надписване на текста върху филмовата лента.

Не от вчера се спори за предимствата и недостатъците на дублажа, не от вчера се препоръчва гласът на актьора да подмени филмовите надписи. Този спор обаче не е предмет на нашия разговор. От друга страна, в него се намесват не само художествени съображения; всъщност преминаването към масово дублиране на чуждите игрални филми се обуславя и от предварителното разрешаване на цял комплекс от чисто технически проблеми (отнасящи се до капацитета на дублажното студио при Студия за игрални филми, до техническото съоръжаване на кинорежата и др.). И доколкото тези проблеми не могат да бъдат решени изведнаж и окончателно, на сегашния етап и поне в близките години филмовите надписи ще си останат решаващият начин за поднасяне на словото на кинозрителя, независимо от идейните и естетическите недостатъци, които този способ неизбежно крие в себе си. А щом това е така, щом като надписите засега си остават основната форма на филмовия превод у нас, да разгледаме, макар и в общи линии, същността и спецификата на субтитрите.

Преводачът, който изготвя субтитрите, по необходимост съкращава диалога, респективно дикторския текст или вътрешния монолог на героя. Става дума не за своеволие, за случайно и необосновано

хрумване, което осакатява оригинала, а за литературна дейност, н а л о ж е н а от редица технически и естетически изисквания. Известно е, че на прожекционната киномашина филмовата лента се движи със скорост 24 кадъра в секунда; един метър съдържа 53 кадъра. Наблюденията са установили, че средно интелигентният зрител може да прочете надписания върху един метър филмова лента текст, ако той съдържа не повече от 22 удара на машина, т. е. около 17 букви без препинателните знаци и интервалите между думите. Надписването на пълния оригинален текст би покрило цялата картина, би превърнало киното, което е изобразително изкуство, в читалня; друг е въпросът, че зрителят, дори и най-интелигентният, не би имал време да прочете целия диалог.

Не е нужно да се доказва, че дейността на преводача, автор на субтитри, има творчески характер. Филмовият преводач не е само преводач, той е и нещо повече. При неизбежното съкращаване на текста той трябва и да запази смисъла на диалога, и да предаде индивидуалната характеристика в речта на героя, и да запази ония нюанси и детайли, които имат драматургическа роля или поне определят особената атмосфера на епизода във филма. Става дума следователно за творческо пресътворяване на текста.

Разбира се, не при всяка реплика съкращението на авторското слово е голямо. Но съвсем не са малко съкращенията, при които голямата свобода на автора на субтитрите е неизбежна. Ще посоча някои примери. В югославския филм „Лице с лице“, във втората част, Милун произнася репликата:

„Затова, защото ти си отскоро в предприятието и не ни знаеш положението, а Илия беше секретар на партийната организация и член на управителния съвет и има какво да каже. Искам да се изясни пред организацията защо напусна.“

Гласът на актьора е записан върху 4 м и 40 см филмова лента. Но за да се прочете изцяло този текст, биха били нужни повече от 10 м. Преводачът е предложил следното съкращение:

„Той беше в управата и има какво да каже. Искам да се изясни защо напусна.“

В десета част на английския игрален филм „Мулен руж“ художникът Лотрек се обръща към генерал Бурже с думите:

„Напротив, генерале, любовта е едно объркано състояние, при което жертвата не прави разлика между духовното стремление, плътското желание и гордостта да притежава. Умният мъж задоволява различната си жажда от различни извори.“

Тези думи се чуват при прожектирането само на 4 м и 60 см.

За да се предаде в надписи този обширен текст, биха били необходими 11 м. Преводачът предлага вместо него следните субтитри:

„Не, любовта крие и духовно, и плътско влечение. Умният мъж задоволява жаждата си от различни извори.“

Искам да се спра на някои проблеми, които поставя спецификата на филмовия превод, и преди всичко на въпроса, възможен ли е превод, който би могъл да се разглежда като пълен, точен еквивалент на оригинала? Трябва ли изобщо да се стремим към адекватен превод?

Всъщност едва ли вече се спори, че усилията за постигане на пълна прилика с оригинала остават безплодни. Съветският писател Корней Чуковский пише: „Най-важното е да се възпроизведе мисълта на превеждания автор, неговото лице, неговият глас, неговият маниер, неговият стил...“ Преводачът се стреми да постигне максимална близост до оригинала, изразяваща се, както учеше Белински, „в предаване не на буквите, а на духа на произведението.“ Като повтаря известната мисъл, че преводът трябва да бъде такъв, като че авторът е писал произведението си на чуждия език, нашият писател и признат майстор на художествения превод Константин Константинов пише: „... Изкуството на преводача се състои в това — да изрази в преведения текст смисловата и емоционалната същина на оригинала... Обичта и уважението към автора предполага на първо място безусловно спазване на смисъла, духа, стила на оригиналното произведение.“

Като че ли отговорът на интересуващия ни проблем в сферата на филмовия превод е още по-лесен — нали тук съкращенията на текста, наложени от спецификата на субтитрите, вече предполагат по-голяма свобода на преводача. Въпросът е, докъде се простира тази свобода, как трябва да се разбира тя?

Бързам да уточня: по-голямата свобода на филмовия преводач не означава право на произвол върху авторския текст, на самоволни изменения, съкращения, сглобявания на съкратени части, размествания и други осакатявания на оригиналното слово. Всъщност по-голямата свобода, колкото и парадоксално да звучи това, в повечето случаи е мнима, наложена, тя сковава филмовия преводач, ограничава го, изправя го пред нови трудности, непознати за преводача на художествена проза. Тук свободата преминава в своята противоположност. Защото преводачът в киното, притиснат от ограничения по правило метраж, разполагащ с по-малко словесен материал от този, който е използвал авторът, трябва така да пресътвори текста, че същевременно да остане безусловно верен на „смисловата и емоционалната същина на оригинала“, на духа на словото.

И все пак има случаи, когато в рамките на дадения метраж на филмовата лента преводачът може да прояви по-голямо или по-малко усмотрение, да предложи по-голямо или по-малко съкращение. Тази вече действителна свобода на преводача в киното като че ли противоречи на елементарната етика, която повелява вярност към авто-

ра. Ето защо аз искам да обоснова нашето разбиране на проблема, който в нашите среди изразяваме с въпроса — „Повече или по-малко текст?“

И така, как сме се стремили да решаваме досега този проблем? Съобразно характера на филма! Има филми, силата на които се крие в изобразителното решение, на други — в актьорската интерпретация, на трети — в проведената режисьорска концепция; не случайно се говори за режисьорски филми, за актьорски филми, за филми на диалога и т. н. Авторът на субтитрите на съветския филм „Всичко остава на хората“ положи всички усилия, за да съхрани възможно най-много от текста на сценариста С. Альошин, защото този текст и особено диалогът между професор Дронов и отец Серафим носи в най-голяма степен идейния заряд и художественото богатство на произведението. След премиерата на филма телефоните в редакцията звъняха често, обаждяха се зрители от учреждения и предприятия, от училища и военни поделения и всички молеха едно — да получат преведения диалог.

Съвсем очевидно е, че когато се касае за филми от рода на „Всичко остава на хората“ или „Лице с лице“, за преводача съществува само една грижа, само един избор — да се бори за запазването на всяка буква.

Има обаче и такива произведения на киното (за съжаление те съвсем не са малко), в които словото е сведено до излишен коментар, до ненужно преповтаряне и описание на това, което останалите компоненти пределно ясно внушават на зрителя. В такива случаи преводачът трябва при изготвянето на субтитрите да облекчи зрителя, да му спести излишния баласт, да очисти картината от ненужния товар. За да бъде зрителят зрител, а не читател.

Може би тези мисли ще прозвучат за някого като ерес. Може би някой ще възрази, че в случая свободата на преводача стига до открито предателство и кощунство спрямо автора. Този извод обаче би бил несправедлив, неточен. Защото преводачът в киното не превежда произведение на литературата, която познава само едно изразно средство — словото, а превежда филмов диалог, който няма самостоятелно значение, а е само един от компонентите на едно сложно и завършено произведение — филма. Преводачът на художествена проза е верен на словото и с това той вече е верен на писателя. Преводачът в киното трябва да бъде верен на създателите на филма; и в името на тази вярност той може в редица случаи да борави по-свободно с оригиналния текст.

За нас е все още актуална и проблемата за жаргона, за просторечните изрази, за диалектизмите. Не трябва да се доказва, че тези езикови форми са свързани с характеристиката на героите във филма, с неповторимото в тяхната индивидуалност. Всеки стремеж към облагородяване на езика несъмнено води до обезличаване на образа, до вънасяне в него на елементи, които противоречат на логиката на неговия характер, противоречат на замисъла на авторите.

В това отношение ние едва ли сме безгрешни. Напротив, трябва да признаем, че не много рядко плащаме данък на онази преза-

страховка, която ни спестява укорите на „блюстителите“ на морала и на книжовния български език, но която ни отдалечава от съдържанието на образа. Вредният стремеж към тази „чистота“ на езика се подхранва най-често от неоснователните критики на зрители, чиито свенлив слух е много чувствителен към жаргона, диалектизмите и нецензурните думи. Нашите критици отказват упорито да проумеят, че тези изрази са съзнателно търсени от създателите на филма, че те са част от художествената тъкан на произведението. Искам отново да цитирам Константин Константинов, защото откривам в неговите мисли блестяща защита на нашата теза: „...лоша дума няма, има само лошо употребени думи, т. е. думи, употребени с лошо намерение. Дори тъй наречените нецензурни думи, сложени на мястото си като необходими в художественото произведение, губят своето самостоятелно, нечисто значение и стават само частица от общата стойност на цялото. Нашите класици — Петко Славейков, Захари Стоянов, Вазов — не се бояха от укора за нецензурност и техният език има свежестта, естествеността и духа на живия народен език. Езикът на Зола, на Свифт, на Балзак, на Толстой, на Горки, на Бунин, на Шолохов, на Маяковски, на Багрицки също така не е обвързан от такава неуместна стеснителност и затова цъфти буйно с всичките багри и аромати, които идат от дълбоките недра на народа. Само нечисто въображение може да види неприличие в голотата на художествените статуи и това е напълно вярно и за смелостта на езика и в художествената литература“.

Какво е качеството на филмовите преводи у нас?

Бих искал да вярвам, че качеството на филмовите преводи, общо взето, задоволява. Ако извадим от нашата архива субтитрите на филми, работени преди десетина години, и ги сравним със сегашните преводи, ще установим огромния скок, осъществен през този период. Триредните и четириредни (!) надписи, заемащи половината от картината, откъсващи вниманието на зрителя от изображението, изпъстрени нерядко със смислови и стилистични неточности, са заменени от лаконичен, литературно грижливо обработен диалог, който вярно предава същността на оригинала.

Далеч съм обаче от мисълта да премълчавам нашите грешки. Ние допускаме отделни неточности — и граматически, и смислови. Бихме могли да посочим субтитри, в които е отпаднал тъкмо най-важният текст за сметка на несъществени подробности. Има надписи с повече текст, който сам по себе си е нужен, съществен, хубав, но времето за неговото прочитане е крайно недостатъчно. Може би във всеки филм ще открием субтитри, които далеч не предлагат най-доброто решение. Навярно ще се открият и надписи, в които мисълта е направо осакатена.

Разбира се, всички тези и други грешки са много досадни. Зрителят не иска и да знае, че в повечето случаи грешките се дължат на несъвършената ни стара техника, която не позволява на преводача при субтитрирането да съгласува словото с картината и др. Наш пръв дълг е да спестим на публиката, чиито изисквания растат с всеки изминат ден, досадните изненади от подобен характер. Но все пак

нека се уточним — отделните грешки далеч не определят облика на нашата работа, далеч не предрешават положителната или отрицателната оценка на даден превод. Може във филма „3 + 2 = 4“ на глагола „качать“ да е дадено значението „клатя“ вместо правилното за случая „помпам“; може във филма „Крадецът от Сан Маренго“ да се говори за кислород вместо за ключ за запалване мотора на колата, може! Но нима това е свидетелство за невежеството на преводача? Не, разбира се!

За съжаление филмовият превод у нас е обект тъкмо на такава недостойна критика, дори и в печата. Отделната, изолирана грешка е достатъчен повод да се погребее един в основата си сполучлив превод. Ще си позволя отново да се обърна към мислите на писателя Константин Константинов, който много точно осъжда това вредно увлечение: „Най-често, ако не изключително, рецензентът търси буквалната точност на текста и с особено злорадство набождя на вилницата си, за да ги посочи ефектно и изобличително, допуснати фактически грешки. Това е почти винаги пробният камък на рецензента, след което той осъжда или хвали определен превод. Тая практика е издъно порочна. Естествено грешките са грешки и би било също тъй порочно да се покровителствуват; но доколкото са единични, случайни, а не система, в никакъв случай те не могат да обезценят един превод, ако във всички други отношения той е стигнал до най-пълна близост с оригинала... това са недоглеждания, грешки, които могат да се случат почти винаги и с всекиго — стига в цялото да се чувства дъхът на автора, да блести неговата мисъл, да звънти неговата мелодика.“

Тук е мястото, понеже разговаряме за качеството на преводите, да се спра на една тенденция, която ми се струва порочна. Напоследък се издигат гласове в полза на преводите от превод. Препоръчва се с оглед реализирането на икономии за унгарските, румънските, полските, сръбските и др. филми да се доставят освен оригинални и руски монтажни листове; това би позволило преводът на тези филми да се извърши от щатни преводачи. Ние сме убедени, че всеки превод от превод, колкото и добър да е източникът, все пак ни отдалява от извора, от оригиналния текст. И ако все пак в нашата практика сме допускали и такива преводи по необходимост, то винаги сме гледали на тях като на нежелани, временни отклонения от установения стил на работа.

Отделно искам да се спра на техническото изпълнение на филмовите надписи. Макар и операциите по самото надписване на субтитрите да лежат извън полето на работа на редакцията ни, наше право и наш дълг е да отделим място и на тази дейност. Защото за годността на нашия труд, за качеството на преводите културната общественост, зрителите съдят в крайна сметка по това, което излиза на екрана. Лошото техническо изпълнение на филмовите надписи може да погребее и най-похвалната литературна обработка на диалога.

През последно време надписите се появяват на екрана в значително по-добър вид: по-ясни, четливи, без трептене, художествено по-добре оформени. Въвеждат се нови шрифтове, които са по-удобни

както за литературната подготовка на субтитрите, така и за самите зрители. На повечето филми вече надписите се нанасят върху филмовата лента по оптически (фото) път; внедряването на този способ е значителна крачка напред; при това няма пречки всички копия, копирани от лавандата (дубпозитива), да излизат еднакво качествено надписани. Подобри се също така и механическото надписване (шанцоване) на позитивните цветни и черно-бели копия.

И все пак грешки се допускат почти във всеки филм. При това много от тях просто опорочават литературната работа върху диалога. Изпускат се надписи, при което се губи логическата връзка и зрителят остава да гадае върху смисъла на събитията; разменят се съседни клишета; закъсняват надписи. При прожекцията на съветския филм „Наказателен удар“ (копие инв. номер 8261) комисията забеляза изпуснати надписи, при което е загубен вицът, разменени клишета, ударен надпис след голяма пауза върху друг кадър и др. Надпис 613: „Ще можеш! Гледай, и децата могат!“ е пряко свързан с картината, изобразяваща деца, които се пързаят на кънки; текстът обаче се появява след 30—40 метра, когато на екрана говори спикерът от кабината си. На едно от копията на унгарския филм „Фото „Хабер“ не бяха нанесени надписи № 611 и 684 и зрителите на два пъти губеха нишката на мисълта.

По правило повторно (допълнително) работените копия от стари филми се предават на киномрежата с изобилие от грешки. Имаме убеждението, че тези копия се работят някак си между другото, нехайно, без чувство за отговорност. Може би се разчита, че ще минат незабелязано — направо на екрана на селски кина.

И ето след всичко, казано дотук, ще звучи много странно съобщението, че преди няколко месеца ние бяхме лишени от възможността да правим контролен преглед на първото шанцовано копие с оглед допуснатите в него грешки да бъдат избягнати при надписването на останалите. Нашите предупреждения и възражения в тази насока бяха оставени без последствие. И за най-голяма изненада договорът, който урежда взаимоотношенията между предприятията „Разпространение на филми“ и „Обработка на филми“, излезе с една клауза, която буди само съжаление: „Гледането на първо позитивно копие, надписано по оптически или механически начин, от страна на „Разпространение на филми“ не е задължително“... На практика това означава, че редакцията се лишава от възможността да провери на екран качеството на преводите, да се учи от собствените си недостатъци и грешки, да има поглед върху крайния резултат, върху техническото изпълнение на надписите. Повече коментари, аз мисля, тук са излишни.

Ние посочваме някои от проблемите, които вълнуват работниците в редакцията за филмови преводи, без да имаме самочувствието, че знаем и можем всичко, че сме безгрешни в своето разбиране и в своя опит. Ние очакваме всяка препоръка, всяка критична бележка, всяка оценка, която ще надхвърли злорадото набождане и размахване на изолираните грешки, за да достигне до същността на интересуващите ни проблеми.

ФИЛМИТЕ ПРЕЗ ЮНИ

Има филми, които „воюват“ с шумни заглавия и известни имена, с обещаваща реклама от пъстри фотоси. Други грабват изведнаж с острия си драматизъм и ясни, силни човешки чувства. Като че ли най-онеправдани са ония, които разчитат на дискретна мъдрост и дълбоко скрита емоционалност. Както това е и сред хората, тези филми изискват по-голяма грижа и толерантност. А тяхната съдба понякога се решава леко. Тъкмо така се случи и с една група филми, излезли на екрана през месец юни. Става дума за значителни филми, прожектирани една седмица.

*

„Целият смисъл и цялата драма на човека е вътре, а не във външните прояви“ — тази мисъл на Чехов, струва ми се, най-добре обединява трите филма с обща съдба: съветските „Това се случи в милицията“, „Град —

една улица“ и чехословашкия — „Надежда“. Животът в крайна сметка е обикновен, ни внушават техните създатели, но в ежедневието именно се проявява всичко онова, което има вечно значение, всичко непреходно, всичко дълбоко човешко. Интимни, задушевени филми, които не разискват големите обществени отношения, но подкупват с нравственото си звучене. И всеки със своя оригинална художествена логика ни въвежда в света на съществения човешки проблеми. Това е още едно потвърждение, че социалистическото кино като цяло е последователно вярно на своето голямо призвание: да показва раждането, борбата и развитието на етичeskото, а следователно и естетическо начало в нашия строй. Защото, както много добре се беше изразил някой в Съветския съюз — „Смутно ти става на душата от съзнанието, че е по-леко да построим Братската ГЕС и да осъществим полет в



„Това се случи в милицията“

другите галактики, отколкото да очистиш нашите души от всички живи „шекспирови страсти“ — завист, егоизъм, честолюбие, бездушие и прочие „прелести“, които са се натрупвали в течение на хилядолетия.“

С подобни страсти, при изпълнение на служебния си дълг, се среща героят на филма „Това се случи в милицията“ (производство на Мосфилм, сценарист И. Метер, режисьор Азаров). Впрочем тук най-малко може да се говори за рационално и педантично изпълнение на служебно задължение и тъкмо в това е сполучливо намерената провокация: един привидно педантичен и „ограничен“ човек, без нужно образование за длъжността, която заема, отчужден и дори мрачен — се оказва най-добрият, най-душевият, най-цялостният от всички. Същността на този герой се разкрива по две посоки — какво търси, какво служебно задължение изпълнява той и как го изпълнява. Негова задача е да открие родителите на един младеж, загубени по време на ленинградската обсада. Войната е отредила зла съдба на героите: един е загубил родителите си, друг децата си. Главният герой майор Сазонов — всичките си близки. Но никой от тези хора, и най-малко той, не е загубил стремежа си към доброто в името на човека. Затова характерът на случилото се в милицията не се определя от детективски детайли, с което обикновено се срещаме във филми за служителите на милицията. Основното тук е дълбокото внушение за стойността на човешкото щастие, за истинската човешка скромност и отзивчивост. Колко незабелязан за околните остава този помъдрял в изпитанията на войната човек, за когото задачата на издирването надхвърля рамките на служебния дълг, превръща се в най-сериозно обществено и човешко призвание! Чужд на себеизтъкването и позата, единствен Сазонов не предявява заслугите си, когато се осъществява срещата на сина и бащата (една изключително лаконична, но пронизана от своеобразна и много интересна атмосфера сцена, може би най-хубавата в целия филм). Това е монопол на другите — на младия, бездушен самохвалко и преуспяващ карьерист Серебряков, на дребнавата и вечно отегчена от работата секретарка.

Най-добрият приятел на Сазонов, малкото момче на съседката, го пита: „Срещнаха ли се?“ „Да!“ „А как?“ — Отговорът е „Ами така, както се срещат

баща и син“. С тази проста, сърдечна интонация звучи целият филм и най-голяма заслуга за това има изпълнението на Всеволод Санаев — Сазонов. Самият избор на този известен комедиев изпълнител е доста смел експеримент на режисьора на филма и голямо постижение на Санаев. Трябва да се съжалява, че въпреки това дълбоко, не принудено и рядко актьорско изпълнение, което в общи линии определя непретенциозния стил на филма, се проявява и тенденция на преднамереност в останалите герои — носители на „шекспировите страсти“. Отделни сцени пораждат и усещането за изкуствена нагласеност (сцените на разпитите и особено сцената в дома на професора).

*

Прекрасното трябва да бъде величаво — е казал един поет. Но величавите постъпки, вътрешното благородство се проявява най-често в простите форми на живота, делничната действителност.

От малкото към голямото, от ниско към високото — това е пътят, по който ни водят създателите на филма „Град — една улица“ (Ялтенска киностудия, сценарист Холендро, постановка — Базеляни). Те избират един от сложните пътища в изкуството — да се изобразяват обикновени отношения на обикновени хора, с най-обикновени на пръв поглед средства и все пак картината да бъде ярка, вълнуваща. А самият избор вече ги поставя пред задължението за чистота и скромност на рисунка. И наистина във филма няма сложни ходове и ефекти. Има прояви на човешки вълнения и освен това чувство за хумор. Истинският герой на произведението е малкото крайморско градче, в което се проявяват различни съдби и характери. На неговата единствена улица има всичко — свадлива скъперница, млад момък, подгизнат от опекуството ѝ, влюбена мома, любопитна публика и даже мечтател. Не идеални хора, а прости хора със свои страсти и своеобразни проявления. Застиналото равновесие на техните взаимоотношения се нарушава от няколко фактора. Почти едновременно в града пристигат курортисти — работници, момък-акушер и млада бременна жена с две деца, избягала от мъжа си. Връзките между хората изведнъж се усложняват. Повърхността на живота започва да се вълнува по-силно. Всеки от героите по свой път се включва в обновяващия



„Град — една улица“

се живот и това движение към новото, хубавото, значителното е намерило метафоричен израз в големия път, който ще свърже откъснатото градче с вътрешността на страната. В усложнените и бързо променящи се отношения постепенно се откроява лейтмотивът на произведението — напрежението в духовния мир на съветския човек, неговият стремеж към красиви човешки отношения.

Не събитията сами по себе си, а промените, които настъпват чрез тях в човешките съдби и характери, са интересни за авторите. И именно в ло-

гичното и непреднамерено търсене и разкриване на тия промени се проявяват привлекателните черти на стила на произведението. Но тук са и минусите. Очевидно е, че при избрания стил всеки опит да се предпоставят отношенията или да се извадят от сферата на реалността води до нарушаването му. А такива нарушения има (сцените с бригадирите, посрещането на съпруга, сънят на младия акушер). В началото на филма авторите не предявяват никакви предпочитания към отделните герои, никой от тях не е акцентиран. Но после те се отказват от хар-

моничната съразмерност на сюжета и ни занимават ненужно дълго и малко натрапливо с историята на Маша (артистката А. Константинова) и Рибарят — (артистът В. Авдюшко). Това оставя впечатление за известна раздробеност и още за ненамерени точни и ритмични връзки между отделните епизоди.

*

Филмът „Надежда“ (студия Баранов, сценарист Ян Прохаска и режисьор Карел Кахиня) най-ярко от всички отбелязани тук произведения отразява търсенията и постиженията на съвременното кино.

Още началните кадри ни респектират с директното въвеждане в психологическата характеристика на героите: група работници играят на карти, камерата ни води към един стоящ до тях човек с грубовато, неизразително лице. Проследяваме движението на ръката му. Следва скандал — откраднал е банкнота. Пребит, той лежи в калта край завода. Край него минава тя — жената с леко поведение. От този момент авторите ни предлагат да се вгледаме заедно с тях внимателно, с увеличително стъкло в душите на тези

хора, в които отново се събуждат истински чувства. Частният случай става повод за проникновен анализ на пробуждащото се добро. Трудно е да се разкаже останалото. „Киното е онова нещо във филма — казва Рене Клер, — което не се разказва.“ А тук без съмнение се срещаме с едно интересно, сложно киноявление.

Обобщеното изображение, простотата на кадъра, с нищо ненарушеното равновесие на композициите, в които се съчетават мащабите на огромния строеж с мащабния анализ на човешко поведение — всичко това създава едно високо кинематографично качество. И оправдава, както рядко се случва в подобен род филми, използването на широкия екран. Широкоекранното решение в случая значително повишава активността на обстановката на действието, прави я по-убедителна. При това не само изобразително, но и драматургически. Намерени са такива планове и ракурси, които обогатяват пространството и средата, състояща се само от един завод, от двойката на главните герои и от няколко работници. Постепенно забелязваме, че операторът (Йозеф Ваниш) умее да придаде на пейзажа психологически характер. Не случайно камерата толкова често пано-



„Надежда“

рамира — фонът е едно присъствие на времето и на епохата. Постоянният пейзаж — огромният строеж, ражда чувството за неизбежната промяна у хората, която трябва да се извърши на всяка цена. И ето — ритъмът се забавя, режисьорът ни насочва упорито към всяка подробност от поведението на героите, за да мотивира сложната еволюция на техните чувства и отношения. И тази режисьорска упоритост, тази, бих казала, натрапливост, неусетно и дълбоко ни обяснява нещата, постепенно изгражда нашето уважение и нашето съчувствие към едни хора, които на пръв поглед имат отрицателна характеристика. Тогава разбираме, че тяхната изолiranост и отчужденост от света е привидна, условна. Авторите са убедени, че самотата, душевната изолация на човека са противопоказани на нашето общество. Всички режисьорски средства тактично са подчинени на разкриване на хората и на възпитанието на хората.

Пробуждането на доброто става под влияние на Маглад, изпълнена от актрисата Хана Хегерова. Трудно е да се обясни по какъв начин тази обаятелна актриса извайва своя сложен образ. Просто талантът ѝ е такъв, че всичките ѝ чувства, вътрешният ѝ мир, тревогата ѝ се изразяват в очите, независимо от външната ѝ строгост. Такова е лицето ѝ, такива са очите ѝ, че гледайки в тях, всичко разбираш — и дълбоката на любовта, и ненавистта към досегашното, и срама за себе си и за него, и горещото желание нещата да станат други. Някаква много голяма нравствена сила и чистота има в тази жена. И тази сила извиква най-доброто в душата на човека, положителните заложби, които има в него.

Режисьорският почерк на Кахина е реалистичен и опростен. Но това не му пречи да включи в сюжета иносказателните сцени с врабчетата под фенера и двете съновидения (Луцин сънува зайци), които се оказват органично вплетени в тъканта на филма. Тези сцени подчертават тенденцията към доброто в душата на героя и не току-така той облича бялата си риза близо до клетка със зайци. Откриваме една сложна връзка и взаимозависимост в иначе простата процесуалност на нещата. И тук ми се иска да подчертая не новата мисъл, че търсенето на нова изразност в киното е закономерно, когато произтича от логиката на действи-



„Укротители на велосипеди“

телността. Тогава и необичайната форма е оправдана, закономерна и необходима.

Хубаво е, че напоследък чехословашките кинодейци често ни навеждат на тази мисъл.

*
* *

Има на пръв поглед случайно, но твърде показателно съвпадение във финалите на трите филма — тържество на човешкото щастие, победа на човечността. Не всеопрощение, не сантиментално и абстрактно добро, а дълбока жизнена човечност, която намира своето основание в основните принципи на социалистическото общество.

Ако трябва да дадем най-кратка формулировка на това, което носят на зрителя тези филми, бихме могли да кажем: науката да се уважава човекът.

*
* *

През втората половина на юни първенство в репертоара на софийските кинотеатри имаха комедийните филми. Нашият зрител обича кинокомедиите — тук не отбелязвам нищо ново. Понякога заради комедията той е готов да пренебрегне добрия сериозен филм, готов е да прости много недостатъци заради няколко минути отморяващ смях. И все пак колко рядко тази готовност се възнаграждава.

Ако подходим формално към групата на юнските комедии, тя вероятно би ни задоволила. В границите на жанра тази група е достатъчно пълна: от сатирично-криминалната унгарска комедия „Всички са невинни“ до музикалното чешко-югославско комедийно ревю „Една звезда пътува на юг“. И ако оцен-



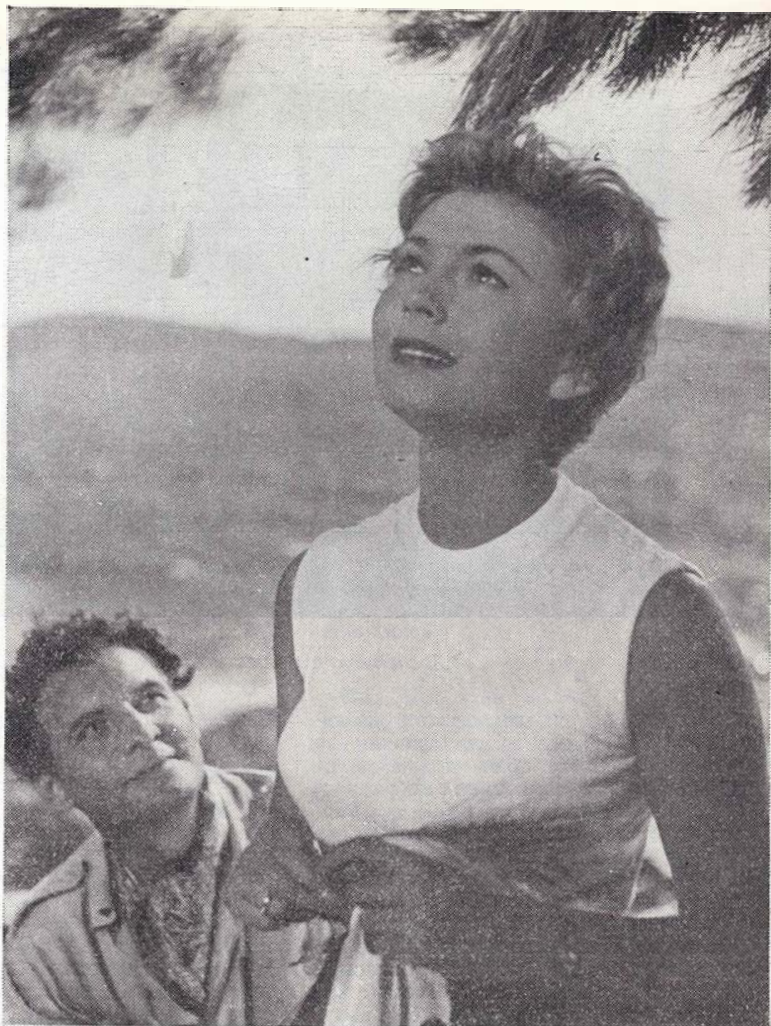
„Всички са невинни“

ките се влияеха преди всичко от количеството, не бихме имали причини за мръщене. Работата обаче е там, че от всички комедии само една е добра като качество — югославската комедия „Хармоничен брак“, поставена от младия режисьор Мило Дуканович по сценарий на Юлия Нойман и Гара Милованович. Тази комедия е посветена на вечната тема за равнопоставеността на жената в семейството. Комичните ситуации произтичат от това, че постепенно класическите роли в семейството се сменят: жената започва да се държи по мъжки, а мъжът овиква с женските грижи. И всичко това би останало в сферата на ординерната битова комедия, ако зад познатите трикове не прозираше оригиналната самостоятелна мисъл на авторите. Като взимат актуален материал от действителността, те карат зрителя да се замисля над въпроси, достойни за внимание.

Някъде към средата на филма всичко минава в сферата на чистата условност, гротеската е в пълната си сила. Дори диалогът става ексцентричен, всички герои са вече деформирани, движени от някакъв механизъм. Но характерът на главния герой, макар и силно хиперболизиран, не губи достоверността си, защото корените му са в

действителността. Двете страни на комедията — битовата и ексцентричната — вървят успоредно, преплитат се и накрая напълно се сливат. (Откъснати остават само епизодите със съседските клюкарки.) И това е, защото всички изпълнители притежават усета за пародия и на първо място — Оливера Маркович и Свободан Перович.

С явния стремеж да пародират са се заели и авторите на филма „Укротители на велосипеди“ (производство на Талинската киностудия, сценарий Ю. Озеров, Николай Ердман и Ю. Кун, режисьор Ю. Кун). Но техният успех е далеч по-малък. А всъщност в основата на този филм стои едно интересно намерение — да се пародира творческият процес при създаване на комедия и чрез усмиването на шампите и тривиалните ефекти да се открие истинският естетически критерий за хубавата комедия. Целият филм се върти около тази находка, но единственият успех си остава импровизационното му начало: в търсене на съдържание и форма за произведението си сценаристът и режисьорът излизат на широкото автомобилно трасе, очертават една линия и чакат — първият, който мине тая линия, ще стане герой на комедията. И тъкмо когато са открили героите



„Една
звезда
пътува
на юг“

си, намерили са чудесна трикова форма за връзка между епизодите, авторите сякаш сами се отказват от стремежа си да пародират. Зареждат се епизоди, свързани с примитивни сюжетни връзки, в голямата си част незадължителни, измислени и лишени от комедиен тонус. Сатира от най-чист вид (сцените в завода), циркови репризи, естрадни песни се нареждат така, че тази хубаво замислена комедия се превръща в еклетическа поредица от смешки — изкуствени, измислени и несмешни.

Аналогични разсъждения могат да се направят и по отношение на другите две комедии от юнския екран: „Всички са

невинни“ и „Една звезда пътува на юг“.

*
* *

Когато читателят разтвори страниците на този брой от описанието, ще бъде вече пълноправен август. Т. е. достатъчно време ще е минало, за да се утвърдят впечатленията за хубавото и да се забрави случайното, мимолетното, видяно на екрана през юни. И какво ще остане в паметта наистина? Уверена съм, че ще останат само спомените за ония филми, които бяха проектирани само една седмица.

Вера Найденова

„МУЛЕН РУЖ“

Проблеми, публика и ... критика

Заглавието привлече в кината рекордно число кинозрители въпреки горещините, изпитната сесия, отпуските. Взираха се внимателно в лицата на публиката, преизпълнила душните кинозали, подслушвах дискретно пред изхода на кината първите реплики за филма, седмици наред отговарях на стереотипния въпрос на познати и приятели: „Артистът сакат ли е, или само така играе?“ И недоумявах от равнодушието на печата. Натрупах се много мисли за филма и около него, които, макар и с двумесечно закъснение, ми се иска да споделя.

Най-напред за публиката. Тя бе извънредно разнородна. В нея бяха представени като че ли всички възрасти, вкусове, професии. Съответно и реакцията ѝ бе нюансирана. Но нюансирана в рамките на всеобщото харесване.

Една част от нея — от носталгиците по театър „Ренесанс“, „П. К. Стойчев“ и „Одеон“, от членовете и сателитите на бившия софийски елит до заклетите сектанти и до младите поклонници на тугиста, на спортните звезди и на филми като „Дуел в джунглите“ и „Знакът на Зоро“ — плачеха от умиление и възторг, мръщеа се на пикантните сцени или многозначително хихикаха на тях. Образованата публика, активните кинолюбители, възприемаше филма, преминавайки през всички степени на интерес: от раздвоението до наслаждението. След представленията се завързваха оживени спорове за правдивостта на филма, за идейната му насоченост, за постиженията в режисурата, колорита, музиката и т. н.

Важното е, че никой не оставаше безучастен. Безучастна бе само кинокритиката. За „Мулен руж“ не се появи нито една рецензия или проблемна статия. Съображенията за липсата на достатъчно място във вестниците, за необходимостта при това положение да се пише само за високоидейни произведения или за филми, проводници на буржоаз-

но влияние, ни се струват неубедителни дори само заради факта, че творбата на Хъстън ще бъде гледана и дискутирана от милиони зрители. Но в случая имаме и едно в значителна степен проблемно произведение, което настоятелно се нуждае от критичен анализ. Трябваше да се изстудят непомерно горещите възторзи на профаните и особено да се установи контакт със зрителите с вкус и ерудиция, да им се помогне за възможно най-правилното осмисляне на филма.

Биографичните филми за художници са крайно редки гости на българския екран, но те се броят на пръсти и в световното кино. Нашият зрител е виждал само предвоенния филм за Рембрандт и неотдавнашните неособено сполучливи филми за Суриков и Миклош Алеш. Както и при всяко произведение на биографичния жанр, за зрителя е интересно да знае доколко в него е спазена историческата истина. В случая с „Мулен руж“ следва да предупредим изрично: любовните истории, които доминират във филма, са, меко казано, „предполагаеми“. Работата е там, че авторът на книгата, по която е екранизиран филмът, третостепенният френско-американски писател-космополит Пиер Ла Мюр, за да се хареса на примитивния американски читател, е изфантазирал тия мелодраматични любовни колизии, които така умиляват простодушните. Бедата не би била толкова голяма, ако те не изместваха интереса на зрителя от главното — творчеството на художника Тулуз-Лотрек.

Следващият важен проблем се отнася до идейната трактовка на живота и творчеството на художника. И тук са нужни някои допълнителни пояснения. Постановчикът на „Мулен руж“ Джон Хъстън принадлежи на оная група американски кинодейци, които киноисториците възприеха да наричат „загубеното поколение“: Хъстън, Казан, Дмитрик, Уайлдер, Цинеман, Стивенс. Тези ярко



„Мулен руж“

талантливи и притежаващи социално чувство режисьори имаха нещастieto да преживеят творческата си зрелост през душното десетилетие на маккартизма. Това наложи мрачния трагизъм и болезнения психологизъм в техните филми. Хъстън по-специално си спечели печалното прозвище „риторикът на крушението“. Героите на повечето от филмите му, създадени през този период, а дори и до ден днешен търпят страдания и поражение: в „Съкровището на Сиера Мадре“ (1948), „Когато градът спи“ (1950), „По-силен от дявола“ (1954). Неговият най-значителен филм „Африканската кралица“ (1952) е едва ли не единственото изключение: там жестоката борба на героите (играят превъзходните Хъмфри Богарт и Катрин Хъпбърн) се увенчава с успех. „Мулен руж“, поставен в 1952 г., е именно в „пораженческата“ линия на режисьора. Той не само че старателно подбира и обстоятелствено изследва трагичните моменти от действителната биография на художника, но за подсилването им прибавя и до любовните фантазии на Пиер Ла Мюр. От филма вее безпросветен песимизъм и двете „оптимистични“ сцени: отказването в последния момент от самоубийство и съобщението на бащата на художника за приемането на

картините му в Лувъра, не са в състояние да балансират гнетящото впечатление от произведението. Вярно, сам по себе си животът на Тулуз-Лотрек е изпълнен с трагизъм, но творчеството му е достатъчно доказателство за „катарзиса“, който е спасявал художника, за сублимацията на неговите страдания в прекрасните му творби. И той е бил щастлив по своему, по художнически, което във филма почти е изпуснато. Не случайно и не само прогресивната, но и буржоазната кинокритика в неговата родина се отнесе резервирано към подобна песимистична и малко вулгаризаторска трактовка на живота на художника.

След възраженията си по тези два най-важни момента от филма (освентях могат да се формулират и още няколко по-незначителни упреци: композиционната нестройност в средата на филма, фалшивата претенциозна игра на Заза Габор в ролята на Джейн Аврил) следва да се спрем и на неговите превъзходни професионално-художествени качества. „Мулен руж“ независимо от съществените си недостатъци си остава един от най-значителните следвоенни американски филми (приносът на англичаните в него е второстепенен). В своята „История на киноиз-

куството“ Жорж Садул все пак го нарежда между 8-те представителни филма на Холивуд за 1952 г. Награждаването му на Венециански кинофестивал и 2-та „Оскара“ за най-добро художествено оформяне (декори, костюми и цветово решение) не са случайни. Действително всичко, което се отнася до другите специфични професионално-кинематографски компоненти на филма: режисурата, операторското изкуство, декора, музиката и пр. е на високо равнище.

В „Мулен руж“ Хъстън демонстрира с блясък и финес най-доброто от своя талант и професионална сръчност. Той е успял да възсъздаде обстановката и атмосферата на „хубавата епоха“, периода на разцвета на „Мулен руж“ с необикновена за американците грижа за истинност на декора, детайла, костюма, поведението на героите.

Хъстън е усвоил и най-ценното от традицията на американското кино: умението да води разказа в една драматична прогресия, която приковава интереса на зрителя и го държи в непрекъснато напрежение. Използването на плановите е образец на режисьорска целесъобразност. Едрите планове на Хозе Ферер са противопоставени на общите и полуобщии планове на вътрешността на „Мулен руж“ и улиците. От тяхното сблъскване се ражда спонтанното чувство за контраста между вътрешната драма на Тулуз-Лотрек, неговата самотност, страдания, интензивен творчески живот и веселието, блясъка и пустотата на обкръжаващия го външен свят. Движението на камерата е подчинено на същата цел: ефектните панорами ни разкриват големите ансамблови сцени, шумната атмосфера на „Мулен руж“; динамичните фартове — усилията на Тулуз-Лотрек да върви, да действува, вътрешното оживление на героя. Неподвижните планове в кулминационните психологични сцени целят да ни разкрият и подсилят дълбочината и драматизма на преживяванията на героя. Виртуозният монтаж на къси и твърде къси планове ни помага да навлезем в лудешката атмосфера на кабаето, да почувствуваме френетичния ритъм на танците, и обратно, плавният монтаж на дълги планове създава усещане за отход и размисъл. По същия принцип се предават моментите на подем и резигнация в душата на художника. Уникален в историята на киното е няколкоминутният монтаж на рисун-

ките на Тулуз-Лотрек, блестящо синхронизиран с подходяща динамична музика, който ни разкрива богатството и многообразието на творчеството на художника.

Филмът съдържа и два удивителни, станали хистоматийни ефекта: вървежа по колене на актьора Хозе Ферер за създаване илюзия за недъга на Тулуз-Лотрек и удивителната имитация на рисуването на ескизите от художника. Последният дължим преди всичко на френския художник Вертес (автора на декора и костюмите), който с фантастично правдоподобие възпроизвежда маниера на рисуване на Тулуз-Лотрек.

Марсел Вертес се е прославил и с великолепните автентични декори и костюми на „Мулен руж“, които не само възсъздават правдиво една минала епоха, но и са интегрирани в драмата и психологията на героите.

Едно от най-големите постижения на филма е безспорно използването на колорита. В тази област филмът има не само етапно-историческо значение, но и днес служи за образец на кинохудожниците. Сполука е преди всичко общото тонално решение на филма напълно в съзвучие с „топлите и пастелни тонове“ в творчеството на художника. Нещо повече, цветът тук е един от решаващите обединяващи елементи на филма, той му придава най-вече тая хармонична цялост, която, както споменахме, не е доведена до край в драматургията. И още нещо — тоновете служат да ни внушат непосредствено и различните душевни състояния на главния герой. Особено внимание заслужава тонално-цветовото решение на централния епизод във филма — Мулен руж. Хармоничното съчетание на ярките цветове, на червено, жълто, оранжево и зелено великолепно предават атмосферата на неудържимо веселие, характерна за знаменитото кабаре през „хубавата епоха“.

Музиката на един от най-изтъкнатите френски кинокомпозитори Жорж Орик, идеално аранжирана в стила на 1900-та година, създава звуковата атмосфера на епохата и с възхитителна дискретност съпровожда душевните вълнения на героя.

Актьорското изпълнение ни разкрива два таланта: на Хозе Ферер и на Сюзан Флон. Изключително трудната роля на недъгавия художник, наситена със силни психологични преживявания, е изнесена от артиста превъзходно. И какъв талант на превъплощаване: кой би узнал в тая трагична роля ловкия и



„Сцена от филма „Мулен руж“

жизнерадостен Сирано, който кинодейците видяха преди няколко години? Изпълнителката на Мириам, Сюзан Флон защитава репутацията си на една от най-добрите актриси на френския театър и кино. Изтънчено, интелигентно и обаятелно тя сътворява образа на идеалната францужойка.

Да заключим: наред с принципиално неверните и повърхностни моменти от трактовката на образа на големия художник „Мулен руж“ е един богат с проблеми и творчески постижения филм, който заслужава да бъде видян.

Ал. Александров

ИВАН БРАТАНОВ

Мнозинството от актьорите, които се снимат в наши филми, си остават гастролъори в киното; играта пред камерата за тях е проява в „антракта“ между една и друга роля на сцената, временна творческа промяна в една биография, която си остава трайно свързана с театъра. Малцина са тези, които посветиха творческите си търсения едновременно на драматичното изкуство и на киното — Г. Георгиев, Н. Коканова, Б. Симеонов, К. Цонев, П. Карлуковски, Н. Петров.

Но измежду артистите, работещи в киното, има един, който в продължение на цяло десетилетие си остана стопроцентов, „чисто-кръвен“ филмов актьор — Иван Братанов. Седмото изкуство създаде художника, когото днес всички познаваме и обичаме; художникът се отплати с абсолютна вярност — таланта си той посвети изключително на киното.

Може би отдалечеността от театъра лиши Братанов от възможността за по-интензивен творчески живот. В замяна на това обаче артистът бе запазен от някои черти на театралното актьорско пове-



„Неспокоен път“



„Септемврици“

дение, следи от които в една или друга степен откриваме едва ли не във всеки наш игрален филм. Иван Братанов, повече от който и да е друг киноактьор, е чужд на фалшивата риторика, на неорганичните физически действия. Той никога не се нуждае от творческо „превключване“, от пренагласа в поведението си, което винаги е

пределно кинематографично, еднакво чуждо и на театралността, и на сивата, безстрастна игра. Когато преглеждаме многобройните критики, рецензии и отзиви, отразили развитието на актьора — от ролите на поп Андрей и Странджата до последните му прояви, — оставаме изненадани от пълното, почти невероятно единодушие на критиците, които подчертават изключителната непосредственост и простота в поведението на актьора, подкупващата непринуденост и искреност — извор на голямото, вълнуващо изкуство.

Иван Братанов е несъмнен майстор на епизодичната роля. Създадените от него „второстепенни“ образи привличат не случайно със своята достоверност и колорит; актьорът владее до съвършенство тънкото умение да попада в образа изведнъж — от първия кадър, да встъпва незабавно в биографията на своя герой — от първата реплика, да намира веднага характерните детайли — с първия жест. А това му позволява, макар и ограничен от тесните рамки на епизодичния образ, да разкрие дълбокия, вътрешен смисъл на характера, да се домогне до значителни идейни и художествени обобщения.

Тази способност Братанов изяви още в първите си роли, колкото и драматургически незавършени да бяха те. „Септемврийци“ на З. Жандов и „Песен за човека“ на Б. Шаралиев откриха за публиката и за киното един актьор, който се наложи именно с умението си да овладява чертите на своите герои бързо, пестеливо и с верен усет за характерния психологически нюанс. С дълбоко вълнение ние приехме тогава червения поп Андрей, колкото реален и близък, толкова и епичен. В съзнанието ни се запечати за дълго и образът на Странджата — така понятен и роден ни бе този суров и измъчен работник, смазан от мизерията и гнета, но непобеден във великата



„Тайната вечеря“

си любов към човека, недолялан и груб, но смел, със сърце разтворено за правдата и красотата. Много образи избледнях през тези десет години, но все тъй жив и вълнуващ си остава Странджата със строгото, почерняло от мъка и стаен гняв лице, с властния жест на ръката, сочеща потъналите в дрипи деца, с повелителния глас на простия, обикновен човек от низините, който, повярвал в силата на художественото слово, бе заповядал на поета: „Пиши!“... За това можеш ли да пишеш?“...

Между червения поп Андрей и поп Манол, сподвижника на пастира-цар, лежат повече от двадесет роли — актив, на който би могъл да завиди всеки киноактьор. Повече от петнадесет режисьори — Д. Даковски, А. Маринович, З. Жандов, Р. Вълчанов, Хр. Писков, Б. Шаралиев, П. Василев, Д. Мундров, Б. Дановски, Я. Янков, Н. Вълчев и др. се довериха на Братанов и не напразно. Актьорът се отплати достойно за доверието, макар че твърде често неговият талант се препъваше в сценарните недостатъци на ролите. По правило той надрастваше сценарните образи, доизграждаше ги, вдъхваше им жизненост и правда дори и тогава, когато авторите предлагаха само голия тезис или сухата схема. Така Братанов ни подари подкупващия, богато изваян Сюлейман („Ребро Адамово“) и Савата („Димитровградци“), колоритния Ило („Гераците“) и Ятака („В тиха вечер“), Комитата в „Командирът на отряда“ и бай Дино от „Бедната улица“, оригиналния образ на Попчето в „Стръмната пътека“ и Коминочистача от „Точка първа“... Ще помним и Стоян Гашника, захвърления по калните пътища на войната селяк, приел от Белчо дъха на родната земя, търсещ жадно във веригата на спомените дом и близки. С неподправена искреност и интимна топлина ни предаде Братанов и минутната радост на Гашника, тъй скоро преляла в тиха носталгия, и стаеното недоволство и омраза срещу натрапената война („Сиромашка радост“)... Всяка нова роля носеше нова, по-голяма или по-малка сполука за актьора. Не ми се иска да изключа от актива на Братанов дори и превъплощението му в образа на Кукловода във филма „На тихия бряг“, защото актьорът защити ролята на отрицателния герой, такава каквато му беше поднесена, с познатата ни непосредственост и добросъвестност.

Най-трайна дияра в развитието на нашето кино Иван Братанов остави с участието си във филмите на Д. Даковски. Възбуждащата му със Ст. Ц. Даскалов и Д. Даковски бе твърде щастлива — и то не само за Братанов. Взаимното откриване на тримата творци донесе най-голяма полза преди всичко за българското кино. Защото безспорният успех на „Неспокоен път“ и на „Тайната вечеря“ се дължи в най-голяма степен на общността в целите, в творческите търсения и на тримата художници. Обедини ги и отличното познаване бита на нашия селянин и неговата душевност, и вълнението от революционните преобразования на българското село, и умението да отразят с вълнуваща простота и размах трудния, неспокоен път на митовци и крумовци към социализма.

„Неспокоен път“ обогати българското кино с един от най-пълнокръвните, най-жизнени и затова най-силно въздействащи обра-



„Стубленските липи“

зи. Милиони зрители повярваха открай докрай на Братановия Мито, разбраха го, заобичаха го. В неговия конфликт мнозина познаха своята лична драма, „знайният непознат“ от екрана им припомни и изгарящата мъка по своето парче земя, и първоначалното неверие към кооператива, и оная душевна буря, която после чистеше съзнанието им от задръжките на миналото. Артистът ни разкри душевното богатство на обикновения човек, когото бе направил своя творческа съдба. Той се сля с неговия мисловен и емоционален свят, доказа ни логиката на неговото развитие. Братанов намери ония изумително точни детайли, които направиха от Мито толкова земен, толкова наш, близък човек. Актьорът изигра ролята си с дълбоко вътрешно убеждение, не, всъщност той не я изигра, той я изживя — така вярно и докрай почувствува възлненията на своя герой, с такава увлечение защити неговата правда.

В „Тайната вечеря“ Братанов разкри нови страни на своето дарование. Той долови безпогрешно комичния заряд в ролята на Крум, която изпълни с братановското чувство за мярка, непринуденост и художествена простота. Актьорът направи своя герой жертва на прастарата страст за земя, осмъ го, без да престане да го обича, накара го да разбере колко нелепи са вече, при новите условия, неговите алчни стремежи.

Образът на Тончо („Стубленските липи“) отстъпва по сила на художественото внушение на героите от първите два филма на Даковски далеч не по вина на Братанов. Всъщност актьорът ни остави един много земен, много нашенски образ, с ония чудесни нотки на лиризм, които обогатиха неговата емоционална природа — а това вече не е малко, ако не забравяме сравнително ограничения сценарен материал, предложен от автора.

Филмите на Даковски се отличават със своята подчертано

национална, българска атмосфера, осъществена не по линията на гаванките и сукманите, а търсена по пътя на разкриване чертите на българската душевност. Значителен дял за тази атмосфера се пада и на Иван Братанов. Впрочем, да бъдем справедливи: не само във филмите на Даковски актьорът ни остави образи, които спечелиха публиката с националния си колорит, с дъха на родната земя, който лъхаше от тях. В Ило и в Стоян Гашника, в Ятака и бай Дино от бедната улица на големия град, в Комитата и в дядо Корчан — неизменно откриваме различни и все пак познати, нашенски, български черти.

Къде да търсим корените на тази щастлива способност за превъплъщение? Във всеки случай не в етнографските подробности. Може би ще ги открием във физическата и вътрешна характеристика на Братанов, която го сродява така близко с трудовите хора. Навярно и в личната биография на актьора, излязъл из недрата на народа, страдал и борил се заедно с него срещу фашизма, в личната съдба на художника, който имаше основание да сподели преди десетина години пред почитателите на своето изкуство: „Аз виждах в образа на Странджата самия себе си и всекиго от най-добрите си другари...“ Този верен усет Братанов освежаваше, обогатяваше в непосредствения си контакт с трудовите селяни, чиято среда той търсеше. Може би ще си обясним природата на неговото дълбоко народностно изкуство и с оная неуловима способност на актьора да открива, да чувствава и отразява тъкмо ония човешки черти и прояви, които са частица от българския национален характер.

Накрая искам да се спра на един въпрос, който буди основателна тревога за творчеството на Братанов. В последно време актьорът е застрашен не по негова вина изкуството му да бъде ограничено в сравнително тесните рамки на определен типаж, на определено амплоа. Обстоятелството, че най-силни, най-сполучливи и въздействащи са селските образи на Братанов, създаде мнение в средите, които в голяма степен решават творческото развитие на актьора, че неговото призвание е заключено в ограничения типаж на селянина, на бедняка от града, на отрудения човек. Бедата идва от ония, които подбират актьора само по признака на традиционното амплоа, които се страхуват да се освободят от стари представи, наложени от самите тях, които робуват на подвеждащите и ограничаващи таланта „вътрешни и външни данни“ на актьора. Нужен е режисьор, който ще преодолее инерцията Братанов да бъде използван само в „подходящи“ роли, който ще го открие повторно за българското киноизкуство, така както Рангел Вълчанов откри отново Георги Калоянчев.

Със своето голямо изкуство, с всичко, което е създал досега, Иван Братанов доказва, че заслужава напълно това доверие.

Божидар Михайлов

НЕВЕНА КОКАНОВА

Когато през 1956 г. на зрителите бе представен филмът „Две победи“, едва ли някой обърна внимание на хористките, които се появяваха в един-единствен кадър. Едва ли някой можеше да предположи, че втората от тях, в долната редица — е бъдещата Ирина от „Тютюн“ на Димитър Димов.

Като актриса Невена Коканова е истинска рожба на нашето кино. Защото то я откри, съумя да оцени правилно дарованието ѝ и спомогна за неговото развитие. Днес Коканова твори успешно и на сцената, и на естрадата, но в съзнанието на публиката тя си остава преди всичко като филмова актриса. И справедливо. Защото нейната истинска творческа сила е фиксирана на екрана. Филмовият екран е нейният най-добър, най-предан приятел. Тя е създадена за него, за неговия климат.

Някои обясняват популярността на Невена Коканова в киното преди всичко с нейната фотогеничност, с благоприятните ѝ физически данни. Това обяснение обаче е очевидно незадоволително.

На екрана се появи актриса с наистина извънредно благодарни за киното данни. Но тия данни, необходими за първото впечатление на зрителя, са щастливо съчетани с онова, което прави актьора



„Т Ю Т Ю Н“



„Години за любов“

творец, което оформя сериозното отношение на зрителите към него. У Невена Коканова винаги има хармония между външните изразни средства и силата на драматическото преживяване. Тя никога не злоупотребява с едното за сметка на другото. Защото притежава едно от най-ценните качества в изкуството — чувство за мярка.

Невена Коканова пристъпи в творческия си път плахо. Такава беше нейната първа героиня — светлото и мечтателно момиче от „Години за любов“ (реж. Янко Янков). Но тя много скоро набра сили и се показва в следващата си работа вече твърде сигурна, уверена. В работата си над образа на партизанката Бойка от филма „В тиха вечер“ (реж. Борислав Шаралиев) Невена Коканова показва умение да вниква в психологията на хора, живели в неповторими исторически условия и време. В някои сцени и най-вече при очната ставка и отвеждането от участъка актрисата обогати образа със земна суровост, с елементи на трагичен патос. В следващата си роля — Ани от филма „Бъди щастлива, Ани!“ (реж. Владимир Янчев) Невена Коканова като че доразвиваше своята Бойка. Тя своеобразно съпоставяше двете си героини, подчертаваше различията в техните характери, определени от различните обществени условия на живот, от различното историческо време, и все пак откриваше една близост, едно родство между двете. Бойка, мечтателната партизанка, като че ли оживяваше в образа на свободната и влюбена Ани, за да продължи трагично прекъснатата си младост.

С ролите си в „Стръмната пътека“ (реж. Янко Янков) и „Среднощна среща“ (реж. Никола Минчев) Коканова приключи един цикъл в развитието си като филмова актриса и като творец изобщо. Дотук нейните героини са близки до реалната ѝ същност, в развитието им (главно по сценарни причини) няма особена сложност и противоречивост, характерите им не се отличават с многообразие.

Затова срещата на Коканова с по-значителна и по-богата драматургия във филмите „Тютюн“ (реж. Николай Корабов), „Инспекторът и нощта“ (реж. Рангел Вълчанов) и „Крадецът на праскови“ (реж. Вълко Радев) даде начало на нов етап в артистичното ѝ развитие.

Невена Коканова изпълни Ирина от „Тютюн“ по привичния си непретенциозен начин, като ѝ придаде цялото си обаяние. Тя подчерта моминската привлекателност на Ирина, духовната и нравствена чистота на дъщерята на провинциалния пристав. Коканова заложи на внушението за тази чистота като основна същност на Ирина в първата част на филма. На нея чудесно прилегна крехката мечтателност на ученичката Ирина. Но Коканова направи своята Ирина не само мечтателка. Тя я направи едновременно земна, решителна, целеустремена. От тия две проникновено разкрити начала в характера на Ирина Коканова успешно изведе сложното диалектическо развитие на образа, убедително мотивира неговия трагизъм.

Образът на Жана от „Инспекторът и нощта“ постави пред Невена Коканова нови и сложни задачи. Този път актрисата трябваше да долови зад чертите на едно съвременно „живо момиче“ неговата модна, но всъщност остаряла психика. И не само да я долови, но и да я осъди без колебание. Това постави на изпитание умението на Коканова да наблюдава съвременния живот, да се взира в хората около себе си и да преобразува впечатленията си в художествен резултат.

На екрана Жана на Невена Коканова се оказа настина хубаво, живо момиче, у което лекото отношение към житейските проблеми се е превърнало в хроническо състояние, предизвикало е апатия и равнодушие. И тук трябва да подчертаем, че мислите, които поражда у нас Жана, неволно се развиват и умножават в асоциативни съпоставки с Ирина. Ако Ирина се оказа в задънена улица, то беше



„В тиха вечер“



„Инспекторът и нощта“

следствие и на нейната активна намеса в живота. Жана не е действена. Тя е инертна, с притъпено чувство за съпротивление. В дързостта на Ирина имаше смисъл, протест. Дързостта на Жана е улична. Ирина отиваше към гибел фатално, неудържимо, с пълно съзнание. Жана пропада лекомислено, някак шеговито, евтино. Ирина загива силно, Жана вегетира малодушно.

Невена Коканова съзнателно отдалечава своята Жана от Ирина и се предпазва от сходството, което намира между двете си героини. А такова сходство има. То е сходство не на характерите, а на целите — стремежа към лекото, обезпеченото начало в живота на всяка цена и с всички средства. Но Коканова старателно го избягва, вероятно защото разбира, че то би уеднаквило интерпретацията ѝ. И търси сходството между Ирина и Жана единствено като оглежда съдбите им под знака на любовта-гибел. У тях има нещо всеотдайно. И двете, макар и в различна степен и смисъл, са верни на женската си привързаност.

По едно стечение на обстоятелствата Невена Коканова беше принудена да доразвие темата на любовта-гибел, като я доведе до онова пълно самоотдаване, до жертвеността, така характерна за Елисавета от „Крадецът на праскови“.

В този филм актрисата рисува една млада, кипяща жизненост, преждевременно притулена, пренебрегната, забравена. Сложна психика, основана на старозаветни морални задръжки и напиреща женственост — ето контраста, върху който Емилиян Станев е извалял своята Елисавета. Външна примиреност и дълбоко самовглъбяване, осъзната неудовлетвореност, от една страна, и изгаряща жажда за съществуване — ето върху какво актрисата гради своето изпълнение. Невена Коканова ни разкрива една Елисавета, която мъчително търси смисъл на съществуването си. Нейната любов с Иво не е

пикантно развлечение, а връщане към живота. Връщане на жизнерадостта, която ѝ е била отнета. Любовта на Елисавета е протест, своеобразен изблик на противодействие срещу силите, които я потискат. Пътят до това противодействие е сложен и мъчителен. Той е сложна комбинация от устрем и възпиране. Любовта на Елисавета е като премълчан вик, като неоткликнало ехо, като трагична спазма. Трагична, защото такива са условията на нейната епоха.

В интерпретацията си на Елисавета Невена Коканова отново запазва превеса на моминската чистота и меката лиричност, с които предпочита да очертава своите героини. Но като че ли този път повече от всякога у нея доминира пастелността на багрите, приглушеното звучене, богатството на нюансите.

След всичко дотук ние с основание можем да търсим и открием в героините на Коканова една характерна, своеобразна боя. Тия героини са все млади жени, застанали пред високия праг на своя живот или заварени в критичен миг на съществуването си, когато трябва да се разделят със света, изграден до голяма степен от романтичното им въображение. И тъкмо в тоя въображаем свят те трябва да изпитат ударите на реалния. Това са жени, повлияни от своята поривиста природа и същевременно плахи мечтателки, озарени от някакъв свой, вътрешен огън. Бойка, Ани, а особено Ирина, Жана и Елисавета очевидно ни дават право да говорим не само за фотогеничността на Коканова, но и за нейното изкуство. То е изкуство скромно, ненатрапчиво. Жизнено, удивително подходящо с реалистичната си простота за екрана. И същевременно — изкуство своеобразно, индивидуално. Изкуство на полутона. Невена Коканова винаги предпочита да загатне, отколкото да бъде изчерпателна. Да подсказже, отколкото да заяви. Тя винаги споделя нещо, а не го натрапва. Приобщава ни, а не ни застава. Най-после Невена Коканова успява винаги да запази в пресъздавания образ искреност и добросърдечност, които го правят верен, човешки, реално осезаем, а не измислен. За някои зрители изкуството на Коканова може би не е достатъчно интензивно, но то е факт, който не може да не ни радва. Още повече, че то чертае несъмнен възход. Възход без колебания. Не стръмен, но сигурен.

Василен Васев

СТРАХ ОТ ИСТИНАТА

Сътрудникът на вестник „Дойче фолксцайтунг“ А. Мюлер в обширна статия коментира цензурата в Западна Германия. В член 5 от конституцията на ГФР, пише той, е казано съвършено ясно и точно: „Цензура няма“. Но в сферата на киното обявеното от конституцията право системно се нарушава. Пряката и косвена цензура върху филмите се извършва не от някакъв централен орган, а от редица различни учреждения, действащи по определена система. На първо място трябва да споменем Междуминистерския комитет, Доброволния вътрешен контрол, Бюрото за оценка на филмите и Бюрото за пласмента на филмите.

Когато един филм е завършен и е напуснал пределите на студията, режисьорът — колкото и голям да е той — няма ни най-малката гаранция, че неговото произведение ще излезе на екрана в този вид, в който е било замислено и заснето. Режисьорът трябва да очаква, че пласиорите ще съкратят филма или просто ще изхвърлят част от диалога, а нерядко ще му предадат и обратен смисъл. Ако пък режисьорът е от източноевропейска държава, той има основание да се страхува, че тайнственият Междуминистерски комитет просто ще забрани прожектирането на филма, без да посочва причините.

През Междуминистерския комитет минават всички филми на социалистическите страни. Без да дава обяснение, този комитет забранява филми, които от негова гледна точка могат да бъдат „средство за пропаганда против свободния демократичен строй или против идеята за взаимно разбирателство между народите“. Впрочем комитетът не „забранява“, той само „не дава разрешение“. Така в продължение на пет години „не се даваше разрешение“ за прожектирането на известния филм на Волфганг Шаудте „Верноподаникът“. Изцяло или частично в лапите на цензурата са попаднали много „източни“

филми. „Александър Невски“ на Айзенщайн беше пуснат по екраните в стария вариант и с такива съкращения, че вместо 111 минути прожекцията на филма траеше 78 минути. Подобна съдба имаха филмите „Тихият Дон“, „Майка Йоана“, „Висният принцип“, три вьетнамски филма, които трябваше да се прожектират по време на седмицата на филмите от страните на Азия и Африка, и един български филм, предназначен за фестивала на късометражния филм в Оберхаузен.

Очевидно нито един от изброените филми не може да бъде „средство за пропаганда против свободния демократичен режим или против идеята за взаимно разбирателство между народите“. Филмът на Айзенщайн е шедевър от световно значение. „Майка Йоана“ на Кавалерович също се смята за образец на високо майсторство. „Тихият Дон“ е създаден по знаменития роман на Михаил Шолохов, който е издаден и в ГФР, и т. н.

„Аз не възнамерявам да критикувам едно или друго решение на Междуминистерския комитет“, пише Мюлер. „Аз поставям само въпроса: не е ли цялата дейност на комитета просто противозаконна?“

Според едно нареждане на федералното правителство цялата западна кинопродукция се освобождава от контрол. Следователно западни филми с фашистско съдържание могат да се внасят свободно без всякакви ограничения. Ясно е, че антидемократичните тенденции не изглеждат на федералното правителство чак толкова лоши. Важно е само да не се допуснат по екраните комунистически идеи! Допълнителната наредба за свободно пускане на западните филми съвсем не покровителства демокрацията, а, напротив, е създадена срещу нея.

Неотдавна на Бон не се хареса филмът за италианската съпротива „Четирите дни на Неапол“. Ако бе спазена наредбата за свобода на западната кинопродукция, този филм щеше да бъде

проектиран незабавно, минавайки само през доброволния вътрешен контрол. Но очевидно някой не се е задоволил само с тази инстанция. Беше организирана закрыта проекция в залата на Министърството на външните работи, на която бяха поканени чиновници от бундесвера. Филмът беше отхвърлен!

„Отличавайки се със страхливост и високомерие, бонските чиновници очевидно смятат гражданите на ГФР за политически неграмотни — оттук възниква и системата на противозаконната

цензура. А този голям проблем може да се сведе до един въпрос: признават ли ръководителите от Бон, че обикновените граждани на републиката имат право на самостоятелно политическо мислене? Ако отговорят на този въпрос утвърдително, законът трябва да се отмени. А ако отговорят отрицателно, изразявайки по този начин мнението, че трябва да се защитават гражданите от странични вредни влияния с помощта на цензурата, ще трябва да признаят, че ГФР е тоталитарна държава, а конституцията ѝ — къс хартия.

РЕПОРТАЖ ОТ ХОЛИВУД

Западногерманският журналист Ханс Хабе е публикувал в списание „Щерн“ репортаж за днешния облик на киностолицата на САЩ — Холивуд. Някога Хабе е живял дълго време там. Оставил е стари приятели, които сега го посрещнали и през целия път от гарата на Лос Анжелос до филмовия град му разказвали колко много се е променил Холивуд. Ето какво разказва Хабе за тези промени.

„Пред входовете на холивудските хотели и ресторанти винаги има купища вестници „Лос Анжелос таймс“. Трябва само да сложиш монета в автомата и да вземеш вестник. Докато разтоварвах багажа ми, хвърлих поглед на голямото заглавие на първа страница. С гигантски букви беше напечатано „Линда Дарнел разказва своята любовна история“... В космоса лети човек, а тук, на първа страница — любовни истории! Но се сетих, че за Холивуд винаги Холивуд е бил център на земята, а кинозвездите — център на Холивуд.

Действително ли са станали големи изменения? Наистина ли няма да позная Холивуд?

Въпреки моето първо впечатление и стари асоциации трябва да призная, че моите американски приятели донякъде имаха право. Външно градът действително се е изменил — Холивуд е станал

един от най-уродливите градове на света. За това е допринесла много новата „прическа“ на града. Киностолицата на САЩ е подстригана като „таралеж“. Трудно е да се повярва, но върховете на многобройните хълмове са отрязани. Хитрите търговци на недвижими имоти изчислили, че по-лесно зданията се строят на равно, отколкото по върховете на хълмовете и затова ги подстригали. По отрязаните конуси тъжно и грозно се мъдрят сега луксозни вили и хотели...

Градът се е „развил“. В това отношение той не се отличава от другите американски градове, които колкото повече „прогресират“, толкова повече губят от красотата си. В миналото крайните квартали на Холивуд бяха курорти. Жителите на щатския киноцентър не повече от три-четири пъти в годината слизаха до Лос Анжелос. Те избягваха този адски шумен град с небостъргачи и квартали на мизерията. Сега Лос Анжелос се е слял с Холивуд. Отровната миризма на бензин е обхванала всичко. На мястото, което по-рано се смяташе за снимачна площадка на „XX сънчери фокс“, където се издигаха красиви градове от картон, села на дивия Запад с бутафорни къщи, копия на улици от стария Ню Йорк, сега се строи новият град със солидни, модерни, но отблъскващи сгради. Илюзията беше по-красива.

Всичко в Холивуд е станало по-крейщо и по-безвкусно. Има ресторанти, построени от декори на стари филми. А собственикът на един ресторант чул, че в Европа сега са на мода всякакви гербове и значки, и не се поскъпил. Повече от 500 герба и толкова значки „украсяват“ стените на заведенното му.

Надеждата, че дългогодишната криза в американското кино ще подкопае системата на кинозвездите, не се оправда. Напротив, банките, единствената власт на Холивуд, влатат капитали само в сигурни сделки, а за тях единствената и сигурна сделка е името на кинозвездата. Подробно разговарях с един от големите холивудски банкери. За съжаление трябваше да чуя, че между „сигурните“ работи абсолютно сигурна се смята Елизабет Тейлър. Жалко, защото ако се раздаваше „Оскар“ за най-лош филм и лошо изпълнена роля, „Клеопатра“ трябваше да получи „Оскар“ за най-лошия филм на десетилетието. И въпреки това всяка банка е готова да даде всякаква сума за филм с участието на Елизабет Тейлър. Банките, правейки изключение само за нея, имат слабост да дават пари и тогава, когато има комбинация от две звезди.

Въпреки че в студиите господства както и по-рано системата на кинозвездите, в Холивуд не се чувства „звездна атмосфера“. Навсякъде царява скучна рутина, която няма отношение към изкуството.

МЕЖДУНАРОДЕН ФЕСТИВАЛ НА КИНОЛЮБИТЕЛСКИ ФИЛМИ

Във Ванкувър (Канада) тая година за втори път е бил организиран фестивал на кинолюбителските филми. Преминал под лозунга за дружба и сътрудничество между народите, фестивалът е събрал кинолюбители от тридесет страни, участващи общо със 70 филма. Отличителна черта за много от показаните филми са прогресивните тенденции, заложили в тях. Основните награди са дадени на филми, посветени на борбата за мир. Отбелязват се особено филмите „Последният концерт“ (ГФР), разказващ за съдбата на един пианист, чийто талант и живот се погубват от фашиз-

м Като минаваш по централния булевард, ще видиш, че тук има хотел на звездата на каубойските филми Джин Отри, ресторант на Франк Синатра и т. н. Това не означава, че големи заведения носят имената на прочути звезди, не, те са просто тяхна собственост. „Звездите“ сами са се заловили с бизнеса на собственици на ресторанти, хотели и тем подобни заведения.

Общественият живот в Холивуд е провинциален. Неотдавна списание „Ню Йорк“ състави холивудски речник и към него прибави забележката: „Който владее неговия фонд, той никога няма да се почувствува неловко в холивудското общество“. Разговорите, писа „Ню Йорк“, се въртят около следните теми:

Автомобили: Сравняване качеството на „Ролс-ройс“, „Ягуар“ и „Мерцедес“. **Социализъм:** Може ли да се разреши проблемата за домашната прислуга. **Благотворителност:** Колко могат да се намалят данъците? **Философия:** За да бъде един филм добър, трябва ли да има непременно щастлив край? **Личности:** Кой с кого се е развел?

Според мен, заключава авторът на репортажа, списание „Ню Йорк“ е надценило броя на темите. Както и по-рано, в Холивуд е достатъчно да разбираш малко от кино или да се правиш, че разбираш.

ма и войната, както и френският филм „Момчета, напред!“, изобличаващ политиката на западните войнолюбци.

С особено голям интерес участниците на фестивала и зрителите са посрещнали филмите на съветските кинолюбители. Награда за хуманизъм, режисура и игра на децата-изпълнители е дадена на съветския любителски филм „От все сърце“. Филмът разказва забавната история на две деца, решили да направят торта и да я подарят на майка си в чест на Осми март. Награден е бил и един филм на студентите-кинолюбители от Московския институт по съобщенията.

АГОНИЯТА НА СТАРОТО КИНО

Август, 1944 г. Последният месец на „бившата“ българска кинематография. Месец на критично малокръвие, на предсмъртни гърчове. Диагноза — неминуема смърт. Картограмата ѝ е недвусмислена, категорична.

Какъв е пулсът на филмопроизводството? През месеца, а и през цялата 1944 година не е излязъл по екраните нито един български филм. Седмичният преглед „Българско дело“ едва крета. Цялата филмопроизводствена дейност в България през предшестващите 2 години е съсредоточена във „Филмовият отдел“ на фондация „Българско дело“. Гръмка фирма с нищожно съдържание. Техническа база — всичко на всичко 4 години за работа снимачни камери, една звукомонтажна маса и една копирна машина. Персонал — двайсетина оператори и технически работници. Общият бюджет на фондацията за 1943 г. (включващ издаването на пропагандна литература, вестниците „Днес“ и „Вечер“ и др.) е едва 37,694 000 лева, т. е. към 121 хиляди днешни лева. За 4 години са произведени 152 кинопрегледа, 2 научно-популярни филма, 2 документални филма, 2 агитационни кинобели и 1 игрален филм. След бомбардировките в началото на 1944 г. отделът се евакуира в провинцията и дейността му се ограничава в епизодично пускане на седмичния кинопреглед. След шумната премиера на съвместната българо-унгарска „суперпродукция“, филма „Изпитание“, през есента на 1942 г. частният сектор в кинопроизводството окончателно изчезва.

Киномрежата е в окаяно положение. През август 1944 г. в страната съществуват 213 кина: 140 в градовете и 73 в селата, част от които не работят поради бомбардировките и затрудненията във вноса на филми. В 4 000 села и цели погранични околии хората не гледат кино. Техническите съоръжения на кината са овехтели и износени, качеството на прожекторите е под всякакви стандарти. С изключение на столицата и някои големи провинциални градове, навсякъде кината се помещават в набързо и небрежно приспособени салони, игнориращи всякакви изисквания на хигиена, акустика и естетика.

Репертоарът на книгата е до крайност обеднен. От януари 1941 г. без всякакви законни основания и в арогантно нарушение на международните правила представянето на съветски филми е абсолютно забранено. Година по-късно е наложено вето на вноса и на американските, английските и т. п. филми. През последните месеци преди 9 септември екранът е окупиран само от произведения на германското кинo (италиански, френски и унгарски филми не пристигат поради компликациите в политическия живот в тези страни). Похитрите кинопритежатели вече подуват обрат в събитията и избягват да ангажират нови милитаристични филми, като се задоволяват с повторни прожекции на стари и безобидни мелодрами и кинокомедии: „Отречената“, „Йохан“, „Спомени от миналото“ и т. п. Други, като акционерите на първокласното кино „Роял“, бързат да се самоликвидират в самото навечерие на 9 септември, за да се спасят от окончателен банкрут. Агенциите за търговия с филми се закриват една след друга. Само „Олимпия“ с действително „олимпийско спокойствие“ продължава да рекламира филмите си чак до 30 август.

Кинорекламата е сведена до минимум. В средата на август някои вестници „поради липса на място“ въобще се отказват от търговски реклами. Другите се задоволяват с двуредни съобщения за програмите на 3—4 столични кина.

Кинокритиката през 8-те месеца на 1944 г. е мъртва. Никой вестник не си позволява лукса да рецензира филми. На 15 август издъхва и последното киносписание — „Филм“, евакуирано в Плевен. Що се отнася до кинолитературата, тя е прекъснала своето и без туй анемично съществуване още през 1938 г. Киноновините от чужбина са пресекнали (освен от Германия). От 1 януари 1944 г. една единствена закъсняла кореспонденция от Париж запознава читателите на в. „Мир“ с творчеството на големия артист Мишел Симон. И едно критично съобщение, първото от 4 години, поместено в „Заря“ от 21 август, информира читателите за прожектирането в Съветския съюз на „филми за участието на авиацията във войната“.

С такъв полумъртъв кинематографски сезон завършва 47-годишнината на дореволюционното българско кино.

Ал. Александров

БАРАБАШ, Ю. Чистое золото правды. О некоторых особенностях эстетики и поэтики Александра Довженко. Москва, „Сов. писатель“, 1963. 240 стр., с илл.

Тази книга — оригинален труд на украинския критик Ю. Барабаш, е посветена на творчеството на един от най-изтъкнатите съветски кинорежисьори Александър Довженко. Спирайки се подробно не само на филмовото, но и на литературното наследство на Довженко, авторът проследява основните проблеми в естетиката и поетиката на големия художник, на неговите принципи в художественото усвояване на действителността.

ВЛАСОВ, М. П. Мастерство кинорежиссера. Москва, Знание, 1964. 82 стр., с илл. (Нар. ун-т культуры. Фак. литературы и искусства, 3).

Брошура, посветена на творческия труд на кинорежисьорите. Тя дава на обикновения читател представа за широтата и многообразието от изразни средства, които кинорежисьорът има на разположение, за неговите задачи в процеса на осъществяването замисъла на филма.

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЙ филм. Сборник статей. Москва, Искусство, 1964. (Союз работников кинематографии СССР.)

Вып. II. 284 стр. (Библиогр. стр. 267—282).

Вторият том на научно-теоретичния сборник „Научно-популярният филм“ излиза близо 5 години след първия (1959 г.). Той е посветен на състоянието, пътя и перспективите пред научно-популярното кино в Съветския съюз и другите страни през последните 5 години. В този том е направена равностметка на опита на работниците и дейците в научно-популярния филм за периода 1959—1963 г. Той обхваща както теоретически статии, така и бележки и информационни материали и обобщен опит по разнообразните въпроси и проблематика на научно-популярното кино.

РОСТОВЦЕВ, И. Г. „Броненосец Потемкин“. Фильм С. М. Эйзенштейна. Москва, Искусство, 1963. 212 стр., 8 л. илл.

Обстойна монография за един от най-забележителните филми в историята на киноизкуството. Авторът е изследвал филма по две главни линии: разгледана е историята на създаването на филма и е анализиран творческият метод на Айзенщайн.

В книгата са дадени значителни, свършено нови и неизвестни досега факти и събития около този филм-шедьовър. Като послеслов, който е свързан органически с изложението на автора, е поместено възторженото есе на Г. Александров, посветено на С. Айзенщайн и неговата безсмъртна творба.

СОКОЛЬСКАЯ, А. Л. Симона Синьоре. Ленинград — Москва, Искусство, 1964. 134 стр., с илл. 20 л. илл. (Мастера зарубежного киноискусства. Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии).

Тази монография е посветена на знаменитата френска киноактриса Симон Синьоре (р. 1921 г.).

Авторът ни разказва за нейното юношество, за първите малки стъпки и роли на киноактрисата в киното и театъра, в които още на времето се проявяват съдържателността и лаконизмът, така характерни за маниера на игра на актрисата. В отделните глави е анализирано изпълнението на Симона Синьоре в главните роли на филмите „Златната каска“, „Тереза Ракен“, „Сянка и светлина“, „Салемските вещици“, „Ударът на съдбата“, „Ден и час“. Авторът разказва подробно и за работата на артистката над създадените от нея образи и запознава читателя с редица нейни изказвания и мисли за киноизкуството и играта на актьора в киното.

BOŠEK, Jaroslav. Jiří Trnka. Historie díla a jeho tvůrce. Praha, Státní nakladství krásné literatury, 1963, 295 p. ill.

Монография за един от най-големите майстори на съвременния куклен и рисуван филм — Иржи Трнка. Истински художник, еднакво добре усъвършенствуван и във филмовото, и в изобразителното изкуство, Трнка започва своето крупно дело с филмовата гротеска, за да стигне до най-съвършената форма на кукления рисуван филм. Връх на неговото изкуство е добре известната и особено популярна в цял свят творба „Шпаличек“, където са разгърнати цялата творческа личност и талант на Трнка.

Книгата е снабдена с многобройни цветни илюстрации и фотоси из филмовото творчество на Трнка, които допълват особено сполучливо изложението, написано с много възторг пред изкуството на големия майстор.

SCHNITZER, Luda et Jean, Vingt ans de cinéma soviétique, Paris, C. I. B., 1964, 118 p.

Двадесет години съветско кино.

Авторите на тази книга френските кинокритици Люда и Жак Шнитцер много отдавна се занимават с историята и проблемите на съветското кино. От самото заглавие на книгата личи, че авторите разглеждат филми и събития в съветското киноизкуство през последните 20 години — 1944—1963 г. вкл. Този преглед се предхожда от кратък обзор върху развитието на съветското кино от 1908 г. с филма на А. Дрангов „Стенка Разин“ до най-новия филм на Г. Козинцев „Хамлет“.

Забележка: Всички посочени книги се намират в Народната библиотека „Кирил и Методий“ и другите научни библиотеки в столицата.

Д. К. Бошнаков



Сцена от югославската филмова комедия
„Хармоничен брак“



Георги Антонов — музикален оформител, лауреат на Димитровска награда, и Румен Григоров — режисьор, лауреат на Димитровска награда



Нюма Белогорски — режисьор



Петър Василев — режисьор

СССР

Хроника

Повестта на Н. Чаковски „Светлината на далечната звезда“ се ползува с голяма популярност в Съветския съюз. Това е разказ за голямата и светла любов. Много театри са поставили драматизация на повестта. Сега предстои нейното появяване и на екрана. С това се е заел режисьорът И. Пиръов, който е сценарист и постановчик на филма.

...През октомври 1941 година на речното пристанище в Горки се срещат курсистът от авиационното училище Володя Завялов и седемнадесетгодишната девойка Оля. Обикновена случайна среща — Володя помага на девойката да си вземе билет за парахода. Те прекарват няколко часа заедно, а след това Оля се загубва в тълпата от евакуирани, загубва се завинаги. Минават много години, Володя възмъжава и се променя, познава яростта на битката с врага, изпитва мъката от несправедливостта, но първата и единствена любов остава непокътната в сърцето му. Оля е загинала в един боен полет, има и официални документи за нейната смърт. Но ето че през 1956 г. в едно списание Завялов вижда снимка на Оля. Той я търси, търси я с цялата си страст, с каквато човек само може да търси своята мечта. Така той попада в различни краища на страната, среща се с много хора...

Ролята на Завялов играе артистът от МХАТ Н. Алексеев, който за пръв път застава пред камерата, Оля — артистката Л. Скирда.

*

Неотдавна за САЩ е отпътувала група съветски кинематографисти, участници в снимките на първия съветско-американски филм — „Среща на далечния меридиан“ по едноименния роман на американския писател Митчел Уилсън. Художествен ръководител на филма ще бъде С. А. Герасимов, главен оператор Ф. Ф. Праворов, режисьор-постановчик И. Таланкин.

*

Скоро съветското издателство „Изкуство“ ще пусне книгата „За най-главното“. Нейн автор е известният кинорежисьор А. Зархи, постановчик на филмите „Член на Правителството“, „Депутатът на Балтика“, „Звезден билет“ и други, който ще сподели с читателите своите мисли за сложната професия на кинорежисьора, за трудните и увлекателни пътища, по които вървят търсенията на нови образи, нови теми, нови сюжети...

*

Филмът, над който работи сега в „Мос-филм“ колективът, възглавяван от режисьор

ра Михаил Ром, се нарича „Обикновен фашизм“. Преди няколко месеца филмовите критици М. Туровская и Ю. Ханютин представили в студията проект за сценарий. По замисъл на авторите бъдещият филм, разкриващ същността на фашизма, показващ неговите корени, трябва да се състои от монтаж на откъси от кинохроники и фрагменти от стари художествени съветски и немски филми. Проектът заинтересувал М. Ром, който видял в него възможност за създаване на заострен боеви филм.

„Средата на двадесетия век се характеризира с невиджан разцвет на културата, науката, техниката — разказва М. Ром, — а редом с това съществува най-мрачното, най-страшното и безчовечно варварство на фашистите. По своя мащаб и чудовищна жестокост зверствата на фашистите оставят далеч зад себе си престъпленията на миналите векове. „Обикновеният“ фашист е превърнат в людоед, звяр и това е най-страшното. Как се е случило това, как е могло да стане, кой е виновен? Със своя филм ние искаме да отговорим на тези въпроси. Филмът ще разглежда фашизма не само в исторически аспект, но и от психологическа гледна точка. Ще се опитаме да покажем също как прониква фашизмът в съзнанието на човека, заглавява неговата психология и как обикновеният човек се превръща в звяр, в движещ се пречупен кръст...“

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Режисьорът Иржи Секвенс е снел по сценарий на Владимир Кернер и Владимир Голдман психологическия филм „Деветото име“, посветен на проблема за престъплението и наказанието. Сюжетът на филма е взет от действителни събития, произлезли преди няколко години. В него се поставя въпросът за отговорността на човешките постъпки. В главните роли участвуват Ота Склечка, Сватова Губенякова, Власта Фиалова и др. След тази постановка Секвенс ще снима филм за убийството на палача на чешкия народ Хайдрих.

*

Сред най-новите чехословашки филми за деца критиката отбелязва като най-интересен и сполучлив „Имате ли у дома лъв?“, дело на младия режисьор Павел Хобл. Хобл е свършил преди четири години Пражката филмова академия, след което е снел няколко късометражни документални и сюжетни филма по импровизационния метод (в стила на Хитилова и Форман).

„Имате ли у дома лъв?“ е разказ за две момченца, които един ден избягват от училище и цял ден обикалят по улиците. „Искаха да направя филм, който да забавлява децата — е заявил Хобл, — но същевременно

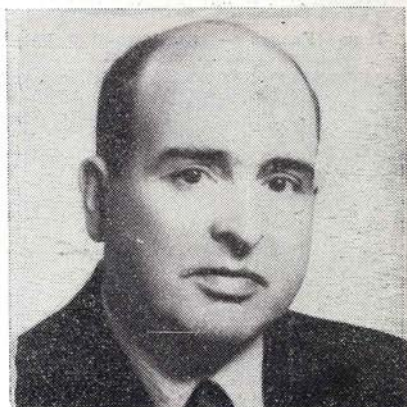
СЪЗДАТЕЛИ НА БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ



Йордан Величков — режисьор



Георги Георгиев — актьор



Христо Горов — гл. редактор на сценарната редакция при Студията за хроникални и документални филми

СЪЗДАТЕЛИ НА БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ



Бурян Енчев — сценарист



Теню Казака — гл. редактор на
Седмичния кинопреглед



Засл. арт. Георги Калоянчев — актьор

той е адресиран към възрастните. Някои случки са показани с оттенък на лека ирония... Сега Хобл снима два филма. Първият е телевизионен — екранизация на „Антигона“ на Софокъл, но поставена в стила на филмова опера. Музиката, която изцяло е съвременна, пише младият композитор И. Крейчик. Главните роли са поверени на Лука Рубанович и Вит Олмер. Вторият филм се нарича „Генерал“. В него ще участвуват много известни чешки артисти с Франтишек Филипоуски начело.

ПОЛША

В Полша е пребивавал съветският режисьор Сергей Каласов, който ще снима трисериен телевизионен филм за полско-съветските партизани от периода на последната война. Каласов е събрал обширна документация за този филм. Той се е спрял вече и на артистите, които ще изпълняват главните роли — Йозеф Дуриаш и Мариана Кочиняк. Филмът ще бъде готов за двадесетгодишнината от освобождението на Варшава.

*

Филмът на Владислав Слесицки „След тях падат листата“, награден със сребърен медал на фестивала в Краков, ще бъде изпратен на фестивала за късометражни филми във Венеция.

*

Режисьорът Вайчех Фивек е започнал снимането на филма „Новият наемател“, посветен на привързаността и първите чувства у децата.

*

Филмът „Звезди на земята“ се поставя от режисьора Януш Вейхерт от колектива „Старт“. Сценарият е написан от Станислав Гроховиак, който е работил върху него две години. За какво разказва филмът?

През време на строежа на нови галерии в една мина става нещастие. Загива един от работниците. Кой е виновен? Може би, както твърди главният свидетел, изобщо виновен няма? И макар че това предположение още в самото начало е било прието за най-правдоподобно, по-нататък този въпрос се вмъква в живота на героите и подхвърля на преценка утвърдени вече принципи. Главните роли са поверени на Анджей Копичински и Елжбета Чижевска.

ГДР

Известният роман на писателя Ханс Фалад „Вълк сред вълци“ е ярък, наситен с образи и събития разказ за Германия в периода на „Ваймарската република“, за времето на инфлацията на материални и духовни ценности, за горчивата съдба на малките хора. Това произведение е взето за основа на филма, който сега се снима в студията

„ДЕФА“ от Ханс Йоаким Каспржик. За главните роли са поканени артистите: Ане Катрин Бюргер, Инге Келер, Армин Мюлер-Шал, Волфганг Лангхоф.

Крепнат връзките на киното на ГДР със страните на Африка. На Асуанския язовир е посветен първият съвместен филм на немските и египетските кинематографисти. Друга снимачна група от немски кинематографисти е снела филм за строящите се с помощта на ГДР първи национални типографии в Гана и Гвинея.

ЮГОСЛАВИЯ

Лола Джукич, постановчик на серия хумористични предавания по телевизията, е дебютирал като режисьор. В студията „Авада-филм“ по свой сценарий той поставя „Последното алиби“. Героите на филма — бивши есесовци, под формата на туристи търсят в Югославия заграбените от тях през време на окупацията ценности. Главната роля се изпълнява от Раде Маркович.

В Скопие се е състояла премиерата на филма „Скопие 63“ (режисьор Велико Булаич), документален филм за земетресението, което разруши този град.

ИТАЛИЯ

В статии за състоялия се неотдавна международен кинофестивал в Кан неведнъж се писа, че един от най-хубавите фестивални филми е бил италианският „Съблазнена и изоставена“ (режисьор Пиетро Джерми). Вестниците отбелязаха, че този великолепен филм, достоен за най-голямата награда, е бил пренебрегнат от необективното жури. Какво представлява филмът „Съблазнена и изоставена“ и за какво се разказва в него?

Тънката и стройна Агнеса е подчинена на цялата строгост на нравите, приети в Сицилия. Около нея постоянно караулят родителите ѝ и все пак веднъж, когато, замаяни от обилния обед и горещината, всички от семейството заспават, тя извършва грях. Тя не могла да устои на огнените погледи и бурни въздишки на годеника на своята по-стара сестра, не устояла пред чара на този провинциален съблазнител. И бедната девойка чака дете. Бдителността на родителите без особен труд разкрива тайната ѝ. Оттогава тя седи затворена на чердака, оплаквайки своята съдба. Сега започва да действа нейният баща. Той трябва да застави съблазнителя да се ожени за Агнеса и да намери нов жених за своята по-стара дъщеря. Всичко това предизвиква бурен водовъртеж от събития, развиващи се със стремителна бързина.

СЪЗДАТЕЛИ НА БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ



Христо Ковачев — оператор



Димо Коларов — оператор



Георги Панчев — художествен ръководител на Студията за хроникални и документални филми

СЪЗДАТЕЛИ НА БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ



Димитър Петров — режисьор



Стефан Петров — оператор, лауреат на Димитровска награда



Борислав Пувчев — оператор

Кодексът на гражданската „чест“, еснафският морал, привързаността към приетите от години обичаи и най-гореща и искрена бащинска любов движат постъпките и действията на героя, сливайки в причудлива сплав драматичното и смешното, нелепото и трогателното.

Режисьорското майсторство на Джерми прави от филма забележително явление в сегашното световно кино.

*

Флорестано Ванчини е завършил филма „Горещ живот“. Това е историята на любовта на двама младежи към една девойка. Действието се развива на едно малко островче близо до Сардиния. Главните роли се изпълняват от Катрин Спаак и Жак Перини.

*

Марчело Мастрояни играе главната роля във филма „Смъртен час“ на режисьора Франческо Рози („Ръце над града“), посветен на тореадорите и борбата с бикове.

*

София Лорен ще изпълнява главната роля във филма „Леди Л.“ по романа на Ромен Гери. Постановчик ще бъде Петер Устинов.

*

Чарли Чаплин е посетил Милано, където е преговарял със студията „Cineriz“ за снимането на своя нов филм.

ФРАНЦИЯ

Повестта на Ан Филип, жена на забележителния артист Жерар Филип, „Време, отминало като въздишка“ е била приета от публиката на Франция като значително събитие в литературния живот на страната. Ръководството на Националния комитет на френските писатели, в чийто състав влизат Луи Арагон, Елза Триоле, Морис Дрюон, Жан-Пол Сартр, е присъдило литературната награда „Единство“ за 1963 г. на Ан Филип. Талантлива журналистка, щастлива и любяща жена, Ан Филип внезапно умира, че нейният мъж — в разцвета на силите, на върха на славата — е осъден. Няма никаква надежда за оздравяване. От тази минута целият ѝ живот протича като че ли в два плана. Тя трябва да бъде такава, както винаги: да се усмихва, да строи планове за бъдещето, да ободрява и да помни всяка минута, че неговите дни са преброени.

„Време, отминало като въздишка“ е разказ за последните дни на забележителния художник Жерар Филип, който няколко часа преди смъртта е обмислял своята нова роля. Това е историята на човека, намерил сили в себе си да се изтръгне от бездната на отчаянието.

СЪЗДАТЕЛИ НА БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ

В новия филм на Жан-Пол ле Шануа „Господинът“ главната роля се изпълнява от Жан Габен. Той играе banker, който, отегчен от своя еднообразен живот, постъпва инкогнито като лакей в един богат дом. „Почитателите на таланта на Габен — пише Марсел Мартен в „Ла летр франсез“ — ще видят своя любимец в една от неговите най-хубави роли“.

Луи Мал пробва своите сили като режисьор в операта. Той подготвя за фестивала на оперната музика постановката на „Кавалерът на розите“ (Рихард Щраус). В началото с постановката на тази опера е трябвало да се заеме Лукино Висконти.

„Слънце над главата“ е названието на новия филм, който понастоящем снима Ив Чимпи („Героите са уморени“). Това е история от времето на Втората световна война.

Мари-Франс Пизие — героиня от новелата на Трюфо „Любов на двадесетгодишните“ — изпълнява главната роля във филма на Робер Осейн „Кръгове под очите“.

Големите успехи в последно време на Агнес Варда („Клео от 5 до 7“) и Вера Хитилова („За нещо друго“) на полето на филмовата режисура са навели някои историци на мисълта да потърсят първата на света жена-режисьор. Оказало се, че тя е французойката Алис Ги-Блаш, която е снела заедно с Леон Гомон филмова хроника през 1895 г. Сега мадам Ги-Блаш е на 91 година и живее в една вила недалеч от Брюксел. Първата жена-филмов режисьор неохотно си спомня за своята минала режисьорска дейност.

Както съобщава френската преса, в най-скоро време ще бъде поставен международен филм-новела. Отделните епизоди ще бъдат снети в седем страни: СССР, Франция, Германия, Япония, Италия, Англия и САЩ.

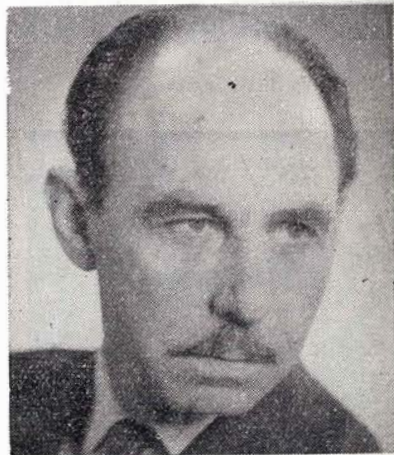
8 камери, 6,000 статисти, 7,500 костюма — всичко това е за френския филм на режисьора Бернар Бордери „Анжелика, маркиза на ангелите“. Филмът е снет по романа на Серж и Ан Голонов, преведен на 17 езика. Действието се развива по времето на Людовик XIV. Главната роля се изпълнява от Мишел Мерсие. Снимките на филма са правени във Франция, Испания, Италия и Западна Германия.



Вло Радев — режисьор



Емил Рашев — оператор, лауреат на Димитровска награда



Жеко Русев — оператор, лауреат на Димитровска награда

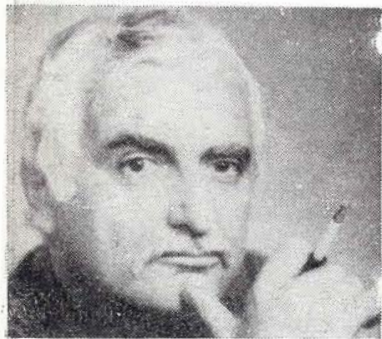
СЪЗДАТЕЛИ НА БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ



Гинка Станчева — актриса



Любомир Шарланджиев — режисьор



Георги Янев — сценарист

АНГЛИЯ

Дружеството на английските сценаристи е обявило наградите за най-добър сценарий за 1963 г. За най-добър драматичен сценарий е награден Харолд Пинтер („Лакейт“), за най-добър комедиен сценарий — Джон Осбърн („Том Джонс“) и за най-добър сценарий на документален филм — Дейвид Кемел.

*

Какво работят „гневните англичани“? Линдсей Андерсън и Тони Ричардсън работят понастоящем в театъра. Андерсън поставя пиесата на Макс Фриш „Андора“, а Ричардсън — една от пиесите на Чехов. През лятото Ричардсън ще посети Щатите, където ще снима своя втори след „Убежището“ (по Фолкнер) американски филм. Това ще бъде екранизация по разказа на Евелин Вог „Любовниците“. Във филма ще участва известният английски артист Джон Гилгуд. След това Ричардсън възнамерява да постави филма „Шери“ при условие, че в него ще играят Симон Синьоре и Ален Делон.

*

ЗАПАДНА ГЕРМАНИЯ

Прогресивната общественост в ГФР дълго време е настоявала да се разреши прожектирането на филма „Гол сред вълци“, произведение, завоювало признание от зрителите на много страни.

В киното „Ари“ в Мюнхен най-после се е състояла дългоочакваната премиера. След сеанса, когато отшумели аплодисментите в чест на присъстващите в залата кинодейци от ГДР, режисьорът Франк Байер и операторът Гюнтер Марцинковски, започнала разгорещена дискусия. Ораторите развълнувано говорили за правдивостта и художествената убедителност на филма. Премиерата станала събитие в културния живот на града. Следващата прожекция, която трябвало да се състои в кино „Ленбах“, била забранена. По този повод седмичникът „Ди андере Цайтунг“ пише: „Едва ли може да се разбере защо този чудесен филм, в който няма ни най-малък намек за актуални проблеми на западногерманската действителност, не се допуска до широка публична демонстрация.“

ГЪРЦИЯ

Авторът на „Електра“ Михаел Какоянис снима в Крит филма „Алексис Зорба“. Това е екранизация на романа на Никос Казантзакис — виден гръцки писател починал неотдавна.

ЕМИЛ МАНОВ

КРАЯТ НА ВАКАНЦИЯТА



КИНОИЗКУСТВО

Библиотека литературни сценарии

Силно изсвирване с уста открива картината...

Това е един товарен вагон с висока будка за спирача. Вратата на будката се отваря и оттам подават глави две момчета — Калин и Шпингата. И двете са боси и по едни ризи. Шпингата, по-едротото момче, с леко сплеснат нос като на боксьор, е в дълги орфани панталони, а Калин — в къси.

Изсвирването се повтаря някъде наблизо. Двете момчета се оглеждат и прислушват. После скачат от вагона и побягват край товарната композиция...

Те светкавично се спускат от високия железопътен насип срещу нас, като падат и се търкалят в рядката суха трева. Какво ще остане от панталоните им, не е ясно...

Те тичат с всички сили из пращната улица на крайния квартал, като пхтят и се обръщат често назад с уплашени очи. И ние виждаме ту бързите им нозе, които се мятат близо до погледа ни, ту напрегнатите лица, които подскачат в лудия бяг...

От кого бягат тези две момчета?

Ето те свиват в първата напречна улица — улица с тротоари, но без паваж по средата — и се спират запхтени пред двора на вехта триетажна къща. Собствено къщата е на два етажа, а третият е мансарда с микроскопични прозорчета. Двете момчета очевидно не знаят как да постъпят, къде да се скрият.

— Горے, у вас — казва прегракнал Шпингата и едва си поема дъх.

— Смешки, веднага ще ни намерят — пхти Калин.

— Тогава на покрива.

— Не...

Калин повлича приятеля си към съседния двор. Пред пътната врата е спряла платформа, от която коларят сваля багаж. На двора вече са струпани: разглобени легла, малък гардероб, етажерка за книги, дюшеци, пакети. Мъж и жена се суетят около багажа и с тях едно единнадесет или дванадесетгодишно момиченце.

Калин и Шпингата профучават край новите квартиранти, преследвани от ново изсвирване. Те заобикалят малката едноетажна къщурка в дъното на двора и се спират пред една дъсчена барака с турски керемиди, над които е проснал клони стар орех. До затворената врата на бараката — пернишка печка, стара раница, платнище за палатка и голям куфар в платнен калъф. Оглеждайки се, момчетата не намират нищо по-добро от това — да залегнат зад куфара. При това Шпингата го изправя до печката, за да го превърне в по-надеждно прикритие и едната ключалка на куфара рязко щраква, отваря се...

Тутакси над главите на момчетата застава новият наемател. Той грубо дръпва куфара към себе си и затваря ключалката.

— Какво търсите тук? — пита той сърдито.

Двете момчета смутени се надигат, отупват дрехите си.

— Крием се — отговаря Калин.

— Тъй ли? От кого?

— От фантетата — обажда се Шпингата.

Човекът ги гледа недоумяващо и дори се озърта.

— Играем на стражари и апаша — обяснява Калин. — Ловихме се по на десет ашика.

— О!

Лицето на човека се отпуща. Той насмешливо гледа двамата „апаша“. Остава куфара и като им смигва, заповядва им с жест да залегнат. После хвърля върху тях платнището.

И тъкмо навреме, защото четиримата „стражари“ нахълтват в двора. Предвожда ги момче в спортна фланелка и с гимназистка фуражка на главата. То единствено има обувки на краката си. „Стражарите“ се спират пред новия наемател, също малко смутени.

— Къде отидоха? — пита гимназистът.

— Тук никой не е идвал — казва спокойно мъжът.

Ама ние видяхме, влязоха в двора.

Мъжът свива рамене с най-невинен израз. „Стражарите“ се спогледват разочаровани. Гимназистът им махва с ръка и те всички изчезват през една пролука в стобора до бараката...

Мъжът с усмивка поглежда платнището и му хрумва една мисъл. Платнището се раздвижва, но неговото строго „шшт!“ отново ги усмирява. Той отваря бараката, внася вътре печката и застава на вратата ѝ.

— Светла-а-а!

— Да, татко!

— Ела да ми помогнеш.

Появява се момиченцето, вече препасано с престилка на майка си и с мокър парцал в ръката. Баштата взема раницата:

— Подай ми и платнището — казва той.

Светла енергично дръпва платнището и веднага пак го изтървава: пред нея лежат две момчета и надигнали глави, я гледат и мигат. Те се изправят и Светла ги гледа ококорена.

— Е, шом ги намери, запознай се — смее се баштата. И ти представя: — Знаменитите апаши Флик и Флук, бързи и неуловими като вятъра.

Сега и двете момчета се усмихват. Светла изтрива ръка в престилката и им подава малкото си пръстче:

— Светла Николова Терзийска. А вие как се казвате?

— Калин — казва Калин, гледайки босите си нозе. — А този е Шпингата.

— Ама че смешно име — казва Светла.

Баштата взема куфара и влиза в бараката. През рамо:

— Вийдаш ли? А ти се боеше, че няма да намериш приятели.

Светла изучаващо оглежда двете момчета.

— Искате ли да играем?

— Може — казва прибързано Калин.

— Само че после, сега имам работа.

Тя им махва с ръка и изтича към къщата. Калин гледа след нея. Шпингата прави кисела гримаса:

— Лапна ли? — казва той с велико презрение. — Аз с жени не играя.

Калин сърдито се обръща към него. После пхва ръце в джобовете на панталонките си и си тръгва.

2.

Една простичка песен, свирена на окарина, се носи в лятната утрин. Тя лети над ниските покриви на нашия краен квартал, над хората-буболечки, плъпнали по улици и дворове, досяга отдалеч Витоша, докато опре в железопътния насип на южната линия. Едно завъртане около себе си, едно леко навеждане на догледа и ние се оказваме на покрива на къщата, в която живее Калин.

Тук, в керемидената падинка между два комина са се разположили Калин и Шпингата. Изтегнал се по гръб, Калин унесено свири на окарина, като си тактува с босия крак. Шпингата седи до него, обхванал колене, и съсредоточено мери с плюнката си насрещния комин, а на лицето му е изписана ужасна скука.

Някъде долу по улицата изтрополява каруца. Шпингата престава да плюе и поглежда въпросително към приятеля си. Онзи изтрива окарината и я мушва в джоба си. Двете момчета се ослушват един миг. После Шпингата скача и отива на самия край на покрива, хваща се за комина, надзърта долу на улицата: там минават гальоти, натоварени с въглища. Шпингата се обръща и махва на Калин: хайде. Момчетата се спускат към капандурата, отместват армирания стъклен похлупак и изчезват в тъмната дупка на тавана.

3.

Те бързат след отминалите гальоти, като се навеждат и събират с голяма ловкост попадалите бучки въглища. Калин пълни една голяма торба, а Шпингата — кофа. Минава още една гальота и те се отдръпват, за да ѝ сторят път. Коларят,

млад човек, седнал отпред, им смигва приятелски и шибава с камшика си коня, който минава в тромав тръст. От препълнената кола се посипват въглища. Коларят сам бутва една лъскава буца на земята и се смее, блясвайки с белите си зъби.

4.

Превити под товара си, Калин и Шпингата се връщат назад по улицата. Малко колебливо те се спират пред една сладкарница, на чиято витринка, оплута от мухите, има надпис с бяла боя: „Екстра боза“.

Шпингата поглежда приятеля си, свива рамене и пръв влиза в сладкарницата...

Вътре има само четири малки масички. На една от тях един младеж и едно изписано момиче пият нещо. На друга седи мъж на средни години, с очила и килната на челото мека шапка и разсеяно гледа през витринката. Иззад тезгяха излиза познатият ни вече гимназист. Калин и Шпингата оставят на пода своя товар.

— Питай баша си ще купи ли кюмура — казва Шпингата на гимназиста.

Гимназистът отива към дъното на помещението. Фуражката си е оставил на тезгяха и тъкмо в нея са приковани очите на Калин. Той протяга ръка и погальва монограма с пръст, после лъскавата козирка, но веднага се отдръпва.

От една вратичка, закрита зад нечиста завеса, излизат гимназистът и баша му. Сладкарят е дребничък човек с бързи очички. Той се приближава, потривайки ръце:

— Колко искате? — пита той, като се навежда да види качеството на въглищата.

— Десет лева — казва Шпингата.

— Пет лева и четвърт халва! — отсича сладкарят и помъква торбата и кофата към задната стайчка.

Калин и Шпингата се споглеждат с въздишка.

— Мери халвата — казва Калин на гимназиста.

Гимназистът слага хартия и грамове на паланката, реже халва, премерва я. После вдига хартията с халвата, поглежда към вратата в дъното и бързо прибавя още едно голямо парче към премереното, бързо я увива и подава на Калин, като му смигва приятелски. Калин и Шпингата се усмихват.

Сладкарят излиза с празна торба и кофа, оставя ги пред момчетата и им дава монета от пет лева. Гимназистът гледа в тавана и си подсвирква.

5.

Двамата приятели се изкачват по тесни, тъмни стълби...

Ето ги в коридора на таванския етаж. Тук е полутъмно, защото светлина прониква само от капандурата, вижда се дъсчената обшивка и гредите, които подпират покрива. Няколко врати водят към отделните стайчки. Калин отключва една от тях...

Стайчката, в която влизат, е малка и с две различни по големина прозорчета. Таванът е така начупен, че дори Калин би трябвало да се наведе, за да отиде до по-малкото прозорче. Мебелировката се състои от едно желязно походно легло, един миндер до другата стена, проста небоядисана маса, три стола, кюмбе. На стената до вратата — саморъчно направена лавица от дъски, покрити с избелял табак. Върху най-горната дъска — учебници и книги на Калин.

Шпингата се разполага на един стол. Калин слага на масата халвата и петолевката.

— Ами хляб? — сееща се той.

— Халвата и така върви — казва Шпингата, развива хартията и лапва едно парче. — Пусни парата в касата.

— Два и петдесет са твои — възразява Калин.

Шпингата мълчаливо взима от масата една консервена кутия, пригодена за каса, и пуска вътре петолевката. После разтърсва кутията — монетите вътре оглушително дрънчат. Оставя я.

— Колко събра? — пита той.

— Сто и шейсе... и пет — казва Калин и уморено сяда на друг стол.

Шпингата унило поклаща глава:

— Малко са...

Калин замислено човърка нещо по масата. Шпингата изважда от джоба си фас от цигара, драскало, клечка кибрит. Запалва и смуква. Подава фас на Калин, който зажумява и също смуква. Задавя се.

Шпингата майсторски пуща дима към тавана.

— А пък аз ще се хвана да бачкам някъде — казва той с известна досада. — Леля напуща текстилната, хептен е закъсала с краката... — И решава: — Ще стана боксьор.

Захапал фас, той става, заема позиция, брани се, а след това нанася няколко „прави“, „леви“ и „десни“ удара на невидимия противник.

— Само че боксьорите не пушат — казва Калин.

Шпингата замръзва в отбранителна поза.

6.

Вечер е. Картината, която следва, е осветена само от прозореца на къщурката, в която са се нанесли новите квартиранти. Това е същото място между дървената барака, къщата и стария орех, където се разигра последната сцена. Някъде откъм улицата — песен на пийнал махленец:

„Четири очи, две сърца —
кой ли щее ги разделии...“

Песента постепенно се отдалечава и заглъхва.

„Стражарите“ и „апашите“ са насядали кой както завърне под стряхата на бараката. Малкият гимназист, който предвождаше „стражарите“, се е облегнал прав на дървото. Светла седи на един камък по-настрани и подпряла брадичка, малко сънливо разглежда своите нови приятели. Всички са се поодрямали, уморени от дневните игри, време е да се приберат, но никой не мърда от мястото си — в къщи винаги е по-скучно. Калин се прозява и казва:

— Още двайсе дни и ваканцията свършва.

— Ще те запишат ли в гимназия? — пита гимназистът.

Калин мълчи.

— Мани ваканцията — казва Шпингата лениво. — Митко, разправи нещо за таласъми.

— Всичко съм ви разправил — отвърща Митко.

— Снощи — оживява се Калин — баща му на Пънцата казваше, че като минавал една вечер през гробищата на връщане от работа, видял пред него да припка нещо тънко и бяло. Не приличало нито на куче, нито на котка, нито на човек... И все припкало пред него на едно и също разстояние.

— Е, та? — пита Шпингата и вече всички са се разсънили.

— Баща му на Пънцата се навел да вземе камък, но като се изправил, „нещото“ било изчезнало...

Децата са се втреничили в разказвача.

— Вятър и мъгла — казва Светла, макар очите ѝ да са станали двойно по-големи. — Няма никакви таласъми. Татко казва... Ау!

Тя изписква леко, защото усеща зад себе си някакво движение и вижда, че в сянката на бараката се е изправило „нещо“, което наистина не е нито „тънко“, нито „бяло“ и при това твърде много прилича на малко момче...

Момчето излиза от сянката, усмихвайки се плахо. То е дребничко, в къси панталони и сандали, с къдрава коса и големи тъмни очи, които отправя виновно към Светла — иска да се извини сякаш, но няма кураж.

Вниманието на всички е привлечено от малкото момче.

— Ти откъде се излюпи, бе? — плюе през зъби Шпингата.

Момчето добросъвестно показва сянката, от която излезе преди малко. Сред компанията избухва смях.

— Как ти е името? — пита го Светла.

— Сами.

— Нашето чифутче — казва гимназистът. — На новите ни квартиранти, дето се нанесоха миналата седмица.

Сами го гледа с големите си очи и в тях има обиди.

Не съм чифут — казва той с тихо упорство.

— А какъв си? — дразни го гимназистът.

Еврейци! — казва Самият Шпингата.

— Не по врат, ами по шия! — смее се Шпингата.

Гимназистът се приближава до момчето и го зачебърсва по носа.

— Казал ли съм ти да си седиш в къщи, ама! — казва Самият Шпингата.

Сами отстъпва назад и се оглежда уплашено: лицата на момчетата са намешливи. Той е готов да си отиде, но тук се намесва Светла. Тя става и се изправя между гимназиста и Сами:

— Не те е срам да се закачаш с малките! — Какво като е еврейче?

— Остави момчето! — подкрепя я и Калин.

Светла хваща Сами за ръка, отвежда го под стряхата и го настанява до себе си. Гимназистът е объркан. Момчетата се споглеждат — изглежда, че Светлината постъпка е нещо като предизвикателство спрямо цялата компания. Шпингата сърдито се е втреничил в Светла.

Той се надига, лениво плюе и хваща Сами за рамото, изправя го. Сами едва стига до гърдите му. Светла прави едно движение, но Шпингата я отстранява с ръка.

— Хайде, пайдос! — заповядва Шпингата. — Какво рекох, бе, мърльо!

— Шпинга! — обажда се предупредително Калин.

Сами, когото обидата души и извиква сълзи в очите му, неочаквано се разярява:

— Няма да си вървя, тука ще стоя!

Шпингата вдига вежди и отново хваща момчето за рамото, но тук става нещо, което никой не е очаквал. Забравил се от мъка и гняв, Сами блъсва ръката му и го удря с юмрук в корема. Шпингата изумен отстъпва една крачка:

— Като нищо — вика Сами, готов да се разреве. — Ти си мърльо!

Все така изумено Шпингата обхожда с поглед дружината, обръща се към Калин. Калин едва се сдържа да не се разсмее. Шпингата се чеше по тила — такова нещо не му се е случвало още. Сами стои, преглъща, стиснал юмручета, готов да се брани — и в тази му поза има нещо трогателно смешно.

— Гледай го ти него! — въздъхва Шпингата.

На устните му се появява усмивка и той отново пристъпва към момчето. Сами се напруга, очаквайки удар. Вместо това Шпингата му протяга ръка:

— Ашколсун, бе фъстък!

Сега изуменият е Сами. Юмручето му все още плахо и неуверено се отпуска и най-сетне той подава пет разтреперани пръста.

Лицата на момчетата се усмиват. Калин се усмихва. Усмихва се и Светла. Всички насядват. Сами изтрива лице и също се усмихва. После вади от джоба си една картонена мишка на пружинка, слага я на земята и дърпайки концата, я кара да се движи напред-назад. Цялата компания събира глави над мишката и се смее.

Струя светлина ляга върху тях. Отворила е прозореца Светлината

— Светла, на вечеря!

— Калинее! — чува се и един мъжки глас.

7.

Това вече не е светът на игрите...

Калиновият баща, мъж в износена железничарска униформа, мършав и небръснат, седи неподвижен до масата, подпрял с юмрук брадата си — лицето на Калин отразява бащиния израз на безизходица. После той побутва хартията с халвата към баща си.

Бащата отчупва от хляба, механично дъвче. И се сепва:

— Ти яде ли?

Хваща сина си за ръка и го бутва на стола до себе си. Става, взема от лавицата една чиния, вади от джоба си увит салам и го изтърсва в чинията. Среща въпросителния поглед на момчето.

— Разтоварях вагони — обяснява бащата. Хвърля на масата няколко монети. Ето ти за утре, за обед.

И се отпуска тежко на стола. Двамата мълчаливо се хранят, всеки унесен в своите мисли. От време на време бащата внимателно поглежда сина си.

На вратата се почуква и преди да дочака отговор, в стаята влиза възрастна

жена с шамия на главата. В ръката ѝ — паница с круши. Баштата на Калин става.
— Добър вечер — казва жената. — Братовият ми син донесе от Радомир малко круши, та рекох да почерпя Калин...

Тя слага чинията на масата.

— Благодаря, хазайке — казва бащата. — Заповядай, седни.

— А, нема да седам, старецът ме чака. — Тя се повърта, оправя шамията си, очевидно ѝ е трудно да произнесе това, което произнася: — Та рекох да те питам и за наема...

— Още малко, хазайке. Тия дни... Обещаха ми работа на едно място...

— Бе, да почакам, хора сме — въздиша хазайката. — Ама от наема живе-ем... Гледай барем за месец-два да дадеш, че старецът се сърди вече.

Жената си излиза. Баштата на Калин тръгва да ѝ изпрати. Вратата се затваря пред него. Няколко мига той стои с отпуснати ръце пред затворената врата. После се връща към масата. Погледът му пада върху касичката на Калин и Калин проследява тревожно тоя поглед.

Очите на бащата и сина се срещат.

— Нищо — казва бащата, слагайки голямата си длан на стриганата глава на сина си. — Все ще се оправим някак.

8.

Три момчета вървят из една улица в централната част на София. Момчетата са с гръб към нас, но ние веднага ги разпознаваме: това са Калин, Шпингата и Сами. Улицата е с много минувачи и с много магазини. Момчетата от време на време се спират да позяпат пред някоя витрина, а след това все така бавно, разглеждайки и оглеждайки се, продължават пътя си.

Изведнъж Шпингата се спуска напред, едва не повала някакъв минувач. След него тича Калин и най-подир Сами.

Трите момчета спират пред един магазин за деликатеси, пред който е спряла една товарна кола със стока — току-що пристигнала, защото коларят хвърля дигтините и скача от седалката си. Същия миг от магазина излиза собственикът. Шпингата, като оценява положението, приближава се към него:

— Чичо, да разтоваряме ли?

Калин втренчено следи израза на лицето на този човек по жилетка и с голям ланец на корема, а Сами любопитно оглежда всички.

Собственикът поглежда малко равнодушно и тъпо босоногия Шпинга и другарите му и без да отговаря, махва с ръка някому. От магазина излизат двама здравеняци продавачи в бели престилки.

Шпингата отстъпва назад и трите момчета разочаровано гледат как продавачите поемат сандъците и ги мъкнат вътре. А витрината е пълна със съблазнителни работи: шунка, различни колбаси, кайзер-пастърма и една голяма препарирана глава на глиган по средата, при чийто вид Калин веднага се обръща отново към собственика — двете глави много си приличат...

Момчетата вървят и се оглеждат, но никъде не виждат нищо подходящо за себе си. Калин свива рамене, побутва двамата си другари и им прави знак: да се връщаме. Тримата се връщат назад и отново зазяпват по витрините. Ето витрината с чудесни обувки на огледални подставки; ето електрически уреди и домашни съдове от блестящ алуминий; ето витрина с играчки, пред които Сами съвсем се забравя, така че Шпингата трябва да го повлече за ръка след себе си; ето летни дамски платове, пъстри и разтворени като паунови опашки; ето магазин за готово облекло.

Тук се спира Калин, защото във витрината наред с елегантните си мама и татко се е изправил един блестящ гимназист в пълна униформа. Гимназистът прилича повече на балерина в панталони и на лицето му е застанала надменна усмивка, която силно контрастира с живата, открита усмивка на Калин. Живият босоног юноша и изкуственият се гледат, но разстоянието между тях е колкото до звездите. Калин е очарован и потиснат: той неволно хвърля поглед към босите си нозе.

Шпингата през това време пуши едър фас, като го крие в шепата си и наблюдава един мъж и една жена, елегантни почти като тези на витрината. Мъжът и жената са се спрели на тротоара и унесено флиртуват. Впрочем Шпингата се интересува не толкова от двойката, колкото от лъскавия сак с продукти, който жената държи в ръка и от който се подават две сарделени кутии... Сами явно скучае. Той

изважда своята мишка от пресован картон и започва да я подръпва — мишката пълзи напред-назад по тротоара.

Жената сключва ръце отзад, смее се кокетно, въртейки носа на обувката си. Чантата със сарделите леко се люлее. Шпингата е вперил очи в сарделите...

В този момент мишката на Сами се приближава към обувката на жената. Тя изписква и полита назад, кавалерът я подкрепя. Минувачите се спират и се смеят. Трите момчета използват суматохата, за да се измъкнат, и хукват да бягат.

9.

Трите момчета сега вървят по нашата позната улица на крайния квартал — Сами се мъчи да изравни стъпките си с тези на своите по-големи приятели, крачи гордо и поглежда ту единия, ту другия. Шпингата одобрително го плясва по врат-лето.

— Браво, фъстък! Кой те е учил на този номер?

— Кой номер? — пита наивно Сами.

— С мишката.

— Никой — казва искрено Сами.

— Хм... Тогава бягай у нас да изнесеш малко абе.

— Какво?

— Папо, папо — обяснява снизходително Шпингата. — Хляб отмъкни. Ще ви гошавам.

Сами кимва, готов да изпълни всяко желание на приятелите си, и хуква. Калин въпросително гледа Шпингата. Онзи вдига ръка: потърпи, тайна.

10.

Калин и Шпингата помагат на Сами да се измъкне през капандурата на покрива. Трите момчета се настаняват в керемидената падина до коминна. Калин разстила вестник и Сами слага голямо парче хляб. После и двамата се обръщат в очакване към Шпингата.

Шпингата прави няколко заклинателни движения, които напомнят маниерите на фокусник, и тържествено измъква от джоба си кутия със сардели. Отваря я с ножчето си; разрязва хляба на три и слага върху своя резен от рибките. Побутва кутията към приятелите си.

Калин и Сами са изумени.

— Откъде я взе? — пита Калин, впивайки подозрително очи в другаря си.

— От мадам Леке на улица Леге — боботи весело Шпингата с пълна уста. — Да не са нещо лоши рибките?

— Пак ли? — клати глава Калин, посягайки към яденето.

— Пак, так, трак — отвръща Шпингата. — Оная кокона там имаше пълна торба...

Сами с недоумение поглежда ту единия, ту другия:

— Ама ти задигна ли ги? — пита той Шпингата плахо, но и със страхопочитание.

— Не, взех ги на заем за малко — отвръща Шпингата. — Лапай!

Уважението на Сами към двамата по-големи е такова, че не му позволява да задава повече въпроси. Той предпазливо измъква една рибка с два пръста. Рибката наистина е вкусна...

Унесен в собствените си грижи, Калин преглъща и казва:

— Още шеснайсе дни...

— Какво? — поглежда го Шпингата.

— До учебната година... От оня ден нищо не съм пуснал в касата. — Той изброява на пръсти: — Куртка, панталон, фуражка... А трябват пари и за такса.

— Барем гальоти да имаше — въздъхва Шпингата.

Той съчувствено гледа своя другар. Бръква в пазвата си и от потайно джобче изважда една петолевка, подава я на Калин: — Вземи да я пуснеш... Снощи леля ми се увардалиса.

Калин отблъсва ръката му.

— Вземай, ти казвам! На мене пари не ми трябват!

Но Калин е непреклонен. Той мълчи. Забил глава между коленете си, и

Шпингата прибира петолевката. Пък и какво ли може да се направи с една петолевка!

— А защо не продавате нещо? — обажда се неочаквано Сами.

Двамата по-големи се спогледват и обръщат глави към него.

— Сериозно — казва Сами, запалвайки се от своята мисъл. — По-рано го-лемият ми брат продаваше бонбони на табла, пък сега... ехе... Има цяла сергия Само че трябва капитал...

— Капитал? — повтаря с недоумение Калин.

— Ами да. С какво ще купите стока...

— Каква стока? — пита Калин.

— Може кинкалория, може шоколади от Балъкчиев... Купуваш на едро по осемдесет стотинки парчето, продаваш по левче.

Сега вече двамата по-големи не се усмихват.

— А капитал откъде? — пита Шпингата.

— От моята каса — казва Калин.

11.

Широка алея в Борисовата градина. Навярно това е след дневното работно време, защото твърде много хора се разхождат из алеята. Някъде пред нас над главите на хората плува като цветен облак връзка балони.

Връзката балони спира за момент и ние виждаме как едно балонче се от-деля от нея и поема някъде встрани, като се поклаща от ветреца, сякаш се сбо-гува със своите събратя. Но ние продължаваме да следим облачето от цветни кълба, което плува над публиката. То спира още веднъж-два пъти и всеки път по едно балонче изоставя от него, тръгвайки по самостоятелен път...

Ние настигахме Калин, Шпингата и Сами тъкмо когато те се измъкват от навалищата, за да излязат на една детска площадка. Децата играят, ровейки в пясъчните сандъци, а майките седят по скамейките, заети с ръкоделие и бърбене. Като виждат балоните, няколко деца тръгват след Калин, зяпнали очаровано, други се спускат към майките си. Една от майките се решава и спира продавача. Моми-ченцето, хванало се за полата ѝ, доста се колебае, преди да извади пръста си от устата и да посочи избраното балонче. То протяга две ръце и поема балончето, а Калин прибира парите.

— Момче, ела насам — чува се гласът на друга майка.

Калин се спуща нататък, но пред самата скамейка се сблъсква с друг про-давач на балони, млад дангалак, който така отмества с рамо Калин, че той полита и ако не е Шпингата да го подкрепи, би паднал. Дангалакът поглежда към тях свиреп и с любезна усмивка подава балончето на детето, взема парите от жената. После се връща при тримата приятели.

— Да те няма! Периметърът е запазен! — казва внушително на Калин.

— Какъв периметър? — ръмжи възмутено Калин.

— Ела по-нататък, да ти разправа какъв — подсмива се нахално дангала-кът и хваща Калин за рамото.

Шпингата се намесва, отблъсква ръката му.

— Не липай, че е горещо — казва той с не по-малка дързост. — Иди да плашиш баба си.

Боят изглежда неминуем, когато конкурентът изведнъж обръща гръб и хуква да бяга. Тримата приятели се огледат: един стражар се е задал по алеята. Сами дръпва Калин за ръката:

— Нямаме разрешително.

Момчетата хукват на друга страна...

И ето че те вървят из някаква тясна алея, твърде отстранена и пуста. Тук няма деца и родители и само от време на време се срещат възрастни хора, които търсят тишина, или млади двойки, които търсят усамотение. Нашите търговци са твърде омърлушени, тъй като връзката балони е едва преполовена, а вече се здрачава.

Те минават край една скамейка. На скамейката седят мъж и жена на средни години. Мъжът чете вестник, закрил лицето си, а жената явно скучае. Калин се поспира пред тях без особена надежда, че ще купят. Той все още се стеснява да подканя купувачите.

— Купете си за децата — казва вместо него Сами. — Първо качество, прясна стока.

Мъжът само подава за миг лицето си над вестника и отново го закрива. Момчетата бавно отминават. Жената на пейката въздиша.

— Колко са красиви... Едно време, помниш ли, на Великденския панаир ти ми купи цяла връзка...

Мъжът я поглежда и също въздиша, но от досада. Повиква с махане Калин, който се е спрял, дочевайки думите на жената. Калин се връща. Мъжът взема едно балонче, без да го гледа, и го връчва на жена си. Изважда портфейл натъпкан с банкноти и плаща. После отново се закрива с вестника. Жената държи балончето, гледа го, но едва ли е щастлива от това.

Калин поглежда малко свирепо мъжа и настига приятелите си...

Завой в алеята и още една скамейка. На нея седят млада жена в траурна рокля и старец. Тези очевидно няма да купят нищо и момчетата са готови да отминат, но жената така странно е впила очи в балончетата, че те неволно забавят крачка. Тя бърка в чантичката си — те се спират. Старецът я гледа, намръщен състрадателно.

— Недей. Само се мъчиш — казва тихо той.

Жената взема едно балонче и подава малка банкнота. Калин ѝ връща две монети. Жената с меко движение спира ръката му:

— Те са за тебе...

Момчетата натъжени отминават. Калин се обръща още веднъж: жената е прегърнала балончето с две ръце и плаче, а старецът е сложил ръка на рамото ѝ...

Сега момчетата вървят из съвсем пуста част на алеята и това ги кара да крачат по-бързо — няма какво да правят тук. Слънцето е на залез.

Неочаквано Шпингата се спира и Калин и Сами се оглеждат: полузакрити зад един храст студент в униформена шапка и момиче са се прегърнали и се гледат в очите, устните им се сближават. Двамата са глухи като глухари напролет.

— Хайде балони! Балони за кокоци! — виква Шпингата.

Двамата влюбени сепнато отскачат един от друг. Момичето засрамено се обръща гърбом, студентът гледа момчетата и се усмихва: премного е щастлив, за да се разсърди. Той поглежда балоните и почва да пребърква джобовите си. Калин откачва едно балонче и се приближава в очакване, но търсенето на дребни пари не дава резултат, а едрите, изглежда, съвсем липсват. Студентът е смутен, дори капчици пот заблестяват по челото му. Той поглежда крадешком към девойката и смива на Калин:

— Вече не играем с балончета. Нямаме време... — И потрива три пръста, безпомощно разперва ръце, прави отчаян жест на момчетата да си вървят.

Калин понечва да си тръгне, но поглежда момичето, после студента, усмихва се и също му смива. Плъхва в ръцете му вървта на балона. И бързо се отдалечава, подбирайки приятелите си... Алеята отново извива, студентът е смутен, дори капчици пот заблестяват по челото му. Той поглежда крадешком към девойката и смива на радостта...

Трите момчета вървят в добро настроение.

— Само четири останаха! — казва Сами. — Добро беше сефтето.

Калин се спира, преброява парите и ги плъхва в джоба си.

— Върнахме си капитала — казва той. — Като продадем и тези, ще имаме осем лева чиста печалба. Петнайсе дни по осем лева прави... А може и по десет да изкарваме, а?

— Ще черпиш по едно кино — радва се Шпингата.

Калин радушно кимва. Трите момчета усмихнато се споглеждат...

И в този момент настъпва катастрофата. Пред тях застава познатият им дангалак. На колана на панталона му е завързана връв, която придържа цял куп балони. Дангалакът насмешливо фиксира един по един тримата приятели, погледът му се връща на Калин.

— Значи конкуренцияааа — провлича нехайно той. — А къде ти е патентът?

Момчетата малко объркани мълчат. Шпингата плюе в нозете си.

— Карай си количката, не те закачаме — казва той.

— За незаконна търговия — сто лева глоба! — продължава дангалакът. — Или една седмица пандиз-палас, по избор... Обирайте си крушите!

— А ти имаш ли патент? — пита дръзко Калин.

— Искаш ли да го видиш?

Към групата се приближават още двама одърпани младежи. Нашите момче-

та се оглеждат. Дангалакът бръква в задния си джоб, като че наистина има намерение да покаже разрешението си. Той измъква една камичка и замахва към Калин, който ужасен отскача назад. Но е късно...

Връзта на балоните, които Калин държи, е прерязана. Дангалакът и неговите приятели вече се отдалечават. Дангалакът подхвърля през рамо:

— Първо предупреждение!

Шпингата го гледа с ненавист и свива юмруци, но тук явно нищо не може да се направи. Сами е застанал зад гърба му. Калин с тъга наблюдава четирите балончета, които отлитат все по-високо в тъмнеещото небе. Така понякога отлитат илюзиите.

12.

Мрачни поради неочаквания крах, Калин, Сами и Шпингата крачат по черно осветената улица с витрините. Те вървят мълчаливи, с ръце в джобовете на панталоните — Калин е вперил поглед пред себе си, Шпингата има свиреп израз, Сами съчувствено и малко гузно поглежда ту към единия, ту към другия. Той докосва с ръка Калин, иска да му каже нещо, но Калин сърдито мръдва с рамо.

Сега те минават край осветената витрина с познатия манекен на гимназист. Калин неволно забавя крачка. Манекенът сякаш го привлича с по-голяма сила от първия път и той се зазялва в него. Това е нещо от друг свят, това е идеалът...

— Какво ще му гледаш — казва безнадеждно Шпингата.

Това сякаш подсеща за нещо Калин. Той прехапва устни с израз на упорство и изважда от джоба си парите. Отново ги брои. След това решително влиза в магазина. Шпингата и Сами се вмъкват след него...

Продавачът, който дреме, седнал зад тезгяха, се прозява и става. Оглежда босоножите момчета с пренебрежителна ирония.

— Какво обичате, господа?

— Ученическа фуражка — казва решително Калин. — С монограм.

— От коя гимназия? — все така недоверчиво пита продавачът.

— От трета мъжка.

— Кой номер носиш?

Калин свива рамене. Продавачът оглежда главата му, както се оглежда глобус, и дори я завърта с три пръста наляво и надясно. Сваля от рафта една фуражка, хвърля я на тезгяха. Фуражката захлупва ушите на Калин. Продавачът е малко смутен. Подава друга, прави жест: е, сега ще бъде точно по мярка. Тази е точно по мярка. Калин я сваля.

— Колко струва?

— Петдесет лева.

Калин поглежда към Шпингата за помощ.

— Трийсет лева — намесва се Сами. — Плащаме в брой.

Продавачът клати отрицателно глава и прибира фуражката към себе си. Сами смива на Калин и тримата тръгват към вратата.

— Последно колко? — спира ги продавачът, навеждайки се над тезгяха.

— Рекохме, момче, трийсет — отвръща важно Шпингата.

— Дайте четирисе, да стане пазарлъка.

— Трийсет и пет — казва Калин.

Шпингата яростно го поглежда, но Калин, целият светнал, вече е при тезгяха и брон парите на продавача. Онзи понечва да увие шапката, Калин я грабва от ръцете му.

Следния миг той я намества пред огледалото, а Шпингата леко му я накривява над едното ухо.

— Екстра! — одобрява той.

Те излизат на улицата и Калин отново хвърля един поглед към гимназиста-манекен във витрината. Наистина Калин е далеч от красотата и свършенството на чудесния манекен и все пак на неговата надменна усмивка отвръща с горда усмивка, намествайки още веднъж фуражката си. Продавачът е на вратата на магазина. От иронията му нищо не е останало.

— Заповядайте пак, господа — казва той.

Сега Шпингата му хвърля пренебрежителен поглед.

13.

Трите момчета приближават познатата ни квартална сладкарница. Шпингата

и Сами вървят от двете страни на Калин като асистенти край знаменосец — те са горди с новата фуражка на приятеля си като със своя победа. А Калин е засмян до уши. Пред сладкарницата те като по сговор забавят ход. През осветената витрина се вижда синът на сладкаря, удряман на един стол зад тезгяха. В сладкарницата няма посетители.

— Киното и така хвъркна — казва Шпингата. — Ами я почерпи по една боза. И ще направим morto на она баровец.

Те влизат в сладкарницата и гимназистът, сепнат от дрямката си, става на крака. Те не му обръщат внимание. Сядат до една от масичките. Шпингата побутва Сами и Сами важно почуква по масичката:

— Три бози, момче — казва той, подражавайки на Шпингата.

Гимназистът го поглежда малко кисело, но търговията си е търговия. Той наточва бозите и слага чашите на масата. Веднага забелязва фуражката на главата на Калин.

— А, честито, кога я купи?

— Ей сега я купихме — отвръща Шпингата. — Още е топличка...

Той изважда един фас, захапва го и вирва глава към гимназиста: запали! Онзи покорно взема кутия кибрит от тезгяха, драсва клечка, поднася я. Облегнат на стола, протегнал босите си нозе, Шпингата пуши в позата на милионер.

Гимназистът се връща зад тезгяха и като поглежда към приятелите, сваля фуражката си и я върти в ръце: тя е загубила вече блясъка си, а козирката е пречупена при някоя лудория. Пъхва я под тезгяха.

Тримата клиенти чукват чашите си и пият, наблюдавайки го изпод око: постъпката на гимназиста не им е убягнала. Те избухват в смях. На горните им устни са останали мустачки от бозата...

— Налей си една боза, аз черпя — казва Калин.

14.

Подсвирвайки си, Калин влиза в таванската стаичка. В стаичката електричеството свети, но баща му го няма. Калин е малко разочарован в първия си порив да се похвали с покупката. Старата железничарска фуражка на баща му е на закачалката. Калин сваля своята и я окачва до нея и от сравнението новата фуражка само печели. Как добре е опъната от пружината тя, как чудесно лъщи новичкият никелиран монограм на околжката. Калин въздъхва от възхищение.

После погледът му пада върху консервената кутия-каса. Той изважда двете левчета, останали му от търговията и покупката, и привлича касата към себе си, зада ги пусне вътре, все още зазяпан в закачалката... Но какво е това? Защо касата така леко се подава на тласъка?

Пребледнял, Калин грабва касата с две ръце, иска да я разтърси и цял застива: капакът на кутията е разрязан и тя очевидно е празна. За да се убеди в нещастieto, Калин извива капака, наднича в кутията, обръща я надолу... Зашеметен, той гледа касата. Изтървава я и тя с тенекиен звън пада на пода.

В този момент в стаята влиза баща му. Той носи хляб и още нещо, увито в хартия. Като вижда Калин, той се спира за миг на вратата, гледа го, после бавно се приближава, оставя покупките на масата. Баща и син стоят пред разбитата касичка и мълчат.

Бащата изважда няколко монети и малка банкнота и ги хвърля на масата.

— Това остана — казва той глухо, избягвайки погледа на сина си. — И наема трябваше да платя.

В очите на Калин светят сълзи, устните му треперят. Едва сдържайки риданията си, той хуква към вратата, останала незатворена.

15.

Той изтичва в двора и се скрива в най-затънтения му кът — до редкия невисок стобор, който отделя двора на Светлини. Хванал се за летвите, той захапва свития си показалец, диша тежко, но не заплаква. В очите му безизходна мъка.

Някъде се хлюпва врата и това кара Калин да вдигне глава. Той се вглежда през продуките на стобора...

Бащата на Светла току-що е слязъл от трите стъпала на квартирата си и малко учудено наблюдава момчето. Той държи в ръка познатия ни платнен куфар...

Калин се извърща и започва да рови земята с големия пръст на краката си...

Бащата на Светла свива край къщурката и отива към бараката, където

бяхме видели да седят по-преди момчетата...

Калин, вече заинтригован — може би тъкмо от куфара, който Светлиният баща носи, — крадешком го наблюдава.

Светлиният баща отключва катинара на вратата на бараката. Внася вътре куфара и излиза тутакси без него. Заклучва вратата, после тръгва към мястото, дето отсам стобора стои Калин...

Калин се обръща гърбом и понеже да се отдалечи, но гласът на Светлиния баща го спира.

— Калине!

Калин се спира, без да се обърне.

— Защо плачеш? — пита Светлиният баща.

— Не плача — казва Калин, навел глава.

— Какво се е случило?

— Нищо — повтаря Калин, готов наистина да заплаче.

Светлиният баща леко се усмихва, но улавяйки беглия поглед на момчето, веднага става сериозен:

— Правилно! На мен така ми се стори. Мъжете, разбира се, не плачат току тъй... Обиди ли те някой?

Гласът на човека звучи така сърдечно, че Калин неволно се обръща и прави крачка към него, гледайки го доверчиво в очите.

— Никой не го е обидил — казва друг мъжки глас. — Не обръщай внимание, комшу. Дете!

Това е бащата на Калин, който се приближава до стобора.

— Калине, ела! — И хваща сина си за ръка.

— Значи, вие сте баща му? — казва Светлиният баща. — Да се запознаем.

Калиновият баща пуска ръката на сина си и двамата мъже се ръкуват през стобора, над който стърчат главите им...

Лицето на Калин, който се е облегнал на стобора. То е замислено и тъжно: рухнали са отведнъж всичките му мечти и надежди. Той разсеяно поглежда двамата мъже, но не чува нищо от разговора им, сякаш разговарят неми хора — и отново навежда глава. После умората надвива, клепките му се притварят, ръката, с която се е хванал за една летва, се отпуска, плъзва се край тялото му.

16.

...Двамата мъже пускат ръце — сбогувайки се. Привършен е дълъг разговор.

— Лека вечер! — казва Калиновият баща, но явно не му се прибира. — Та... такива работи, комшу... Цяла година без работа.

— Дааа — провлича замислено Светлиният баща. — Криза...

— Криза-мриза — не знам... — казва Калиновият баща, гледайки мрачно в нозете си. — По някой път ми иде света да запала. От четирите краища...

Калин се е събудил от дрямката, гледа двамата мъже — ту единия, ту другия — опитвайки се да разбере онова, което си говорят...

— Това не е нужно — казва тихо бащата на Светла. — Нужно е нещо по-просто...

— Какво? — спира се бащата на Калин.

— Да се бори човек... Но не сам, а заедно с другите.

— Чува! съм... — казва с горчива усмивка бащата на Калин. — Нищо не помага... А това дете чака от мене хляб, иска да учи...

Той махва с ръка и подбира Калин за раменете. Светлиният баща гледа след тях замислен.

И лицето му неочаквано оживява:

— Другарю, чакай!

Бащата на Калин се спира.

— Какво работеше в железниците?

— Огняр — казва Калиновият баща.

— Въз фабрика „Бокс“, в котелното, май търсят човек. Машинистът там ми е познат... — казва Светлиният баща.

Лицето на Калин, обърнато към Светлиния баща. На това лице ние се спираме дълго — докато усетим блясъка на надеждата.

17.

Сега настроението е съвсем друго...

Калин е с новата фуражка на главата.

Поклащайки леко канчетата с храна, той върви из улицата със страшно независим вид, подсвирвайки си, с пълно съзнание за своята мисия. Той е във всекидневното си облекло и бос, но на главата му е новата фуражка, която той час по час намества, подръпвайки я за козирката.

Той спира под един отворен прозорец на партера и свирва с пръсти. На прозореца тутакси се появява Сами с двегодишно бебе на ръце. Той поглежда Калин, поглежда бебето и прави плачевна физиономия.

— Къде отиваш?

— Във фабриката. Няма ли да дойдем?

Сами с въздишка овива рамене. Но някъде отвътре прозвучава гласът на майка му:

— Е, хайде, върви! Дай детето!

Зад гърба на Сами се показва възрастна жена, възпълна и малко развлечена като всички майчици, на които се крепи къщата. Тя поема детето, а го се разплаква и протяга ръце към Сами.

Жената се скрива навътре. Сами няма време да търси вратата, прехвърля се през прозореца и подпомогнат от приятеля си, скача на улицата. Дватама тръгват един до друг.

— Детето на брат ми — казва облекчено Сами. — От него мира си нямам

— Ти ли го гледаш? — пита Калин малко учуден.

Сами кимва доста мрачно и пхва ръце в джобовете на панталоните си: очевидно да гледа бебе не е работа за него.

Двете момчета се спират до една полусрутена ограда и бутват вратата... В двора Шпингата, гол до пояс, в стари мъжки ръкавици, блъска един пълен чувал, окачен с въже за клона на единственото дърво. Той така е зает със своите удари, че се обръща едва когато Калин му свирва. Остава чувала да се люлее и се приближава.

— Идваш ли с нас? — пита Калин.

Шпингата отрицателно клати глава.

— Трябва да тренирам. Утре имаме среща с юношите на „Бенковски“.

— Ще дойдем да те гледаме — казва Калин. — Хайде.

— Хайде.

Шпингата махва с ръка и се връща към своята тренировка.

18.

Калин и Сами крачат по главната улица на Индустриалния квартал. Това е улица без тротоари, прашна и задимена, по която непрекъснато дрънчат коли, камиони, звъни трамвай. От двете ѝ страни са наредени стари фабрични сгради. Шумът на машините се смесва с уличния шум, комини димят, из дворовете шъкат работници.

Калин върви уверено като човек, който не за първи път идва в тоя квартал, докато Сами непрекъснато изостава, зазяпвайки се в обстановката, която е непривична за него и малко страшничка. Той догонва Калин, чувствайки се по-сигурно до неговото рамо. Калин го поглежда и му се усмихва. Сами го пита нещо, Калин му сочи напред, обяснявайки...

Това, което сочи, е една двукрила порта с малка вратичка от страни. Над портата — потъмняла тенекиена фирма: „Кожарска фабрика „Бокс“. До вратичката се е облегал стар държелив човек с виснали мустаци и с тояга в ръката. Единственият признак на униформата в облеклото му е вехтата фуражка на главата — толкова вехта, че никой не би открил произхода ѝ. Човекът се прозява, скучае, но очевидно такава е длъжността му — да стои до портата с тояга в ръка.

Той препречва вратичката с тоягата си като с бариера.

— Къде бе, щиглеци? — пита насмешливо.

— В котелното — отвръща важно Калин и показва канчетата.

Портиерът оглежда момчетата от глава до пети, подръпва мустак и вдига тоятата си малко по-високо. Момчетата се шмугват под нея — в двора...

На двора вече обядват работници, насядали между басейните с дъбилен разтвор, от който иде непоносима воня — това разбираме по израза на Калин и на Сами, който си запушва и носа. Калин се прави, че не обръща внимание на тая подробност. Работниците се смеят...

Калин и Сами хлътват в един тъмен вход в големия корпус на фабриката. Вижда се, че слизат някъде надолу...

Влизат в „котелното“ и малко плахо спират до последното стъпало на циментовата стълба. Тук е пълно с непознати чудеса: огромен парен котел, от който излизат тръби, пробиващи тавана, уреди, ръчки, коледа, голям куп въглища. Баштата на Калин, гол до пояса, хвърля въглища в пещта, цял озарен от пламъците ѝ — прилича на дявол, който поддържа адския огън. Тук е горещо и душно. По-настрани, яхнал някаква пейка, обядва машинистът — възпълен, як човек с четковидни мустачки, в черен и омазен работен комбинезон.

Машинистът вдига глава, забелязва момчетата, отдава им чест с два пръста и им подмигва приятелски.

— Петре, манджата пристигна — вика той към баштата на Калин.

Калиновият баща хвърля лопатата, затваря пещта и в помещението става по-мрачно, тъй като се осветлява само от една електрическа лампа, висяща на тавана. Изтривайки ръце в някакви парцали, той се приближава към момчетата, поема канчетата с храна.

— Пак захксия — той шеговито нахлупва фуражката на сина си до очите му. — Как си, Сами? — и разрошва къдравата коса на Сами.

— Благодаря, добре — казва учтиво Сами.

Машинистът и Калиновият баща се смеят. Машинистът е привършил обяда си и става, а Калиновият баща заема мястото му.

Двете момчета използват момента, за да разгледат по-отблизо уредите на парния котел. Калин, показвайки манометъра, обяснява:

— Виждаш ли тая червена чертичка? Като стигне стрелката до нея, всичко хвърква във въздуха:...

Сами гледа манометъра и приятеля си с широко отворени очи.

— И той като хората — усмихва се машинистът и поглежда Калиновия баща. — В нашата фабрика народът май стигна вече до чертичката...

Калиновият баща се намръщва за миг и само отмества поглед — явно не му се подхваща такъв разговор.

Калин гледа ту машината, ту баща си.

Сами, прехласнат от техниката, посяга и предпазливо докосва една лъскава част...

Машинистът се смее. Почесва се, поглежда часовника на стената — стрелките показват един часа.

— Време е да приберем пролетариата — казва той и посяга към една ръчка, но се разколебава, поглежда момчетата. — Калине, я натисни тая джунджурия.

Калин, цял светнал, следван от Сами, който не се отделя от него, пристъпва, хваща ръчката и я натиска надолу. Чува се съскане на пара, което преминава в нисък рев — някъде там, вън от мазето — и се извисява до познатия рязък тон на фабричната сирена. Широка усмивка разкрива зъбите на Калин.

Сами тъпче на място от възжеление и машинистът го повдига, за да пипне и той ръчката. Сами зажумява от щастие...

Калиновият баща е свършил обяда си. Става, напъхва канчетата едно в друго и ги подава на Калин.

— И да няма много скитане! Сложи боба да ври, да е готов, като се върна... Хайде!

Той шеговито изтиква за вратлетата гостите си, но Калин се изплъзва от ръката му, явно иска да каже нещо.

— Какво има? — пита баща му.

— Кога ще ме запишеш в гимназията?

— Идната седмица, като получа заплата.

— Ама срокът изтича други ден.

— Ще помолим директора да ни почака малко — усмихва се бащата.

И Калин хуква навън...

Той настига Сами на улицата, блъсва го леко и двете момчета започват да се гонят из праха на улицата, смеят се, подрънкват с празните канчета, като се отдалечават все повече и повече от нас...

19.

Утрин. Над покривите на къщите летят гълъби, металически проблескват с криле на слънцето. В тишината звучи окарината на Калин: това не е даже мелодия, това са отделни ноти, тук-таме свързващи се в случаен мотив, вариращи между най-ниския и най-високия тон — така човек свирука, все едно на какво, когато е замислен и не забелязва сам какво върши в момента...

Калин и Шпингата седят облегнати на стобора, който отделя двора на Светлини. Калин посвирва на окарината си и разсеяно наблюдава летящите гълъби. Той си мисли навярно нещо хубаво, защото се усмихва — на себе си, на гълъбите, на синьото небе. Шпингата допушва един фас, който крие в шепата си. Захвърля го и се залавя да подсвирква на гълъбите.

Но нещо пречи на приятелите да продължат своеобразния си концерт. Те — ту единият, ту другият — се плясат по врата, сякаш ги хапе досадна муха...

Следния миг ние виждаме през широките пролуки на стобора Светла, която примира от сдържан смях, гъделичкайки със сламка ту единия, ту другия от приятелите.

Двете момчета се спогледват и почти едновременно се обръщат назад. Светла вече не съдържа смеха си. Калин скача на крака и се опитва да я улови: той пхва ръка в пролуката, но Светла побягва край стобора, като сама пхва ръка в пролуките и го дразни. Те се гонят — един отсам, другият отгатык оградата, смеят се, викат, докато Калин успява да я докопа за косата.

— Предаваш ли се? — вика той, като не я пуска.

— Не.

Той леко притегля главата ѝ към себе си.

— Предаваш ли се?

— Не.

— А сега?

— Не... Пусни ме! Не, не, не... Бъди добричък, Калине, пусни ме.

— Ще се закачаш ли пак?

Тя не отговаря, но го гледа умолително, прави мили очи с чисто женско кокетство и Калин полека, като омагьосан пуска косата ѝ.

Светла тутакси отскача от оградата, изплъзва му се и избухва в смях.

— Не се предавам — вика тя. — Не, не, не, не...

И скача под такта на своето „не“.

Калин се оглежда. Шпингата също се смее. Тогава Калин се вдига на ръце, прескача оградата и подгонва момичето, което с писък хуква към дома си...

Двамата спират като заковани пред Светлината майка, която е излязла на вратата.

— Хайде на закуска — казва тя и влиза вътре. Отвътре се чува гласът ѝ: — Покани си и кавалерите.

Светла малко дяволито поглежда своя преследвач.

— Ела — казва тя. — Шпинга, и ти.

Калин клати отрицателно глава и се обръща да си върви, но Светла го хваща за ръката и го потегля след себе си. Опирайки се, но не много, Калин тръгва, като кимва на Шпингата: идвай поне ти, да не съм сам. И видът му е необичайно безпомощен...

20.

Трите деца довършват закуската си в кухнята на Светлини, насядали около масата. Майката на Светла шета около електрическото котлонче, на което прави нещо. Светла, опряла лакти на масата, бърборица като повечето момчета на нейните години, занимава своите „кавалери“.

— Пък аз най-много обичам сушени сливи. От всичко най-много. Мога цял ден да ги ям, без да спра.

— На мене пък ми дай сардела с лимон. Ммм! — казва Шпингата. — Ти, Калине?

— Аз — любеница със сирене...
 — И то е вкусно — казва Светла. — Но не може да се сравнява със сушените сливи. Като живеехме в Ловеч, дядо беше приготвил за зимата цели пет чувала.
 — Хайде де — съмнява се Шпингата.
 — Честна дума — горещи се Светла. — Ето нека мама каже.
 — Е, може малко по-малко — усмихва се леко майката.
 — Нека са били по-малко, във всеки случай — много! После татко се върна и се преселихме тука. А тука ги има само по бакалниците...
 — Къде е бил татко ти? — пита Калин.
 — Светла, много приказваш, ще се задавиш — казва майка ѝ. — Нахрани се най-напред.
 Светла, малко смутена и объркана, поглежда майка си и кимва.
 — Татко беше на работа в друг град... В друг град...
 — Сега вървете да играете — казва майка ѝ и почва да прибира чинийките и канчетата.

21.

Вечер. Няколко момчета са се събрали под електрическия стълб на улицата — това са нашите познайници от махалата.

Шпингата црква слюнка през зъбите си и се разпорежда:

— Сега ние сме апашите, а вие — стражарите.

Той загриба с ръка приятелите си — Калин, Сами — и ги отделя от другите.

— Няма да се обръщате, дорде не свирна — предупреждава той „стражарите“. — Да не се викаме на ринга.

— Късно е — казва Сами. — В къщи ще ми се карат.

Но Шпингата го поглежда така, че Сами потъва в земята: има си хас един мъж да се бои от някаква домашна кавга, голяма работа.

Групата на „стражарите“ забожда глави в електрическия стълб.

Тримата приятели се отдалечават, като се обръщат често — да видят дали онези спазват условията на играта...

Трите момчета, предвождани от Калин, се шмугват в двора на Светлини. Къшурката е тъмна и те бързо и тихо я заобикалят...

Излизат зад къщичката и са малко изненадани от осветления прозорец на кухнята, чиито пердета са спуснати и плътно събрани. Дотук добре, но сега къде да се скрият? Погледът на Калин пада върху короната на осветения орех. Като смигва на приятелите си, той пръв се покатерва на дървото. Шпингата се катери след него, подава ръка на Сами...

Калин се е настанил вече на един чатал от клони и зорко оглежда „местността“: от „стражарите“ няма никакъв знак. После осветления прозорец на кухнята на Светлини естествено привлича вниманието му — и изразът на лицето му изведнъж се променя. Сега върху него се чете любопитство и удивление.

Какво вижда Калин?

Горните краища на двете завески на прозореца не са добре съединени и пред нас се открива част от вътрешността на кухнята. В кухнята има двама мъже: единият е Светлиният татко, другия Калин не може да познае, докато онзи, наведен над масата, не вдига глава. Калин е изумен — това е машинистът от котелното на фабрика „Бокс“. Какво търси той у Светлини по това време? Още по-странно е това, което двамата мъже вършат. Те и двамата са по ризи, със запретнати ръкави. На масата лежи някаква машинка. Светлиният баща прави някакви движения и отлага настрана листове хартия. Машинистът му помага. Купчината листове е доста набъбнала...

Изсвирването на Шпингата, който призовава „стражарите“, кара двамата мъже да трепнат, но още по-силно трепва Калин, сякаш заловен в нещо неправо. Той поглежда приятелите си: те не са забелязали нищо, тъй като са по-ниско от него на дървото... Двамата мъже в кухнята се ослушват, после Светлиният баща махва с ръка и продължават работата си...

Калин започва да слеза от дървото:

— Шпинга, Сами, да си вървим. Ония кой знае къде ни търсят — казва той тихо.

Момчетата слизат от дървото. Преди да се запътят към улицата, те все пак се спират зад ъгъла на къщата и Шпингата предпазливо надзърта да не он да ги изненадат „стражарите“. Калин не може да се удържи и отново надниква в прозорчето: долу пролуката в пердето е съвсем тясна, но затова пък той гледа по-отблизо...

Машинистът е облякъл палтото си и напъхва в пазвата си тестета отпечатани листове, които взема от масата, а Светлиният баща е разтворил на пода големия платнен куфар и прибира машинката. Той затваря куфара...

Шпингата махва с ръка и се скрива зад ъгъла със Сами. Калин изтичва след тях.

22.

Калин се прибира у дома си. Той върви през двора замислен над това, което е виждал, когато вратата на квартирата на Светлини изскръцва и в ивицата светлина се появяват двамата мъже. Машинистът бързо се запътва към улицата, а бащата на Светла отива с куфара в ръка към бараката... Калин се е притаил до стобора.

Една ръка хваща Калин за врата и един мъжки глас произнася:

— Какво правиш тук, сине майчин?

Калин се изтръгва уплашено, но вижда пред себе си баща си, който се усмихва. Той е в работни дрехи.

— Какво гледаше?

— Нищо... — отговаря Калин. — Ти защо закъсна?

— Огнярът от другата смяна е болен — каза баща му, като го подбира за раменете и двамата си тръгват...

Те влизат в своята таванска стаичка. Щракване на електрически ключ. Бащата се съблича. Калин сяда на миндерчето, уморен от дневните игри.

— Татко, какво работи бащата на Светла?

Баща му го поглежда малко учуден.

— А тебе какво те интересува?

— Така...

— Чиновник. Нещо по застраховките... Човек на място. Не са много тия, дето помагат на хората ей тъй, без нищо.

Калин кимва — отговорът съпада със собствените му мисли — и в очите му свети добра светлина.

Баща му се приближава до масата, взима в ръка книгата, която Калин е оставил там. Гледа корицата: „Майка“ от Горки.

— Отгде я взе?

— Светла ми я даде.

Бащата се отпуска тежко на стола си, замислено прелиства книгата. Въздишката прилича на охкане. Калин отива при него, слага ръка на рамото му:

— Да не си болен?

— Не, уморен съм. — Подпира глава на ръката си. — И във фабриката нещо се замътило... Е, утре ще прескочим до гимназията.

Калин разсъфва в усмивка.

23.

Директорският кабинет в гимназията.

Директорът, възрастен човек със сухо лице и очила в златни рамки, стои зад бюрото си, сложил ръце на гърба. Пред него е застанал бащата на Калин в железничарската си униформа и с каскет в ръката и е сложил ръка на рамото на сина си... Директорът, загледан през прозореца, почуква с пръсти по бюрото.

— Добре — казва той най-сетне. — Ще направим едно изключение... Но първата вноска не по-късно от идващия вторник.

— В понеделник ще я внесем, като получа заплата — казва бащата на Калин.

— И за униформа да се погрижите. Така не може. — казва директорът, като сочи към Калин.

Калин е с дълъг панталон, но по риза и със сандали на бос крак. В ръ-

ката си държи фуражката. Баща му кимва:

— Ще гледаме... господин директоре. Благодаря.

Директорът излиза иззад бюрото, подава ръка на бащата, зачебръсва с два пръста бузката на Калин:

— Много ли искаш да се учиш?

Калин кимва два пъти.

— Това е хубаво — директорът критично поглежда бащата и пак Калин. — Но ще трябва да си гледаш училището и нищо друго... — Към бащата: — Някои от учениците ни се опитват да се занимават с политика, да го предпазват...

— Политика ли? Ушите му ще скъсам — поглежда бащата Калин.

— Добре, добре... Довиждане.

— Довиждане, господин директоре.

Коридор в училището. Калин и баща му излизат от кабинета на директора и тръгват към стълбището. Калин все така държи фуражката си в ръка и се оглежда на всички страни. По коридора бързат учители и родители, гимназисти в пълна форма, дошли да се запишат. Един разсипан важно следи за реда...

Калин и баща му слизат по стълбите. Калин любовно поглажда лъскавите перила...

Ето ги на улицата. Калин върви до баща си и от време на време се обръща да погледне сградата на гимназията. На един ъгъл баща му се спира.

— Аз отивам на работа, ще взема трамвая... И да не закъсняваш за обед.

Те се разделят.

24.

Калин стои пред вратата на фабриката с канчетата за храна, но тоягата на портиера, препречила пътя му, този път не се вдига...

Лицето на портиера е безизразно и непристъпно:

— Не може.

— Тогава повикай татко — моли Калин.

— Не може! — повтаря портиерът.

Той смива на Калин и му сочи с очи някъде настрани. Калин проследява погледа му...

Пред портата стои стражар с карабина, а на пътя — открита празна полицейска кола. Стражарят поглежда кисело към Калин.

— Ще почакаш, момче...

Калин въздъхва. Той се дръпва настрана и прилепя лице в железните пръти на портата, за да види по-добре онова, което става в двора на фабриката...

А в двора на фабриката става нещо необичайно. Работниците, пръснати на групи край шавилните басейни, са застанали като за снимка — някои мрачно, а някои насмешливо следят с очи неколцината стражари и агенти, които шетат помежду им. Агентите оглеждат работниците като неизбухнали бомби — от време на време те издърпват някого и го обискират, а след това дълго бършат ръцете си с кърпичка, защото дрехите на кожите издават нетърпима воня. Един полицейски офицер е застанал по-настрани и наблюдава работата на своите подчинени. До него стоят двама работници и един добре облечен господин.

Ето че един от агентите, висок човек с рогови очила и мека шапка, който прилича повече на лекар или адвокат, измъква от джоба на обисквания работник някакъв лист. Той хвърля поглед на листа, след това го тика под носа на младия работник и пита нещо. Работникът свива рамене и показва, че го е намерил ей там, на двора. Агентът бутва работника до другите двама, които стоят около полицейския офицер.

Офицерът дава знак и тръгва към портата, след като се ръкува с добре облечения господин. След офицера тръгват групата агенти и стражари, повели пред себе си тримата арестувани работници. Подир тях от двора се разнася свиркане и дюдюкане...

Полицейската група с арестуваните излиза през малката врата на улицата. Портиерът почтително се отдръпва и застава мирно. Докато останалите се настаняват в полицейската кола, агентът с роговите очила подава на офицера снопоче позиви.

— Това събрахме, господин началник.

Един миг началникът гледа ядосано позивите...

Калин иззад гърба му също ги гледа — те страшно силно му напомнят онези листове, които машинистът бе изнесъл от кухнята на Светлини предната вечер. Той дори се надигва на пръсти и успява да прочете началото на позива: „Другари работници и работнички! Политиката на профашисткото правителство ви обрича на мизерия и глад.“

Една ръка го плесва по лицето и Калин залита, едва не изтървава канчетата с храна. Това е агентът с роговите очила. Агентът се усмихва. Калин го гледа с ненавист. Агентът замахва втори път. Но между него и детето неочаквано се изправя Калиновият баща.

— Не посягай! — казва той на агента.

Хваща Калин за ръка и го повежда към двора.

25.

— Ти, Калине, не се ядосвай — говори познатият ни машинист, като работи около парния котел в подземие. — Всеки шамар издига, тъй да се каже, класовото съзнание на по-висок етап.

— Кое съзнание? — пита Калин, като престава да дъвче.

Той обядва с баща си върху пейката.

— Най-важното — ухилва се машинистът, вдигайки поучително пръст. — Аз защо съм толкова акълъй? Изял съм сто оки бой и нещо... Най-напред ме пердашеше баща ми. Като поотраснах, побягнах при брата си в града и той също не ми прощаваше. А сетне ме подбраха стражарите: бой та бой...

— Защо? — кокорн очи Калин.

— Е, това татко ти ще ти обясни — смее се машинистът.

— Не ща да му забърквам главата с политика — казва Калиновият баща намръщен.

Машинистът избърсва лице с голяма кърпа и присяда на въглищата.

— Позива чете ли? — пита той Калиновия баща.

— Четох...

— Е?

Бащата на Калин мълчи. Калин е вторачил очи в него

— Утре ще натиснем чорбаджията — казва машинистът. — За надниците и за арестуваните.

Нищо няма да излезе — казва бащата на Калин, като отопва паницата със сух залък и не поглежда към машиниста.

— Ако не излезе, спираме работа — казва машинистът.

Мълчание. Тревожните очи на Калин... Баща му хвърля лъжицата си в празното канче и не отговаря. Машинистът го гледа изпитателно.

Калин става и прибира канчетата, които звънтят в настъпилата пауза. Машинистът също става, ритва лопатата, навежда се да надникне в пещта. После натисва ръката на сирената и сякаш между другото казва:

— У нас стачкоизменниците не ги обичат.

Калиновият баща седи още на пейката, мрачно загледан пред себе си.

Ниският първоначален рев на сирената.

26.

Връщайки се от фабриката, Калин бърза по познатата улица на квартала, поклащайки празните канчета за храна...

На плочника играят на ашици Шпингата, Сами, Митко и синът на сладкаря — гимназистът. Калин се спира при тях, гледа играта, но явно мислите му са другаде. Шпингата, който се готви да хвърли коняка си, го подканя:

— Ще сложиш ли?

— Нямам ашици — казва Калин.

— Да ти дам на заем.

— Не, после — отвръща Калин и е така възбуден, че Шпингата го гледа, забравяйки да хвърли коняка.

Калин потъпква на едно място, колебае се, но не може да издържи тайната си.

— Във фабриката май ще има стачка.
 Останалите момчета изоставят играта и се струпват около Калин.
 — В коя фабрика? — пита Митко.
 — В нашата...
 — Голяма работа — казва Шпингата. — Без стачки не може. Имаше и по-миналата година в текстилната на леля ми.
 — Пак ще има гоненица с джандарите — казва със светнали очи Митко. — Тогава на баща му на Пънцата пукнаха главата по погрешка. А после стана блокада на махалата и цял ден не можехме да излезем на улицата. Кога ще бъде стачката?
 — Не знам — казва Калин. — Може и да не бъде.
 Минутна пауза.
 — Да знаехме кога, та да идем да погледаме — казва Митко.
 — По-добре да не става — обажда се гимназистът. — По-миналата година тази работа продължи цял месец, баща ми щеше да фалира... Само от „Мейнард“ уволниха тогава трийсет човека.
 Калин го поглежда втренчено — за тази страна на въпроса до тоя момент не му е минало през ума. Лицето му помръква и той замислено зачертава с големия пръст на крака си тебеширените линии на танала.
 — Може и да не стане — казва тихо, той.
 И си тръгва — обркан в чувствата и желанията си. Минава край двора на Светлини. Там Светлината майка простира пране, а Светла ѝ помага. Тя махва ръка на Калин и той отвръща на поздрава ѝ.
 Гимназистът гледа след Калин.
 — Любовник — казва той насмешливо.
 — Я си гледай кефа — измерва го ядосано Шпингата.

27.

В стаячката на Калин и баща му е тъмно — само ивица лунна светлина, проникнала през прозорците, я пресича. Върху масата тиктака будилник.
 Лицето на Калин е в сянка. Той не спи. Лежи на страната си, покрит с одеялото. До него на един стол са хвърлени дрехите му и новата фуражка. Калин е протегнал гола ръка и замислено глади с пръст монограма на фуражката.
 Лицето на баща му е в ивица светлина. Той е подложил ръце под тила си. Той също е буден в своето легло и устните му сурово са стиснати. Притваря очи, но веднага пак ги отваря — не може да заспи.
 — Татко — повиква го тихо Калин.
 — Още ли не спиш? — казва с досада бащата.
 Калин го гледа втренчено и преглъща няколко пъти, преди да се реши да зададе въпроса си.
 — Кога ще бъде стачката?
 Някъде навън изтрополява закъсняла талига. И отново тишина, станала по-дълбока от тиктакането на будилника.
 — Спи! — казва баща му. — Дано не бъде... Инак ще видиш гимназия на коков ден. Ще ядем трънки...
 Калин мълчи, но очите му са вперени в лицето на баща му. Мълчанието е продължително и изпълнено с мисъл.
 — Ти няма ли да стачкуваш? — пита задавено Калин.
 Баща му мълчи и само скулите му играят...
 Утрин. Калин се събужда, разтърквайки очи.
 Баща му, вече облечен, стои до масата и увива нещо в парче вестник.
 слага пакета в джоба си.
 — Спи — казва той на сина си. — Още е рано.
 И тръгва към вратата. Вече отворил я, обръща се:
 — Днеска няма да ми носиш обед във фабриката.
 Вратата се затваря след него.
 Калин скача от миндърчето си.

28.

Калин слиза на двора, хапейки комат хляб. Дворът е пуст. Хората или са отишли на работа, или си доспиват.

Калин се върти из двора, подритва с босия си крак камъчета, поглежда към дома на Светлини — там пердетата са още спуснати. Няма какво да се прави...

С шум се отваря прозорецът на втория етаж — в рамката му се очертава фигурата на хазайката. Тя изтръсква един чаршаф току над главата на Калин, а след това една страхотна прозявка разтяга устата ѝ...

Калин бърчи нос и бърза да се измъкне на улицата...

Далечни, разногласи свирки на фабрични сирени. По улицата минават работници, понесли канчета с храна, торбички, пакети. Някои закусват вървешком, както прави и Калин, спрял се на стобора. Две празни галюти, вдигайки прах, прелитат край него. Коларите балансират, изправени отпред, опънали дизгините, размахали камшици и много биха приличали на състезатели с римски колесници, ако не бяха така дрипави и не викаха с все гърло:

— Дий-е-е-е!

Калин отърсва ръце от последните трохи и се оглежда, търсейки очевидно да открие приятелите си, за да подновят игрите. Но тях ги няма. За миг улицата е опустяла. Само от сладкарницата — по-долу, на отсрещната страна на улицата — излиза сладкарят заедно с някакъв мъж с мека шапка и рогови очила. Той обяснява нещо на човека с очилата и предпазливо сочи с пръст сякаш към самия Калин. Човекът с очилата вдига два пръста до шапката си и тръгва по посока на Калин.

Калин изведнъж ококорва очи. Човекът с очилата е застанал на ъгъла на улицата и посоката на очилата му, белнали се на слънцето като слепи очи, води сякаш пак до Калин. Това е същият агент, който го беше ударил пред вратата на фабриката...

Калин стои вдървен. Същият миг от съседния двор излиза бащата на Светла с чанта под мишница. Той махва приятелски на Калин и забързан свива зад ъгъла. Агентът го проследява с поглед и прави няколко крачки след него. От сладкарницата излиза млад човек с каскет. Той спира до агента, онзи му кимва нататък, където отмина бащата на Светла, и младият човек изчезва в същата посока...

Агентът се обляга на стената, запалва цигара, поглежда часовника си. Прилича на човек, който е дал някому среща на този ъгъл...

Калин се оглежда. По улицата се задава Сами. Калин му махва с ръка и Сами притичва.

— Иди повикай Шпингата — казва Калин. — Бързо.

29.

Калин, Сами и Шпингата са в керемидената падина на покрива. Събрали глави, те се съвещават. Калин оживено им разказва своите наблюдения. Сами и Шпингата са се превърнали в слух. Шпингата се готви по навика си да плуе, но сякаш няма време за това. Ние виждаме гърбовете им и лицата — в полупрофили.

Най-сетне Шпингата развълнувано плуе, обръща се и сяда. Същото правят Калин и Сами: сега те са с лице към нас. Трите момчета са еднакво озадачени.

— Само че — трайко! — казва загрижено Калин. — Закълнете се!

— Честен кръст!

Той слага показалците си на кръст и ги целува. Подражавайки му, Сами неуверено прави същото.

— Татко ѝ на Светла... комунист ли е? — пита той.

Калин кимва. Шпингата се чеше по главата.

— Няма значение — казва той. — Фантетата хич не ги обичам!

Той става и скрит зад големия комин, поприведен, надзърта на улицата. Зад гърба му надзъртат Калин и Сами.

— Още е там — казва Шпингата...

Агентът наистина е още там — във входа на къщата. Сваля си очилата, почиства ги, пак ги слага...

Шпингата вади от джоба си малък чатал, около който е навит ластик. Развива ластика, слага камъче в кожичката, премерва се. Калин посяга да го спре и го бутва по ръката, но тъкмо толкова е нужно, за да се произведе „изстрелът“...

Един прозорец на първия етаж на къщата, в чийто вход стои агентът, се пуква, парче стъкло се разбива на плочника. Агентът отскача. Сваля очилата, уплашено гледа в прозореца, оглежда се на всички страни...

Момчетата, също уплашени, се снисшават зад комина. Калин недоволно гледа Шпингата. Шпингата мърмори:

— Ако не беше ме бутнал... — и след пауза: — Ей, хайде да следим фантето, а? Дорде се върне таткото на Светла... Ще се сменяваме. Който забележи нещо интересно, ще свирне два пъти.

— Дадено — казва Калин. — Имаш пипе.

Шпингата доволно се усмихва. Сами кимва, както винаги, в знак на съгласие — играта, макар и необикновена, е увлекателна.

— А как да свирна два пъти? — пита Сами.

Калин му показва — с четири пръста, пъхнати в устата, после със свити на коелеще палец и показалец и Сами опитва, но нищо не излиза. Калин му показва трети начин — с два показалеца, събрани под ъгъл. Този път Сами постига нещо: един несигурен шипящ звук. И е доволен.

Трите момчета с вдъхновени лица отново се навеждат едно към друго и си шушукат, махайки с ръце.

30.

Калин е останал сам на покрива и зорко следи улицата...

Агентът малко нервно се разхожда назад-напред. После той хвърля угарката и се запътва към сладкарницата. Спира до вратата, повиква с пръст някого. От сладкарницата излиза гимназистът. Агентът му говори нещо, дава наставления и онзи кимва. Агентът се отдалечава. Свива зад ъгъла на следващата пресечка.

Гимназистът тръгва насам и застава до входа на къщата, където преди стоеше агентът. Той лющи семки и с тайнствен вид се оглежда. Наблюдава дома на Светлини. Скрива се във входа и пак излиза — той също играе, без да подозира, играта на тримата приятели.

Минава камнион и облак прах закрива гимназиста.

31.

Когато прахът бива отнесен от вятъра, ние виждаме Калин, Шпингата, Митко и още две момчета да играят на „бебяк“ по платното на улицата. Те удрят с тояга един голям валчест камък и следят как камъкът отлита, а след това подскача, вдигайки фонтанчета прах.

Докато чакат да им дойде ред, Калин и Шпингата се побутват, гледайки към гимназиста, който все така стои на поста си. Гимназистът наблюдава повече играта, отколкото дома на Светлини.

Ред е на Калин да удари. Той замахва силно с тоягата.

Камъкът отхвърква и се удря в стената до нозете на гимназиста.

Шпингата отива да вземе камъка. Гимназистът, дошъл на себе си, сърдито подвиква:

— Ей, щяхте да ме ударите.

Шпингата минава край него, като го поглежда с мълчаливо пренебрежение и многозначително подхвърля камъка в ръката си. После се обръща.

— А ти да не трошиш прозорци — казва той хладно, като сочи строшения прозорец от първия етаж.

Гимназистът стои като треснат...

Шпингата хвърля камъка до нозете си, взема тоягата от Калин и се готви да нанесе своя удар.

32.

Той нанася удара си, но ние го виждаме вече отвисоко — от гледната точка на Сами, който стои на своя пост на покрива зад комина.

Сами държи при нозе някаква летва, която навярно трябва да изобразява пушка, и нетърпеливо потъпква от крак на крак. При всичката важност на задачата трудно е да гледаш отгоре как другите играят в компания.

Погледът му се хлъзга по дължината на улицата. Нищо... Долу гимназистът отива при Шпингата и посяга към тоягата, но Шпингата я подава на Митко.

В този миг иззад ъгъла, където по-преди беше изчезнал агентът с очилата,

излиза отново същият агент, а с него младият човек, който бе тръгнал подир Светлиния баша, и един стражар. Те идват насам...

Сами хвърля пушката и пхва две пръстчета в устата си. Но никакъв звук не се получава. Опитва и другите системи. Пак нищо. Той е страшно смутен. Не-проверената „техника“ не работи...

Тогава той хуква към каландурата...

33.

Но Калин и Шпингата вече не се нуждаят от предупреждение. Пялата група момчета е изоставила играта си и наблюдава двамата цивилни и стражаря, които минават край тях.

Полицайте пресичат улицата, влизат в двора на Светлини. Стражарят остава да пази до вратата.

— Какво търсят там? — пита удивен Митко.

Калин и Шпингата се спогледват. Гимназистът се обажда зад гърбовете на момчетата.

— Обиск ще правят.

И се усмихва с известна гордост.

— Откъде знаеш? — пита, присвивайки очи, Калин.

— Знам — казва многозначително гимназистът. И се навежда доверително към ухото му. — Заради баша ѝ на Светла.

Калин го гледа в очите с унищожително презрение.

— А ти какво се перчиш — процежда той.

— Я се махай, да не настинеш — казва Шпингата и леко разклаща тоягата.

Гимназистът навежда глава. Момчетата се отдалечават и той остава сам. Устните му треперят...

Калин и Шпингата се оттеглят към вратата на Калиновия двор — и тук ги пресреща Сами. Калин слага пръст на устата си. Тримата наблюдават шишкавия мустакат стражар, който се разхожда пред вратата на съседния двор. Опитват се да видят какво става в дома на Светла: вратата на къщурката е отворена — очевидно агентите са влезли вътре.

Изведнъж Калин казва уплашено.

— Ами куфара?

Той е забравил, че приятелите му не знаят нищо за това.

— Какъв куфар? — трепва Шпингата.

Калин се е окопитил и мълчи. Той се озърта, съобразява нещо. И се навежда над ухото на Сами.

Сами го поглежда малко страхливо, поглеждайки и стражаря.

Калин смигва на Шпингата и го повлича след себе си в двора...

Сами остава на улицата. Вперил очи в стражаря като птиче в змия, той все пак тръгва към него. Стражарят го наблюдава с насмешлив интерес.

— Пст — казва той, като че Сами е котенце и Сами неволно прави крачка назад.

Но вниманието на стражаря е вече привлечено. Сами изважда от джоба си мишката от пресован картон и като я слага на плочника, дръпва канапа — мишката сама припъзлява напред. Стражарят с глуповато учудване следи движенията на играчката...

В същото време Калин и Шпингата прескачат оградата, която отделя двора на Калиновата квартира от двора на Светлини. Това е точно срещу глухата стена на Светлиния дом, така че от прозорците никой не може да ги види... Те скачат в двора на Светлини...

Стражарят се смее и глади мустак — смее се и на мишката, и на Сами, който дотам е добил кураж, че движи своята мишка почти до ботушите му.

34.

Калин и Шпингата се промъкват зад дома на Светлини, но са принудени да се отдръпнат и прилепят към глухата стена, защото тъкмо в този миг прозорецът на кухнята се отваря и агентът с очилата се навежда навън, оглеждайки задния двор.

Калин предпазливо надзърта иззад ъгъла на къщурката: агентът се дръпва навътре, затваря прозореца.

Калин изтичва до вратата на бараката и Шпингата — след него. На вратата виси голям катинар. Калин опитва — заключен е. Тогава той кимва към Шпингата и двамата тръгват край бараката, скриват се зад нея...

На задната дъсчена стена на бараката има прозорец. — почти на височината на Калиновия ръст.

Прозорецът е без стъкло и е закован на диагонал с дъска, тъй че да не може човек да се вмъкне вътре. Калин опитва здравината на дъската. Шпингата още недоумява, но се залавя да му помага. Долният край на дъската със скърцане и лукот се отковава...

— Направи стъпало — шепне Калин.

Шпингата прави от сплетените си длани стъпало и Калин стъпва на тях. Провира се през прозорчето...

Скача в бараката. Вътре е полумрак, но достатъчно светло, за да се виждат ясно по-големите предмети: куп въглища и лопата върху тях, малко нарязани дърва, счулен стол, две газени тенекии, партушини в ъгъла, пернишка печка.

Калин се озърта. Забелязва куфара, зле прикрит от партушините в тъмния ъгъл. Той се спуска, измъква го с труд. Куфарът е големичък и тежък.... Какво да се прави? Калин хапе устни.

Навън се чуват стъпки и един мъжки глас, който пита:

— Други помещения имате ли?

— Няма — отвърща гласът на Светлината майка.

— Я отворете тази барака — казва мъжкият глас.

Калин се прислушва и се оглежда с отчаяние....

Отвън. Двамата агенти, съпроводени от майката на Светла, се приближават и спират до вратата на бараката.

— Отворете — казва агентът с очилата.

Майката на Светла ги гледа мълчаливо и се опитва да съобрази нещо, но на ум не ѝ идва нищо, освен да каже:

— Нямам ключ. Ключето е у мъжа ми...

Вторият агент хваща катинара, опитва се да го изтегли заедно с халките, но халките са добре завинтени...

Вътре. Калин влачи куфара към прозореца и с отчаяно усилие се мъчи да го повдигне. Шпингата е вмъкнал ръката си и се опитва да улови дръжката... Отвън започва блъскане с нещо тежко по катинара...

Отвън. Вторият агент ядосано чука по халките с голям камък. Майката на Светла стои бледа и неподвижна. Агентът с очилата я наблюдава крадешком...

Вътре. Калин е повдигнал куфара, опрял го е на стената на бараката на нивото на гърдите си. Шпингата почти докосва с пръсти дръжката на куфара... Отвън нещо изпращава, вратата се разклаща... Калин напъга последни сили и Шпингата докопча дръжката на куфара. С общи усилия — единият повдигайки отдолу, другият дърпайки отгоре го закрепват на рамката на прозорчето и Шпингата го изтегля навън.

Калин се прехвърля през прозорчето и в следния миг откованата дъска бива закрепена в предишния си вид.

Вратата на бараката с трясък се разтваря и агентите нахлуват в бараката, целите изпотени и зли. Зад тях, в рамката на вратата — майката на Светла е притиснала с ръка гърдите си...

Отвън. Зад бараката Калин и Шпингата се скриват с куфара зад проснато пране. Отгатък пътя им прегражда стоборът на съседите, но в този стобор липсват две дъски — това е вече познатата ни пролука, която служи за игрите на момчетата. Те се промъкват през нея...

35.

Един крак ритва празната газена тенекия, която лежи наред бараката...

Това е кракът на Светлиния баша. Вечер е. Той стои в бараката с газената лампа в ръка — свършено озадачен. Зад него е застанала жена му. Той се обръща към нея и изумен свива рамене. Шепнешком.

— Къде може да е?

— Нали ти казах — отвръща по същия начин жена му. — Днес при обиска го нямаше. И прането си намерих нахвърляно по стобора на съседите. Някой задигнал въжето...

Двамата се гледат, но, разбира се, никаква догадка не ги спхожда. По челото на Светлиния баща е избил пот.

— Чичо Кольо — казва гласът на Калин.

Мъжът и жената се обръщат.

На вратата е застанал Калин — твърде смутен.

— Ти какво търсиш тук? — пита смръщено Светлиният баща.

— Искам да ти кажа нещо — казва Калин и поглежда към майката на Светла. Или му е неудобно да приказва пред нея, или смята, че тайната принадлежи само на мъжете...

Светлиният баща прави знак на жена си да ги остави.

Жената излиза — Калин ѝ прави път. Той се приближава към бащата на Светла.

— Куфарът е тука — казва Калин.

Светлиният баща е изумен. Хваща Калин за рамото.

— Къде?

— Тука, наблизо — казва Калин и излиза от бараката, следван от бащата на Светла. Калин се спира под ореха, вдига глава нагоре и изсвирва тихо. Светлиният баща също гледа нагоре, но не вижда нищо освен полумрака между клоните...

Но ето че с леко шумолене и триене оттам се показва познатият ни куфар и бавно се спуска надолу, следен от смаяните очи на Светлиния баща... Куфарът ляга пред краката му, а след това с плясък пада и въжето, с което бе спуснат... Отгоре, между клоните, се подава ухиленото лице на Шпингата и бъдещият боксър скача от дървото...

Без още да дойде на себе си, Светлиният баща се оглежда, духва лампата, която държи в ръка, и като се отпуска на куфара, изтрива потта от челото си.. После поглежда момчетата, повиква ги при себе си, прегръща ги през раменете.

— Ние с вас имаме дълъг разговор — казва той полушеговито, полутрогнато, — но най-напред ще ми обещаете нещо. За тази работа... — и той слага пръст на устните си.

— Гроб съм — казва Шпингата. — Разбрано.

Калин само кимва.

— Юнаци! — казва тихо бащата на Светла и се усмихва ласкаво. — А сега разправете цялата история.

Двете момчета също се усмихват и се споглеждат.

— Веднъж, като играехме на стражари и анаши... — започва Калин.

36.

Улицата, осветлена от близката електрическа лампа.

Калин излиза от двора на Светлини. Оглежда се по двете ѝ посоки. Изтичва до пресечката и прави същото. Улиците са пусти.

Калин пхва пръсти в устата си и изсвирва два пъти — не много силно...

От двора на Светлини излиза баща ѝ с куфар в ръка. Той бързо минава край Калин, махва му с ръка...

37.

Картина на Индустриалния квартал на София, гледана от железопътния насип близо до моста, под който минава трамвай за Орландовци. Стари фабрични сгради, два-три високи комина, прах, дим, движение, мизерия. Трамвай с ремарке пълзи по главната улица към дъното на картината...

Върху железопътния насип са застанали Калин и Светла. Светла с широко отворени очи наблюдава непознатата за нея гледка.

— Колко е прашно — казва Светла. — По-прашно от нашата улица.

— Това е дим — усмихва се Калин. И посочва с ръка пред себе си: — Виждаш ли онова облаче там? Там е фабриката, дето работи татко ми.

Светла гледа облачето, а Калин — квартала, — сякаш двете деца търсят нещо от своята бъдеща съдба.

Те тръгват по отъпканата пътечка край линията.

— Видя ли сега Индустриалния квартал? — усмихва се Калин.

Светла енергично кима с глава. Калин не знае какво повече да говори.

Изважда окарината си, изгрива я с длан и отново я пхва в джоба си. Светла го гледа и на него му е нетвърде приятно това.

Той пресмята нещо на пръсти.

— Още четири дни — казва той — и започваме училище. — Утре с татко ще идем да внесем таксата...

— А пък аз — след две години — казва Светла. — Но не знам къде ще уча.

— Защо?

— Ние все заминаваме някъде. Или се местим... Снощи татко каза, че ще отидем да живеем в Лозенец. Далече ли е Лозенец?

Калин тъжно мълчи. Край децата с грохот минава влак. Пътнишки вагони. Мяркат се хора, облежнати на прозорците... Последният вагон става все по-малък в далечината...

— Никъде не съм пътувал — казва Калин. — Само два пъти до село. Там може и пешком да се иде...

Те стъпват на железния мост над канала на Владайската река. Облягат се на перилата. Долу е пропаст, в която тече вода и дрънчат коли. Те са навели глави над пропастта.

— Като се преместим... ще ми идваш ли на гости? — казва Светла.

Калин кимва.

— Да не лъжеш?

Калин върти отрицателно глава, но не смее сякаш да погледне момичето. Светла го поглежда.

— Не ща да отиваме в Лозенец — казва тя тъжно.

Калин среща погледа ѝ и двете деца свенливо навеждат глави. Светла лекичко опира своята до рамото на приятеля си.

38.

Те се връщат по същата пътечка край линията. Хванати за ръце, те вървят мълчаливи и Светла се мъчи да съгласува крачките си с тези на Калин. И навярно им е много хубаво, защото и двамата гледат пред себе си и се усмихват...

Ето ги — излизат на своята улица. Пресрещат ги Шпингата и Сами. Шпингата хвърля един поглед към Светла и прави кисела физиономия.

— Има ли нещо? — пита Калин.

Сами също поглежда към Светла и свива устни. Светла предизвикателно се усмихва.

— Какви са тия тайни?

— Не е женска работа — казва Шпингата.

— Глупчо! — отвърща му Светла.

И се отдалечава. Шпингата дръпва Калин към себе си.

— Она е пак тука.

— Къде?

— В сладкарницата.

— Отидох да си купя семки — не изтрайва Сами. — Видях го. Че като ме измери...

И трите момчета обръщат глави към сладкарницата. Там пред вратата е застанал гимназистът.

— Не гледайте натам — шепне Калин. — Сега да се пръснем. Всеки ще гледа от своя прозорец. А като се мръкне — при бараката на Светлини. Кой каквото е видял, ще каже.

Шпингата и Сами кимват.

39.

— И после — разказва Калин, — Павел Власов и другарите му ги хващат и ги затварят в тъмница. И после ги съдят и осъждат на каторга, но Павел побягва. И пак се бори...

— С кого? — пита Сами.

— Как с кого? Със стражарите — казва Калин.

— И после? — пита Шпингата.

— Още не съм я дочел — казва Калин.

Трите момчета седят под стряхата на бараката на Светлини. Вечер е. Прозорецът на кухнята свети и пердетата са спуснати.

Шпингата запалва цигара.

— Искате ли? — предлага той на Калин и Сами. — Дръпнете по веднъж.

Калин и Сами отказват. Шпингата смуква цигарата и изпуска дим през носа си.

— Шекер — казва той блажено. — Като свършиш книгата, ще ми я дадеш.

— Пък аз имам „Робинзон Крузо“ — казва Сами и се готви да продължи, но Калин му затуля устата.

Трите момчета надават ухо. Стъпки, бавни и предпазливи, затихващи от време на време, се чуват около дома на Светлини. Така не ходи човек с чисти намерения, пък и онова, което е разказвал Калин, види се, влияе на въображението на момчетата.

Шпингата дава знак. Тримата стават и тихичко се скриват зад бараката. След миг подават глави оттам. Калин придържа с ръка приятелите си...

Стъпките се приближават. Иззад ъгъла на дома на Светлини се показва тъмна фигура. Спира се, ослушва се и се оглежда. Не може да се различи кой е, защото дворот е в мрак и единствената светлина иде от запердения прозорец...

Момчетата се отдръпват зад бараката...

Тъмната фигура се промъква край стената и спира до прозореца. Сега вече лицето се очертава ясно: това е гимназистът, синът на сладкаря...

Момчетата го познават, споглеждат се. Те са потресени. Събират глави за съвет... Шпингата кимва с глава: дадено. Калин отново надзърта иззад бараката...

Гимназистът е прилепил ухо до прозореца. След това се мъчи да надникне между пердетата, но те са добре съединени...

Калин леко избутва Сами напред и Сами сваля сандалите си. После на пръсти се приближава към гимназиста. И със сила го ритва отзад. Гимназистът извиква от уплаха.

Калин и Шпингата се дръпват зад бараката.

Гимназистът учудено гледа дребната фигурка на Сами, но не вдига шум, защото се бои да не го чуят от къщата. Удивлението му се сменя с гняв и свил юмруци, той пристъпва към Сами. Сами отстъпва. Сетне се обръща и побягва към бараката. Свира зад нея. Гимназистът го преследва...

Но вместо със Сами, зад бараката той се сблъсква с Калин и Шпингата. Трите момчета го обграждат мълчаливо и лицата им са сурови. Той стои между тях, уплашен и гузен.

Настъпва тежко и продължително мълчание. Очите на момчетата са се впили в гимназиста и под техните погледи той все повече се свива. Той се е изгърбил, криейки лицето си, и не смее да вдигне глава.

— Шпионин — казва през зъби Шпингата и свива юмруци.

Но Калин го хваща за ръката:

— Остави го... тоя подлец.

Гимназистът се разридава. Момчетата го гледат, мрачни и неподвижни.

— Не съм... шпионин — хълца гимназистът. — Те ме изпратиха. Не съм шпионин...

— Кои „те“? — пита Калин.

— Не съм шпионин — повтаря гимназистът.

Калин си тръгва пръв и повлича със себе си своите приятели. Гимназистът върви след тях и хленчи...

Те излизат на улицата. Разделят се. Калин гледа след гимназиста, който се отдалечава все така с наведена глава, хълцайки.

Изведнъж Калин целият трепва: от сладкарницата излизат двама цивилни и един стражар. Те спират гимназиста и го разпитват нещо, но той само клати глава и хълца. Тогава те се запътват насам и Калин хуква в двора на Светлини.

40.

Калин чука на осветения прозорец на кухнята. Пердетата се дръпват, прозорецът се отваря. Бащата на Светла. Той е по риза, в ръката му кърпа за ядене. На заден план — Светла и майка ѝ на масата.

— Какво има, Калине? — пита бащата, като познава момчето.

Калин му прави знак да се наведе и като хваща с ръка шията му, шепне на ухото му. Лицето на мъжа отразява онова, което му говори Калин. Той се изправя енергично.

— Милена, палтото.

Жена му, разтревожена, идва при него, пита го с очи.

— Трябва да се измъкна — казва той тихо. — Ако дойдат тази вечер, не съм се прибирал!

— Ох! — въздъхва само жена му и ние виждаме през очите на Калин нейното изведнъж уморено лице, по което прекарва длани...

Светла също е дошла тук и тревожно мести поглед от родителите си към Калин.

Бащата на Светла облича палтото си, целува набързо дъщерята и жена си и прескача през прозореца. Вече на двора, казва на жена си:

— Ще ти пратя хабер! — и показва, че трябва да затворят прозореца. Прозорецът се затваря. Бащата на Светла хваща Калин за рамото.

— Ти ще водиш. По царския път сега не може. — И се усмихва.

Калин кимва и го повежда зад бараката. Стигат до разкъртената задна ограда на двора и преди да се проврат, спират и се ослушват. Някъде зад тях се разнася силно тропане по врата.

Свил вежди, Светлиният баща слуша още един миг: тропането продължава. Той махва на Калин и двамата изчезват в мрачината на съседния двор.

41.

Мъжът и момчето излизат през едно разградено място на непозната за нас улица.

Бащата на Светла внимателно оглежда улицата, след това се обръща към Калин:

— Дотук. Сега бягай у дома си...

Калин кимва. Бащата на Светла му подава ръка и той слага в нея своята.

— Благодаря — казва бащата на Светла. И за да прикрие вълнението си, добавя с шеговита сериозност: — Впрочем, сега сме квит!

Калин го гледа учудено, не схваща смисъла на думите му.

— Че нали веднъж и аз ви спасих с Шпингата от „стражарите“? Не помниш ли?

И той се усмихва. Лицето на Калин отразява усмивката на мъжа.

— Хайде! — казва бащата на Светла и оглеждайки се още веднъж, тръгва.

Калин също си тръгва.

— Почакай!

Бащата на Светла се връща и един миг преценяващо се вглежда в момчето. После изважда от джоба на сакото си молив и листче хартия и написва няколко думи. Подава листчето на Калин:

— Ще го занесеш утре преди десет часа във фабриката, в котелното. Ще го дадеш на машиниста. Можеш ли?

— Мога!

— Запомни! Преди десет! Непременно преди десет! Много е важно!

Големият мъж и момчето мълчаливо се гледат.

— Да-а-а — казва Светлиният баща. — Кажи на татко си много здраве. И да се не дели от хората.

Той се навежда, прегръща и целува момчето по бузата — с това сякаш му предава нещо много по-важно и по-голямо от казаното и от написаното листче. И бързо тръгва по улицата.

Калин сгъва листчето и го пхва в джобчето на блузката си. Но там му се струва несигурно. Изважда го и го стиска в юмрук...

Силуетът на Светлиния баща все повече се отдалечава и се смаява по протежението на улицата. Калин гледа след него.

42.

Утро. Слънцето, вмъкнало се през по-големия прозорец на таванската стаичка, продължава по лицето на Калин. Това го пробужда. Още сънен, със затворени очи, той се протяга, отхвърляйки одеялото, което покрива и без туй само нозете му.

Той отваря очи, оглежда се — леглото на баща му е празно, на масата блести будилникът, до него, на стола, са дрехите и фуражката му. Клепките му отново се слепват в сладката последна минута преди ставане, но някаква мисъл го кара тутакси да погледне отново будилника и да скочи от леглото. Приближава се до будилника: часът е осем и половина...

Калин се успокоява. Застанал наред стаята, той мисли един миг, после взема ризката си от стола, бръква в джобчето, изважда сгънатата бележка, която му бе дал Светлиният баща, и отново я пхва на мястото ѝ. Облича ризката, след

това панталонките си и е готов. Попипва джобчето с бележката, колебае се. Изважда я и я разгъва. Чете.

„Стачката решена. В десет часа — сирената. „Апис“ и „Фортуна“ чакат вашия сигнал.“

Подпис няма. Калин с широко отворени очи и с бележката в ръка стои неподвижен. Погледът му е втрещен в прозореца, но той явно не вижда нищо. Стачката!... Това, което е занимавало ума му през последните дни и от което той така много се бои. По лицето му се отразяват тревожните мисли. Той обръща глава към фуражката, която още лежи на стола — тя е съвсем новичка и монограмът ѝ блести на слънцето и той няма сили да откъсне очи от нея. После я взима бавно, бавно я слага на главата си. Бавно накъсва бележката на ситни парченца. Парченцата поръсват пода.

Силно изсвирване с уста, долетяло отвън, го сепва и той се оглежда уплашено, сякаш хванат на местопрестъплението.

43.

На пътната врата Калин е посрещнат от Сами, който слага пръсти в устата си и още веднъж, за демонстрация, пронизително изсвирва.

— Вече мога — хвали се Сами и цял сияе.

— Добре де — казва не твърде възхитен Калин. — Хайде на ашици.

Той взима един ръбест камък, навежда се и чертае танал на тротоара, нарежда ашиците. Когато се изправя — пред него е застанала Светла. Калин малко стреснато я гледа.

— Нас ни изселват от София — казва тихо Светла.

— Как така!... Защо?

— Заради татко.

Калин стои зашеметен, втрещил поглед в момичето и ръката му безпомощно шари по ризката, спира се на горното копче и го върти нервно и го дърпа, сякаш иска да откъсне мъката, която се е събрала в гърдите му. Копчето наистина се откъсва и пада, но Калин не усеща нищо и ръката му продължава да шари по ризата.

— Снощи татко каза ли нещо? — пита Светла.

Калин кимва.

— За мене?

Калин я поглежда неуверено и гузно. И пак кимва.

— Какво каза? — гледа го с нетърпеливо очакване Светла.

Калин мълчи — това той не може да измисли. Той потъква от крак на крак и не смее да вдигне очи. Най-сетне отговаря:

— Каза, че ще се върне скоро.

Лицето на Светла се прояснява.

— Шом е казал, ще се върне... Татко никога не престъпва думата си.

Калин мълчи и навежда глава: без да ще, Светла му е напомнила за неговото неизпълнено обещание... Изведнъж той нахлупва по-здраво фуражката си и без да каже дума, тръгва по улицата.

— Калине — вика го Светла.

Той зачебръсва с крак наредените ашици и те се разпиляват. Продължава пътя си.

Сами изтичва след него.

44.

Калин, Сами и Шпингата бързат по главната улица на Индустриалния квартал. Сами едва догонва приятелите си...

Те са пред вратата на фабриката.

— Чакайте ме — казва Калин. — Няма да се бавя.

И се шмугва край портиера...

Калин слиза по стъпалата на подземното и спира на входа на котелното. Баща му работи около парната машина — върши това, което по-преди видяхме да върши машинистът. Самият машинист не се вижда никъде.

Бащата забеляза сина си.

— Ти какво търсиш тука?

Калин прави неуверено две крачки навътре в помещението.

— Майсторът къде е?

— Няма го... Защо ти е? — пита подозрително настръхнал бащата.

— Кога ще се върне?

Погледът на Калин пада на часовника, окачен на стената — в очите му има уплаха.

— Няма да се върне — казва тихо баща му. — Тая сутрин го арестуваха...

Калин остава с отворени уста. Тишина, в която звучи само бумтенето на пещта и съскане на пара. Баштата на Калин внимателно наблюдава сина си.

— Ще ми кажеш ли защо ти е майсторът?

Калин сваля фуражката си и я мачка в ръцете си. Той гледа нагоре, в лицето на баща си, сякаш се опитва да прочете по това лице как трябва да постъпи.

— Тебе питам! — повишава глас баща му.

И Калин се решава. Той повтаря наизуст съдържанието на скъсаната бележка:

— Стачката е решена. В десет часа — сирената. „Апис“ и „Фортуна“ чакат вашия сигнал.

— Какво?!?

— Чичо Кольо го каза... Да предам на майстора.

Калиновият баща мъчи, свил вежди, и само мускулчетата на скулите му играят. Той така се е замислил, че е забравил като че сина си. Калин изпуска фуражката си и се навежда да я вземе. Това движение събужда баща му.

— Върви си вкъщи — казва той сурово. — И ме чакай. Днеска ще идем в гимназията...

Той грабва лопатата и започва да хвърля въглища в пещта с такова настървение, сякаш се мъчи да заглуши укорите на съвестта. Пот се лее от челото му, а той хвърля и хвърля, стиснал зъби, присвил очи...

Калин не е мръднал от мястото си. Стрелките на часовника показват десет часа. И когато бащата захвърля лопатата и се изправя замаян, подивял от напрежение, Калин, гледайки в нозете си, произнася...

— Чичо Кольо каза... каза да не се делиш от хората...

Силен плесник го поваля върху отгъпкания земен под на котелното. Големият силен мъж стои над момчето, свил юмруци, разгневен на него, на себе си, на целия свят. Но лицето му постепенно изстива и гневът се примесва с жалост и разкаяние.

Калин се надига от пода.

Той усилено преглъща, за да не заплаче, и все пак на очите му блестят сълзи. Фуражката му лежи на пръстения под.

Изведнъж той я грабва, изтичва до пещта и я хвърля в пламтящия отвор.

Сега на лицето на бащата се чете тъга и изумление. Той прекарва ръка по очите си — черна омаслена ръка, от която на лика му остава едно черно домино — и тръгва към сина си. Калин уплашено отстъпва назад. Но баща му бавно минава край него, без да го погледне, отива до ръчката на сирената и я натиска.

Началният нисък рев на сирената става все по-силен и по-висок.

45.

Железните врати на фабриката — и малката и двукрилата — са широко разтворени. През тях на улицата се излива поток от работници — в каскети, в кепета, гологлави. По-старите са сериозни, навярно защото знаят какво е стачка, по-младите са весели, дръзки, подсвиркват си. Навярно защото нямат семейства, за които да отговарят.

Свирят едновременно няколко фабрични сирени — на разни гласове, но с еднаква призивност и тревога...

Заедно с другите, между последните, излизат през портата Калин и баща му. Към тях се втурват Сами и Шпингата...

Портиерът по своя стар войнишки навик е застанал мирно пред този поток от груби и решителни хора, които са тръгнали да се борят за хляб и човешки права...

46.

Голяма тълпа се движи бавно по главната улица на Индустриалния квартал. Тя е заприщила пътя на два трамвая, които покорно чакат края на човешкия поток. Ватманът на първия трамвай се показва на вратата и вдига свит юмрук...

Тълпата се движи и от вратите на други фабрики, разположени на същата улица, се вливат в нея нови потоци от работници...

Тълпата тече нататък, където навярно е центърът на града...

В гъстите редици на работниците Калин и неговите приятели са потънали като в море и само бащата на Калин, увлечен от величието на демонстрацията, им служи за ориентиращ фар...

Един дълъг прът се изпречва пред трите момчета. Но това не е вече тоягата на портiera, която затваря входа на фабриката. Младият работник, който върви редом с момчетата, подхваща пъта, измъква от пазвата си някакъв тъмен плат и го прикрепва на пръта. После, полюшван от общото движение, прътът се издига над главите на момчетата и те виждат, че това е знаме, което стига сякаш самите облаци...

Звучи музика, под чийто ритъм момчетата все по-твърдо и весело стъпват, размахвайки ръце. Прелитат мотиви от познати наши революционни песни и ние не знаем — дали е запяла тълпата на стачкуващите или всичко това е просто екот от стъпките и сърцата на хилядите.

47.

И се връщаме сякаш към началото на нашия разказ.

Вървим по нашата позната улица от крайния квартал. Съпровожда ни простицката мелодия на Калиновата окарина. Две малки момчета играят на ашици; една жена простира пране; от сладкарницата излиза гимназистът в нова униформа, с чанта в ръката. След него — баща му и майка му. Майката плисва канче вода пред него и гимназистът тръгва: първия учебен ден... Една гальота минава, вдигайки облак прах...

В ладинката на покрива Калин седи и свири на своята окарина. Това е все същата песничка, друга той не е научил. Но очите му, устремени към синьото небе, вече знаят много повече отпреди. От едната му страна е Светла, от другата — Сами и Шпингата. Шпингата замислено мери с плонка комина.

Калин сваля окарината от устата си.

— Свърши се кефът — въздиша Шпингата. — От утре постъпвам в мебелната.

— И аз — казва Калин. — Докато баща ми намери работа...

— А ние с мама заминаваме за Ловеч — казва тъжно Светла.

— Какво ще правите там? — учудва се Сами.

— Ще чакаме татко...

Сами също се натъжава. Той изважда от джоба си изкуствената мишка, слага я на дланта си и я поднася на Светла.

— За спомен... от нас тримата — казва той. — Ти я пусни в купето, като пътувате, да видиш какъв смях ще падне...

И той се опитва да направи весело лице, макар никак да не му е до смях. Светла също се усмихва, преглъща и в очите ѝ блясва влага.

Калин поглежда към нея и слага ръка на рамото ѝ, като че иска да я задържи или запази от нещо. Сами слага ръка на неговото рамо. Шпингата поглежда малко кисело към тримата, тъй като не обича сантименталностите, и след известно колебание слага ръка на рамото на Сами.

Четиримата мълчат замислени, с ясни очи. Всеки знае своето бъдеще. Сами се раздвижва, навежда се напред...

Долу на улицата се появява стражар.

Сами пъхва пръсти в устата и пронизително изсвирва...

Стражарят върти глава разтревожен...

Четирите деца на покрива се смеят...

Затъмнение и в затъмнението — едно последно изсвирване — продължително и предизвикателно.

ФИЛМИ,
ПОСВЕТЕНИ НА ДВАДЕСЕТГОДИШНИНАТА
ОТ 9 СЕПТЕМВРИ 1944 ГОДИНА



„ВЕРИГАТА“

Сценарий Анжел Вагенщайн
постановка Любомир Шарландж

„13 ДНИ“

Сценарий Лозан Стрелков, постановка Стефан Сърчаджиев

