

ТОЗИ БРОЙ

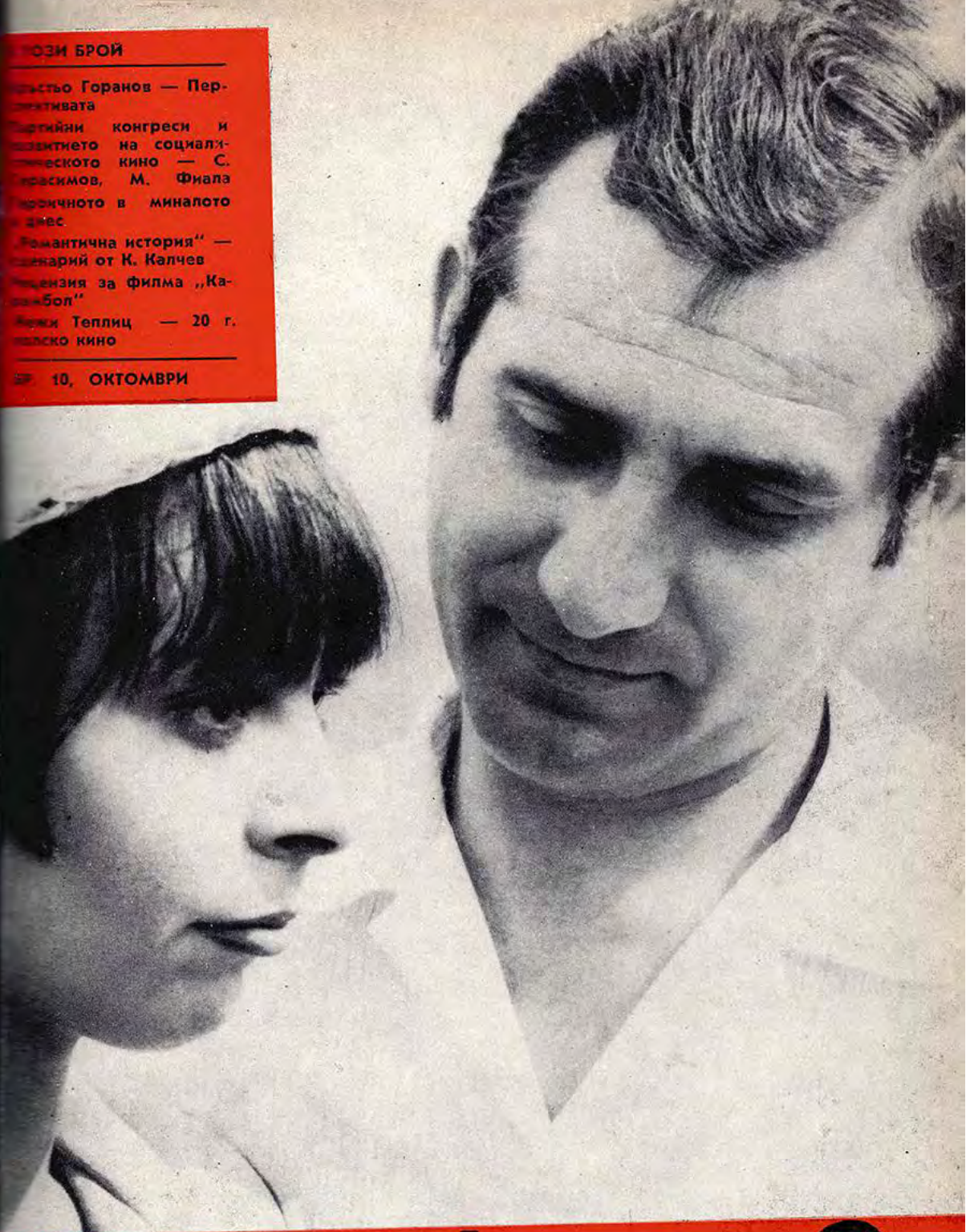
Горанов — Пер-
тивата

Първият конгреси и
изпитието на социали-
стическото кино — С.
Горанов, М. Фиала
и другите в миналото
и днес

„Романтична история“ —
сценарий от К. Калчев
и режисура за филма „Ка-
вал-Бол“

Анжи Теплиц — 20 г.
и българско кино

10, ОКТОМВРИ



киноизкуство



орган на комитета по културата и
изкуството, на съюза на кинодейци-
те и съюза на българските писатели

съдържание

ПРЕД IX КОНГРЕС НА БКП

КРЪСТЬО ГОРАНОВ — ПЕРСПЕКТИВАТА

СЕРГЕЙ ГЕРАСИМОВ — В СТРАТЕГИЧЕСКО НА-
СТЪПЛЕНИЕ ПО ВСИЧКИ ФРОНТОВЕ НА РЕ-
ЛИКИЯ СТРОЕЖ

МИЛОШ ФИАЛА — ВАЖНИ ОПОРНИ ТОЧКИ
ГЕРОИЧНОТО В МИНАЛОТО И ДНЕС:

КАМЕН КАЛЧЕВ — ПЪРВОСТЕПЕННА И ГЛАВНА
ЗАДАЧА

БУРЯН ЕНЧЕВ — ГЕРОИТЕ ЖИВЕЯТ ВИНАГИ

НИКОЛАЙ ПОПОВ — ПОВЕЛЯ НА ВРЕМЕТО

КАМЕН КАЛЧЕВ — РОМАНТИЧНА ИСТОРИЯ
(СЦЕНАРИЙ)

Д-Р АЛ. ТИХОВ — „КАРАМБОЛ“

ВЕРА НАЙДЕНОВА — ФИЛМ ЗА ТВОРЧЕСКАТА
МИСЪЛ НА БЛАГОВЕ

**АТАНАС СВИЛЕНОВ, БИСТРА ДОНЕВА, ЧАВДАР
ГЕШЕВ, НАТАЛИЯ ТОДОРОВА** — ПО НАШИ-
ТЕ ЕКРАНИ

ЙЕЖИ ТЕПЛИЦ — ДВАДЕСЕТ ГОДИНИ ПОЛСКО
СОЦИАЛИСТИЧЕСКО КИНО

ИВАН БОЯДЖИЕВ — КИНОФЕСТИВАЛЪТ ВЪВ
ВЕНЕЦИЯ

ХРОНИКА

IX КОНГРЕС НА БКП

ТА

ашият трудов народ
на нови икономически
аже и върху главните
а страна през петата
одно обсъждане Про-
стопанство за периода
от най-внушителните
о тружениците, създа-
социалистическа Бъл-
свъпада с повсеме-
водство на народното
сяга не само прецен-
л и структура на сто-
е само програма за
трана, но и конкретна
разгръщане на социа-
обществено-политиче-
новка, в която се раз-
он, за да могат да
остите на социалисти-
система и за общата
ерспективи са нераз-

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор
ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

ХРИСТО БЕРБЕРОВ
ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ
БУРЯН ЕНЧЕВ
ХРИСТО КИРКОВ
ДУЧО МУНДРОВ
БОГОМИЛ НОНЕВ
ВАЛЕРИ ПЕТРОВ
БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ
Д-Р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ
РАШО ШОСЕЛОВ

ИВАН БОЯДЖИЕВ (редактор-уредник)
ДИАНА ДИМИТРОВА (коректор)

Адрес на редакцията
София, пл. Славеиков 11, III етаж
тел. 7-91-11, вътр. 60; от 9—12 ч. 8-37-97
кага — 7-64-01
Издателство „Български писател“
ул. „6-ти септември“ 35
Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.
Тираж 7500
Абонаментът се внася при всяка
телеграфопощенска станция в страната.

На първа страница на корицата Наум Шопов и
Илка Зафирова във филма „Заслепяващи свет-
лини“. На втора страница на корицата българ-
ският актьор Георги Георгиев.

ПРЕД IX КОНГРЕС НА БКП

КРЪСТЬО ГОРАНОВ

ПЕРСПЕКТИВАТА

I.

В навечерието на IX конгрес на БКП нашият трудов народ разгръща творческите си сили за завоюване на нови икономически и културни висини. Той е призван да се изкаже и върху главните насоки на развитието, които ще следва нашата страна през петата петилетка. ЦК на партията предложи за всенародно обсъждане Проектодирективите за развитието на народното стопанство за периода 1966—70 г. С това днес се осъществява един от най-внушителните в новата ни политическа история допитвания до тружениците, създатели на материалните и културните блага на социалистическа България. Обсъждането на Проектодирективите съвпада с повсеместното въвеждане на новата система за ръководство на народното стопанство. Затова всенародното обсъждане засяга не само преценката на определени показатели, но и самия стил и структура на стопанско ръководство. Проектодирективите са не само програма за цялостното развитие на социализма в нашата страна, но и конкретна реализация на ленинските принципи за широко разгръщане на социалистическата демокрация в икономическия, обществено-политическия и културния живот. Международната обстановка, в която се разгръща обсъждането, е достатъчно релефен фон, за да могат да изпъкват впечатляващо значението и отговорностите на социалистическа България за световната социалистическа система и за общата безопасност на човечеството. Националните перспективи са неразделни от нашия интернационален дълг.

Проектодирективите са научна програма и прогноза, опираща се върху реалните достижения през изтеклата петилетка. За периода 1961—65 г. основните производствени фондове се увеличиха с близо 80 на сто, а най-важният показател на прогреса — производителността на труда, нарасна с 40,3 на сто. Националният доход се увеличи с 41,5 на сто. Тези цифри зад своето безстрашие крият вдъхновения труд на един цял народ, крият преодолен трудности и разрешени проблеми, които са посребрили слепоочията и са укрепили творческата радост на хиляди труженици. Социалистическа България е високо индустриална, със съвременно едро селско стопанство страна, която заема едно от първите места в света по своята култура и образование, медицинско обслужване и социално осигуряване. Всичко това е дело на народа ни, който под ръководството на БКП в основни линии осъществи историческата повеля на Георги Димитров — за няколко десетилетия да направи това, което другите народи са постигнали за столетия.

Главната задача на бъдещото развитие според Директивите е „осигуряването на по-нататъшното успешно строителство на социалистическото общество в Народна република България по пътя на бързото изграждане на материално-техническата база на социализма, усъвършенствуване на социалистическите обществени отношения, повишаване жизненото равнище на народа и издигане на социалистическата съзнателност на трудещите се“. В Директивите съществува здрава приемственост между постигнатото и онова, което трябва да се постигне. Защото успехите в бъдеще са невъзможни без критичен обзор на изминатите трудности и допуснатите недостатъци. В общите рамки на социалистическото развитие съществуват етапи на движението, които се различават не само количествено, но и качествено. Директивите бележат именно началото на нов етап, който преодолява „създаването се несъответствие между достигнатата степен в развитието на икономиката и старата система на ръководство на народното стопанство“, нов етап, който не само количествено, но и качествено трябва да ни приближи до окончателното построяване на социализма.

В това отношение съществено нови моменти има в средствата, с които ще бъде реализирана главната стопанско-политическа задача на петия петгодишен план. Особено значение придобива развитието на науката и техниката като главен източник за „решителната интензификация и модернизация на всички отрасли на народното стопанство“, за „повишаване обществената производителност на труда и издигане ефективността на икономиката“. Човечеството сега преживява най-дълбоката в своята история научно-техническа революция. Науката се превръща в реална производителна сила. Борбата за научен приоритет определя физиономията и авторитета на обществените тенденции. Разбира се, науката може да се използва от различни социални позиции и за различни цели. Капитализмът най-често използва научно-техническите завоевания на човешкия гений за експлоатация и подтисничество, а с войнолюбивите си авантюри заплашва самото съществуване на човечеството. Истинската социална атмосфера на съвременната наука е социализмът, един-

ственият прогресивен строй на съвременността. Социализмът и науката са неотделими. Не случайно в Директивите такова огромно внимание е отделено за научно равнище на планирането, за подготовката на кадри, за развитието на основните отрасли на науката и техниката. Социализмът има велики предимства пред капитализма — и всички тези предимства трябва да се използват, за да може съюзът на наука и производство да донесе най-богати плодове. Затова в Директивите е казано: „Особено внимание да се обърне на използването на икономическия анализ, на съобразяването с изискванията и взаимодействието на всички обективни икономически закони на социализма и за приложението на икономическо-математическите методи и електронно-изчислителната и друга техника“. Изключително е значението на науката за самата организация на народното стопанство.

Високата ефективност на науката за развитието на производството е неразделна от народната инициатива. Ето защо изпълнението на главната стопанско-политическа задача на петата петилетка, както е изтъкнато в Директивите, е невъзможно без „творческо прилагане на новата система на ръководство на народното стопанство и още по-активно участие на трудещите се в строителството на социализма“.

Социализмът и творчеството са неотделими. Творчество във всичките сфери на живота. А творчеството е висшата изява на реална човешка свобода, на разумно преобразяване на живота съобразно човешките потребности и идеали. Творчеството е несъвместимо с тесногръдото робуване на догми, с консервативността на привичките. То развенчава култовете, големи и малки, дава простор на народната активност, на държавния ум на тружениците. То предполага незадоволеност от постигнатото, делови дискусии, самоотвержено подчиняване само и единствено на истината, на всеобщата полза за процъфтяването на социалистическото общество.

Едва ли е нужно да се привеждат многобройните цифри от Директивите, които рисуват перспективите на нашето икономическо и социално-политическо развитие през петата петилетка. Тези цифри са добре известни. Но доколкото в тази връзка ни се иска да прозрем общите контури на бъдещия културен разцвет, не ще е излишно да напомним, че за петилетката се очаква нарастване на националния доход с 45—50 на сто, че основният източник на този прираст (най-малко 90 на сто) ще бъде увеличената производителност на труда, което от своя страна пък ще осигури повишаването на реалните доходи на човек от населението с не по-малко от 30 на сто. За този срок са предвидени 11 600—11 800 милиона лева капитални вложения за развитието на материалното производство и благосъстоянието на народа, от които 1350 млн. лева се отделят само за материалната база на социално-културните мероприятия и по-специално за жилищно строителство, образование, култура, научноизследователска работа, здравеопазване и др.

Реализирането на тези перспективи по създаване на вдъхновяващи материални условия за разцвета на науката, културата, изкуството

поставя много отговорни задачи пред цялата ни социалистическа интелигенция. То изисква между другото и голяма активност по време на самото всенародно обсъждане на Проектодирективите.

II.

През последните месеци ние сме свидетели на едно печално и опасно явление, което неравномерно узурпира великото име „социалистическа културна революция“. Уж от името на диктатурата на пролетариата се преследва творческата интелигенция, забраняват се или се разрушават произведения на изкуството, войнствуващото невежество осакатява образованието, поставя на подсъдимата скамейка великите постижения на човешкия гений, ако според преценката на вилнеещите по улиците на Пекин и другите китайски градове „червеногвардейци“ те не отговарят на „мисълта на председателя Мао“. Води се пуническа война срещу „буржоазния хуманизъм“ на Шекспир, Юго или Бетховен. Тургенев и Толстой се обявяват за „ревизионисти“, клеветят се великата руска революционно-демократическа литература и съвременното съветско изкуство. Един почти фантастичен примитивизъм, придружен с произвола на анархистическо насилие злепоставя марксистко-ленинското отношение към културата пред очите на изумения свят.

А в действителност тази вулгаризация на културната политика на комунизма няма нищо общо нито с марксизма-ленинизма, нито с културната практика на комунистическите партии. Ленин, беше категоричен, че развитието на марксизма не е станало настрана от главния път на световната култура, че комунист може да бъде само онзи, който упорито овладява всичко ценно, създадено от културната история на човечеството. Маркс, Енгелс и Ленин бяха на върха на научната и революционната мисъл. Нашето социалистическо изкуство се яви като нов етап в закономерното развитие на световното изкуство. Горки превърна социалистическия реализъм в генерален път на световното изкуство именно защото дишаше въздуха на великите художествени постижения от миналото и защото беше ученик и продължител на Достоевски, Толстой и Чехов, защото постави на нова висота техните революционни открития за изявяването на диалектиката на човешката душа. Не бива да забравяме, че Ленин беше нарекъл творчеството на Лев Толстой „крачка напред в художественото развитие на цялото човечество“. От този връх тръгна Горки.

И в миналото е имало искрени заблуди относно културното наследство. Някои отлични работници повтаряха през двадесетте години на века лозунгите на Пролеткулта: „Долу Пушкин, Достоевски, Толстой от парахода на съвременността“, „Да изгорим Рафаел, да разтъпчем цветята на изкуството“ и други подобни, даже се намираха единици, които искаха разтурянето на николаевската железопътна линия, защото... била строена от царя-кръвопиец. Тези наивности бяха лишени от политическата настървеност на съвременната китайска кампания, но това не попречи на Ленин да види в тях опас-

ност, застрашаваща самите основи на социализма, и да поведе срещу тях безпощадна борба.

Много красноречив срещу всякакви вулгаризации на марксистко-ленинското разбиране за културата и културното наследство е опитът на нашата партия — опит, залегнал в основите и на Проектодирективите. През най-трудните години на буржоазното господство и фашистката диктатура Българската комунистическа партия успя да сплоти мнозинството от нашата интелигенция около антифашистките и революционните задачи. Ето защо нито един значителен творец на науката или изкуството, нито един значителен педагог не постави таланта си в служба на фашизма. Социалистическата революция у нас беше извършена при съдействието и активното участие на нашата народна интелигенция. Тази интелигенция започна да строи социалистическата култура още през първите дни след Девети септември. Това е случай почти неизвестен в революционната история. Обикновено буржоазната и дворянската интелигенция е срещала революцията „на нож“ и с голяма мъка е предавала позициите си. Ако БКП постигна такива привлекателни успехи с интелигенцията, това се дължи освен на някои особени социално-политически условия преди всичко на правилното ленинско отношение на нашата Благоевско-Димитровска партия към въпросите на науката, културата, образованието, изкуството.

В духа на Проектодирективите е заложен стремежът да се достигне световното равнище във всички клонове на знанието, техниката, образованието, художествената мисъл. Стремеж, който предполага творческо, критическо преодоляване на всичко отживяло и реакционно, който изисква откриване на нови истини, създаване на нови ценности. Това се съчетава с наистина всенародния характер на културната ангажираност. Всеобщата грамотност е вече практически реализирана. България е страна, в която и средното образование придобива характер на всеобща норма, страна с един от най-високите проценти на хора, учещи се във висши учебни заведения. Изкуството вече проникна във всеки дом, стигна до всеки човек. Въпреки това Проектодирективите предвиждат радиоапаратите да се увеличат с още 38 на сто, а телевизорите — четири пъти, да се открият около 400 нови кина, предимно в селата, а на човек от населението да се издават над пет екземпляра книги и над 90 екземпляра вестници.

Нашето разбиране за културната революция, залегнало в основите на Проектодирективите, е чуждо на догматическото тесногърдие и националистическата зараза. Още от Бузлуджа до наши дни партията на българските комунисти е възпитавала трудовите хора и интелигенцията в дух на истински последователен пролетарски интернационализъм, който разглежда социалистическата култура на отделната страна като неотделимо звено от общата интернационална култура на социалистическите труженици.

Конструктивният дух на Проектодирективите е не само база, от която може да се води борба за чистотата на марксистко-ленинската концепция за културата, но и изходен пункт за дискутиране

на много проблеми на нашата културна революция, които още чакат успешно решение.

III.

По улицата вървят няколко момчета между десет и четиринадесет години и с пълно гърло си разменят реплики, от които би почервелял един въглищарски кон: най-меката дума е... „идиот“. По всичко изглежда, че това е обикновен приятелски разговор, защото никой не се обижда. И никой не забелязва, че грозотата на думите, като е станала ежедневие, се е превърнала в норма на близко приятелство...

Това е обикновена сценка, в която участвуват обикновени момчета. Те в други условия вероятно са и умни, и симпатични. Колко такива „обикновени сценки“ може да изреди всеки! В труда, в учението, във взаимоотношенията с близките често не обръщаме внимание, че се заселва грозотата. Увлечени от необходимостта да получим или да дадем повече знания, не забелязваме, че понякога емоционалното развитие на младата личност изостава от интелектуалното. Чудим се откъде например у младия, образован човек са се взели безотговорност, грубост, даже циничен егоизъм към любимата, към родителите, към децата. И в същото време не обръщаме внимание на много „дребулии“ в поведението на подрастващия в къщи (заети сме!), в училището (много са разпуснати!), на улицата (не можем да обръщаме внимание на всички хулигани!), в обществените места (по-далеч от възможни скандали!).

Наред с това представители на зрелите поколения често демонстрират пред току-що оформящите се младежи лицемерие или цинизъм, бездушие, идейна и нравствена разпуснатост. От такива случаи младият човек усвоява горчивото противоречие между думи и дела, привиква с всемогъществото на връзките, с незначителното на труда и таланта. Впрочем не е нужно случаите да бъдат много. Достатъчно е един, който да потресе основите на младото съзнание, да разколебае вярата му в хилядите прекрасни изяви на милионите труженици, които съставят същината на нашия живот. Психологията много добре познава нееквивалентния ефект на положителните и отрицателните въздействия. Тази прекрасна и толкова занемарена в нашите училища наука може да ни предварди от илюзии, свързани с чисто количествения и формален подход към възпитанието. Но има и друга много занемарена област — естетическото възпитание, за която често се приказва, а малко се прави и която има пряко въздействие върху най-интимните кътчета на човешката душа.

Справедливо говорим, че комунизмът има нужда от всестранно развит, хармонично изграден нов човек. Единственото число на съществителното тук има всеобщо значение, отнася се до всеки член на нашето общество, на социалистическия колектив.

Но тази елементарна истина не е винаги на практическа почит. Така например в сложната система на съвременното обучение съществува количествен подход към застъпването на отделните предмети

в програмата, което не рядко довежда до подценяване на някои хуманитарни дисциплини. Важността на даден предмет не се измерва чрез максимално количество часове за сметка на други дисциплини. Няма съмнение, че водещи науки днес са математиката, физиката и биологията. Но никакъв брой часове в системата на общото образование не е в състояние да обхване даже само това ново, което е излязло през последната година по тези три науки в световната литература и което има съществено значение за тяхното по-нататъшно развитие. У. У. Сойер свидетелствува, че само през януари 1951 г. са излезли (или поне са били реферирани) 451 работи по математика, които са излагали почти изцяло нови резултати (У. У. Сойер, Прелюдия к математике, „Просвещение“, М., 1965, стр. 12). По данни на ЮНЕСКО всяка наука удвоява обема си в граници от 5 до 15 години. За да може този огромен поток от знания творчески да бъде усвоен от младия човек и нещо повече, да има той време да създава нови ценности, да се развива всестранно, е необходимо учението да бъде освободено от изменчивите подробности и да бъдат усвоявани принципите на съвременното научно мислене. Механическото увеличаване на часовете в програмите не решава проблемите, обратно: подробностите изтласкват понякога онези знания, които изявяват основния дух на съвременната наука. Така например програмите по физика почти не дават знания на учениците за теорията на относителността и квантовата теория, а за кибернетиката само се говори, без да се изучават системно нейните основни понятия. Но именно тези три науки, повече от които да било други, характеризират стила на съвременното научно мислене.

Чисто количественият подход към политехническото обучение е вреден и защото подценява миогледните дисциплини, хуманитарните предмети. Особено това се отнася до естетическото възпитание. Известни са трудностите при обучението по литература, пеене и рисуване. Последните две дисциплини са лишени даже от необходимия минимум часове. В производственото обучение не се преподават елементите на проложната и техническата естетика. Нито в техникумите, нито във висшите технически училища има курс по промишлена естетика. С една дума сериозно изостава естетическата подготовка на нашите трудови резерви. А без това трудно могат да се решат някои от най-важните задачи, поставени от новата стопанска система. Всички говорим, че киното е най-масовото изкуство, а нито в системата на народното образование, нито по обществена линия зрителите получават поне елементарни познания за това изключително сложно, синтетично и толкова любимо народно изкуство. Народната самодейност дава прекрасни образци, но на отделни места и тя бива поразявана от бездушието и формализма, от лошо разбираня професионализъм. Нашето общество предоставя огромни средства и възможности за естетическото възпитание на милионите, на подрастващото поколение. Но понякога няма нужната съгласуваност между отделните звена, които са призвани да осъществяват това възпитание.

Не са редки и случаите, когато естетическото възпитание се осъществява ограничено, непълно. Така в някои случаи то се изчер-

пва с правилата за обличане и пречески или с ръчната работа, в други — с усвояване на известни навици да се свири на някой инструмент, да се пее, да се танцува и пр. Всичко това има безспорно близко отношение към елементарното възпитание на младия човек, то е известна предпоставка за естетическото възпитание като цяло. Още Чехов беше изрекъл великата си максима, че у човека всичко трябва да бъде прекрасно... Но колко пъти се сблъскваме с безобразни прояви, извършвани от младежи, които се обличат с вкус, които свирят на пиано или учат в балетна школа, но са останали неразвити като граждани. Ядрото на естетическото възпитание е неговата светогледно-гражданска насока. Красотата, изкуството е винаги за човека. По думите на Горки изкуството е винаги „за“ или „против“ — безразлично изкуство не съществува. Но именно комунистическата светогледно-гражданска насоченост на естетическото възпитание в много случаи се подценява.

Забравя се, че **всестранното развитие на личността не е само добро пожелание, а историческа необходимост.** Това е един от пътищата за освобождаването на човека от убиващото въздействие на онези форми на разделение на труда, които социализмът наследява от антагонистическите експлоататорски общества. Разбира се, днешният човек трябва да познава основите на съвременното производство, наука и техника. Ние живеем в епохата на най-великата научно-техническа революция, каквато историята на човечеството познава. И трудно може да строи комунизма човек, който не е овладял основите на математиката и физиката, на кибернетиката и биологията. Но високата техническа квалификация е предпоставка, а съвсем не и единствен белег на комунистическия мироглед. Близката история ни предлага хиляди примери на истинско подивяване на върха на съвременната техническа цивилизация. Пресни са спомените за зверствата на фашизма, който създаде висока техническа база на престъпленията и убийствата. Вестниците тревожно съобщават за зверствата на американските пирати, които бомбардират с високи технически средства мирните градове на Виетнам. Разбира се, това са фрапантни случаи, когато развитието на техническите възможности влиза в рязък конфликт с хуманизма, с интересите на човечеството. Но има и други примери. По данни на статистиката в САЩ се произвеждат и се внедряват в производството годишно около 10,000 електронни машини. За тяхното обслужване са необходими около 100,000 квалифицирани работници. Армията на висококвалифицираните специалисти ще се увеличи за около 10 години с не по-малко от един милион специалисти. Това изменя облика на работническата класа. Аналогични процеси стават и в социалистическите страни.

Има два пътя, по които в такива условия може да върви развитието на личността: едностранчива тясна специализация, съчетана с обществена незаинтересованост и хладен егоизъм, и създаване на все-странно развит човек-гражданин, специалист в своята област и активен служител на социалистическите обществени интереси.

Първият път вече е дал образци на хора, които „знаят всичко за нищо“, но които с професионално спокойствие отправят понякога

хиляди хора на смърт. Разбира се, не по-добри са и всезнайковците, които пък „знаят нищо за всичко“, които в общи приказки могат да удавят и най-добрите намерения.

Вторият път е по-трудният, но единствено резултатният. За него мечтаеха Маркс и Енгелс още в началото на миналия век. Това е пътят на всестранното и цялостно развитие на личността, при който хуманитарната подготовка не изостава от техническата. За такава цялостност с оглед на образованието днес воюват някои от най-големите представители на съвременната наука, особено съветските учени математици, физици, биолози. „Не можеш да бъдеш истински математик, без да бъдеш поне малко поет“ — тази крилата фраза е твърде близка на великите умове на науката. Айнщайн, който е бил отличен цигулар, смята романите на Достоевски за един от най-важните духовни източници на своите научни интереси. Основоположникът на кибернетиката Норберт Винер е автор на романи. Акад. Колмогоров обогати някои важни раздели на съвременната наука благодарение на дълбоката си любов към поезията. Бащата на космонавтиката К. Е. Циолковски, както и академиците Обручев и Ферман са автори на художествено-фантастични книги. Това явление е значимо и за творците в областта на изкуството. Известен е всестранният гений на Леонардо да Винчи: той е бил не само художник и скулптор, но и поет, математик, архитект, физик, военен и политически деец. Чехов не веднаж е подчертавал колко положително са се отразили върху писателската му работа неговите медицински познания. Един от създателите на съвременното кино, Всеволод Пудовкин, е започнал жизнения си път като естествоизпитател. Примерите могат да се продължат до безкрайност, но работата не е в тях. Важна е общата тенденция.

Чувството за прекрасното обгръща всички области на човешката дейност и е една от най-необходимите спойки при изграждането на цялостна, всестранно развита личност. А както е известно, цялата политика на комунистическата партия е насочена към богата изява и разцвет на личността. Средишната роля на социалистическата личност е осъществена във всички пунктове на Проектодирективите. Това естествено трябва да намери място и в изграждането на една гъвкава, добре обмислена и ефективна система на естетическо възпитание — като се почне от предучилищната и се свърши със зрялата възраст на всеки един член на социалистическия колектив. Трябва да се премахне куриозната ситуация, когато някои културни учреждения, родени да осъществяват високото призвание на естетически възпитатели, губят повече от времето си за ведомствени дразги или пък за оправяне на поразите, които родствени тям институции са извършили. Особено добре трябва да се прецени мястото на училището и висшите учебни заведения в една такава система на естетическо възпитание.

Но при всички случаи най-могъщото средство за естетическо въздействие си остава изкуството.

„Да се насърчава работата на творческите дейци за създаване на нови таланти в областта на литературата и изкуството,

възпяващи нашето героично съвремие, патриотично минало и националните традиции“. С тези пределно кратки думи на Проектодирективите е начертана главната насока на художественото ни развитие за следващите години. Не са забравени художествената самодейност, театрите, кинотеатрите, читалищата, библиотеките, радиото и телевизията като главни канали за разпространение на художествената култура сред народа. Ако например днес теоретически всяко телевизионно предаване има примерно един милион зрители, то до 1970 г. трябва да се осигурят телевизионни предавания за територията на цялата страна.

Макар и лапидарно, в Проектодирективите е обхванат животът на изкуството като социален процес в неговата цялост и пълнота: от условията, които благоприятствуват хората на изкуството, за да могат най-пълно да изявят своите таланти и майсторство, до най-последните пътища за пропаганда и въздействие на художествените ценности.

Социализмът сне великото проклятие, което тегнеше над творците в условията на антагонистичното общество: непреодолимата пропаст между изкуство и народ. Това проклятие отрови много висши мигове на творческо напрежение даже у един Лев Толстой или у един Некрасов — писатели, които творяха в името на народа, но бяха лишени от живителния контакт с милионите неграмотни и смазани от нечовешка експлоатация селски маси. Социализмът създаде реални условия изкуството да влезе във всеки дом, да дойде до съзнанието на всеки човек. Днес голямото изкуство е неотделима съставка на ежедневието ни. И затова един от най-важните въпроси е: как стопанисваме това изключително културно, художествено богатство, което социализмът вложи в ръцете ни, как го развиваме и умножаваме, за да способствува то най-ефективно за всеобщото развитие на естетическия вкус на тружениците и особено на подрастващите поколения? Струва ми се, че няма да е много встрани от истината откровеният отговор: далеч не винаги добре, далеч не винаги в съответствие с обективните възможности, които вече са завоювани и които според Проектодирективите ще бъдат още повече разширени.

Нека в тази връзка да се спрем върху някои моменти от развитието на нашето киноизкуство. На него е посветен специален абзац в Проектодирективите: „Да продължи производството на филми, като се вземат мерки за подобряване на идейното им съдържание и художественото оформление. През периода 1966—1970 г. да бъдат произведени около 75 игрални и около 680 късометражни филми.“ Материалната база е предпоставена. Трудно някой може да бъде недоволен от количествените показатели: средно 15 игрални и 136 късометражни филма на година. Има простор за творците на нашето кино да покажат на какво са способни, да експериментират в нови области. Годишите на чиракуването вече отминаха, идват години на майсторство. В унисон с главната стопанско-политическа задача, формулирана в Проектодирективите, пред нашето кино стои неотложната повеля: да стане то истинско национално кино, в духа на най-добрите постижения на нашата национална литерату-

ра, театър, живопис, музика, да придобие право с оригиналния си национален глас да бъде равноправен и желан партньор в хода на съвременното световно кино. Национално кино на световно равнище — това е очакването на съвременния български зрител. За съжаление често очакването е бивало лъгано. До известно време това е прощавано. Масовият зрител, толкова руган от някои киносноби, дълго време е бил великодушен. Той е вярвал, че недостатъците са болест на растежа, че най-младото българско изкуство набира сили и при прощъпулките си прави и несигурни, неверни крачки. Но само в приказката юнакът бозае дванадесет години. Съвременните темпове са безпощадни. И като отплата за излъгани надежди, през миналата година българските филми са били посетени от почти пет милиона по-малко български зрители, отколкото през 1964 г. Това е сериозно предупреждение. Известно е, че например в Полша именно полските филми са на първо място по броя на зрителите. Такава е картината и в много други страни, където националната кинематография е засегнала интимните струни на народната душа.

Това не значи, че нашите кинотворци нямат никакви успехи. Напротив, успехите сега са в някои отношения повече, отколкото през миналите години. Оформиха се майстори със свой глас, със свой неповторим почерк. Но и изискванията пораснаха.

Нищо лошо няма в това, че създателите на едно от най-интернационалните изкуства — киното с интерес и изострено любопитство са следили развитието на неореализма и „новата вълна“, на Ингмар Бергман и японската школа. И нищо лошо не ни е сполетяло, ако някои наши творци са се учили от най-високите постижения на световното кино. Това е нормалното положение: творецът трябва да познава всичките школи, стилове, кривуличения на художествената мисъл в своята епоха. Никога невежеството, китайските стени в областта на художествената култура не са давали добър резултат. Напротив.

Но в изкуството може критично и плодотворно да се учи оня, който сам има какво да каже и добре владее богатствата на своя национален дух. Ние можем да приемаме или отхвърляме Фелини или Антониони, можем да проследяваме различни влияния върху тяхното творчество. Но едва ли ще спорим, че те са премного италианци от средата на нашия величав и многострадален век. Брехт е интернационален — това е безспорно. Но не по-малко безспорен е немският революционен глас на автора на „Майка Кураж“ и „Галилей“.

Формирането на национално изкуство е дълъг и сложен процес, който зависи от много фактори. Историята на българската литература от средата на миналия век ни подсказва, че преходът от „трак-лака под върбалака“ на даскалската поезия, от побългаряването и сантиментализма към национално реалистическо изкуство (Каравелов, Ботев, Вазов) трая няколко десетилетия, въпреки че по мнението на теоретичите е било осъществено ускорено разви-

тие на литературния процес. Едва към двадесетте години на нашия век придобиха национално художествено лице, съответстващо на световното художествено равнище, българската живопис и скулптура, българският театър и професионална музика. В много поддържана и съкратена във времето форма това сега се постига и от нашето кино. Годишите, фиксирани в Проектодирективите, в това отношение са съдбовни: независимо от тревогите и слабостите именно през тези години трябва да се роди и ще се роди ново качество на художествените кинообрази.

Качество, което ще предполага оригинална сплав от големите традиции на класическото българско изкуство и световните художествени постижения с новаторските дирения, непредвидените открития. Георги Димитров беше казал, че по своя принос в културната съкровищница на човечеството няма големи и малки народи. Не би трябвало да ги има и в киното. Ние можем да бъдем не само следовници, но и авангард. Наистина има много проблеми, и художествени, и извънхудожествени, много идеи, които тепърва ще се дискутират. Но радостно е, че самостоятелността на нашите режисьори, сценаристи, оператори, актьори расте, че влиянията попадат на обработена и критическа почва, че жизнените сили напират въпреки трудностите от най-различно естество.

Проблемите са много и могат да бъдат решени само колективно, като се запази и възискателността, и уважителното доверие към създателите на толкова трудното „най-монументално изкуство“. Но може би ще е полезно да се посочат някои частности, които имат според мен принципно значение.

Когато например си мисля какво особено е необходимо днес на нашето игрално кино, непроизволно си спомням един на всички известен пример от историята на литературата. В епохалната творба на Гьоте „Фауст“ е разработен по неповторимо дълбоко, философски начин един средновековен сюжет, възникнал по Томас Мюнцерово време, всмукал в себе си бунтовното мляко на селските войни и въстания, многократно осмислян от безименни и професионални поети в различни страни (Германия, Англия, Чехия, Франция и пр.). Един сюжет, който по много исторически пътища е станал неотменимо достояние на народното съзнание. Него всички го помнят, въпреки че различно го разбират и тълкуват. Той е създал духовна връзка между поколенията, носи в себе си зърното на общочовешки наблюдения и стремежи. И към този сюжет, върху който е изпробвал гениалното си перо един Лесинг или един Кристофер Марлоу, насочва вниманието си Гьоте. Половин век претворява традиционния сюжет в творческото си горнило ваймарският олимпиец. И изказва в него такива оригинални, дълбоки идеи, които никой до него не е изказвал, извайва такива метежни образи, които по-сетне ще намират отклик в не едно революционно съзнание, изпреварва дотолкова времето си, че сам се бои от своите велики прозрения за „свободния народ върху свободна земя“ и завещава втората част на „Фауст“ да се напечата едва посмъртно. Но колкото и новаторски, неочаквани да са откритията на Гьоте, той е хвърлил вече мост към масовото народностно съзнание, към чувствата и разбира-

нията на една цяла нация. Сюжетът приканва всички да почувствуват близък образния свят на „Фауст“, въпреки че далеко не всички могат да достигнат дълбините на Гьотевия художествен гений. Една творба, неотделима от народностното и национално съзнание и в същото време в много случаи далеко изпреварила го, реално възпитава светогледа и художествения вкус на нацията, реално помага на различните слоеве да изразават постепенно до разбирането за художествената пълнота на произведението.

Аналогично е Шилеровото претворяване на народната легенда за Вилхелм Тел. В тази легенда Шилер вложи смисъл, който отговаряше повече на идеите на Великата френска революция, отколкото на средновековния светоглед, но и най-новите му, най-крайни мисли намираха отзвук в масовото народностно съзнание. Могат да се посочат безброй подобни примери от другите изкуства.

Не се ли крие някъде в тази посока и разковничето за националния облик на игралното ни кино? Трябва да бъде правилно разбран. Това в никакъв случай не означава призив за бягство от съвременността в дебрите на историята. Пък и съвременността съвсем не се покрива със злободневността на днешната уводна статия във вестника. Аз призовавам към такава съвременност, която да не къса връзките си с масовото народностно съзнание на съвременния зритель, която да го възпитава и издига. Съвременниците на Гьоте и Шилер са виждали във „Фауст“ и „Вилхелм Тел“ най-малко исторически съчинения.

Разбира се, големите теми на националната ни история са били неведнъж обект на художествена интерпретация в киното. Но резултатите не са били особено задоволителни. И това дава основание на скептиците да кажат: тук няма хляб за истински голямото изкуство. Грешка, много сериозна грешка. Защото слабата реализация в никакъв случай не е предизвикана от темата, а от други, отлични известни грицини. Някои пък в тази връзка се стараят да изкопаят пропаст между „зрелищни“ и „интелектуални“ филми. Даже се призовава на помощ кинотеорията, подценява се или изобщо се отрича съвременното значение на художествения киномонтаж. На монтажа се противополага изразността на директното кино. Но това е само куп от недоразумения. Именно защото в големите национални теми се виждаше в много случаи повод за евтина зрелищност, която е чужда на големия съвременен размисъл и на истинската художественост, се идваше и до печални резултати. Няма нищо по-страшно от опощяването на голямото събитие, на великата личност. От илюстративизма. Не е нужно да се онгагледяват образите на Крали Марко, на Бай Ганьо, на Левски или Ботев, които и без всякакво кино ние познаваме от литературата, живописата, скулптурата. Киното трябва да създаде **свои**, присъщи само на неговите художествени възможности образи на националните ни великани и на съдбовните събития от нашата история. И това е най-трудното.

Ако някой има таланта да каже своя дума по тези или подобни теми, въпросът за функционалните свойства и недостатъци на художествения монтаж или директното изображение ще е въпрос на изказ, на средство. Както със средствата на киномонтажа, така и със

средствата на директното изображение могат в едни случаи да се създават шедьоври, а в други — умопомрачителни безвкусици. Зависи каква е гледната точка и какви са творческите възможности на човека зад камерата.

По всичко това може и трябва широко да се дискутира. Принципната основа на нашите дискусии е посочена от партията. Даже основният закон на нашето стопанско-политическо развитие, скициран в Проектодирективите, е подложен на всенародно обсъждане. Атмосферата на творчески дискусии стимулира дерзанията, търсещата мисъл. Тя поставя много задачи и пред онази наука, която е призвана да кодифицира закономерностите на художествения процес. Става дума за естетиката.

Постепенно отминава в миналото онова време, когато естетиката беше нещо като леснодостъпна за браконери зона. Когато някои естетици напомнях колоритния фонвизиновски герой с неговото „не хочу учиться, хочу жениться“, като желанието за женитба често се подменяше с желанието да се ругае. Или пък, когато други естетици наподобяваха Гоголевия Петрушка, който не преставаше да се чуди, че от буквите се образуват не само думи, но и статии и даже книги по въпросите на естетичното. Обаче Петрушка само донякъде се чудеше. След известни граници той вече твърдо се убеждаваше, че е незаменим специалист в тази беззащитна област на знанието. Или спомнете си „естетическия“ Молчалин: той се блазнеше вече не толкова от перспективата да стане зет, колкото да заеме пост — и за тази цел подлагаше на екзекуция с нищо невиновното изкуство и всичко търпящата дефицитна хартия. Понякога из дебрите на естетическите караници срещаме мило хванати за ръка Чеховите Чистяков и унтер Пришибеев. Единият ровеше носа си навсякъде и по адрес на всичко, което му беше недостъпно (а такъв е почти целият духовен свят), авторитетно, предупреждаваше: „Как би чего не вышло.“ А Пришибеев беше винаги на поста си: „Ну-ка прраззойтись... всякакви там субъективни идеалисти, проводници на... и пр. и пр.“ Мила родна картинка! Картинка, на която партията туря край с указанията си за разгръщане на делови творчески дискусии, за осъществяване на широко демократизация във всички сфери на нашия живот. Основна предпоставка затова е новата система на стопанско ръководство, икономическата политика на партията, чиито главни насоки са определени в Проектодирективите.

Опитът на СССР потвърди, че свободните творчески дискусии върху принципна научна марксистко-ленинска основа дават неограничени резултати. Особено голямо значение имаше спорът в областта на биологията. Култът и неправилните методи на Т. Д. Лисенко бяха безвъзвратно развенчани. Създаде се нормална обстановка за научно мислене и творчество, която в много кратък срок позволи на съветските биолози да наваксат изоставането от световното равнище на науката, да застанат в авангарда на биологическата мисъл. А това от своя страна има благоприятно влияние върху всички други клонове на науката и културната дейност. То не може да не подпомага и българските учени и хора на изкуството в усилията им да изтрият от духовния ни живот онези изиящни байганьовски маниери, олицетворени от унуката на Данко Харсьзина или от Петреску, които с такъв бя-

сък ни пресъздаде чудесният Алеко: да хванеш опонента си за гушата и да крещиш „княза попържа“, или пък, след като си намушкал неколцина, да разкърваши гърдите си и да викаш с цяло гърло „уби-ха ме“...

Сега естетиката има много нови задачи, които произтичат (и се облекчават) от очистените хоризонти. Освен неизменната повеля за систематизация и разработка на традиционните проблеми днес повече от всякога е необходимо изследването на психологията и социологията на естетическата дейност, прилагането на нови модерни методи на семиотиката, теорията на информацията, теорията на моделите върху общата качествена основа на естетическия анализ, осмислянето на закономерностите, по които се развива съвременното световно изкуство и особено социалистическият реализъм, изграждането на стройна, научно всестранна и практически ефективна теория на естетическото възпитание. Нито за миг не бива да се забравя настъпателната, научно аргументирана борба с реакционните естетически концепции и ретроградните течения в буржоазното изкуство. За всичко това е необходима непрестанна грижа за създаване на висококвалифицирани, всестранно подготвени кадри, грижа за допълнително усъвършенстване на вече готовите специалисти.

*

В духа на партийния призив за обсъждане на Проектодирективите тук бяха споделени отделни мисли, които от своя страна може би са в състояние да породят у нашите творци съображения, възражения и конструктивни предложения, имащи за цел да се усъвършенствува ръководството на културния живот, да се развият условията, благоприятстващи умножаването на трайните и обичани от народа художествени ценности.

Партията ни посочва перспективата.

Разковничето за нейната реализация е във вдъхновения труд на народа, в творческото дерзание на народната интелигенция.

Състоялите се неотдавна XXIII конгрес на КПСС и XIII конгрес на Чехословашката комунистическа партия наред с икономическите и политическите въпроси на съвременното обществено развитие отделиха специално внимание и на проблемите на изкуството. Тук поместваме статиите на режисьора С. Герасимов и на критика Милош Фиала за значението на задачите, които тия конгреси поставиха съответно пред съветското и чехословашкото киноизкуство.

СЕРГЕЙ ГЕРАСИМОВ

В СТРАТЕГИЧЕСКО НАСТЪПЛЕНИЕ ПО ВСИЧКИ ФРОНТОВЕ НА ВЕЛИ- КИЯ СТРОЕЖ

Спокойствието и увереността, с които са поставени на XXIII конгрес на КПСС насъщните въпроси на съвременността, по най-добър начин определят линията на ЦК на нашата партия за запазване на мира, за подем на творческата инициатива, за утвърждаване на демократическите принципи в труда и обществения живот на всички съветски хора — работници, колхозници, научна и художествена интелигенция.

Когато се говори за ролята на интелигенцията в живота и в развитието на нашето общество, трябва да се имат предвид количествените и качествени изменения, които станали в областта на интелектуалния труд през последното десетилетие. Развитието на научно-техническата мисъл, обхватът в средното и висше образование на огромната маса от народа определили по съвършено нов начин мястото на творческата интелигенция в нашата страна.

Съвременната наука в своя безспирен стремеж да разкрие тайните на мирозданието нахлува във всички сфери на живота, опровергавайки възникналите по-рано представи за строежа на света, като се включва тук и самият човек, най-сложната и съвършена творба на природата. Именно поради това обширно настъпление на научната мисъл в

недрата на народа възникват нови изисквания и към изкуството, от което читателят и зрителят изискват такава дълбочина в разкриването на живота, за която не би могло да претендира изкуството от миналото.

Сега понятието народност на изкуството придобива друго и във висша степен възискателно тълкуване.

Естествено е, че в страната на победилия социализъм като главен предмет за изследванията на изкуството изпъква проблемът: как да се направи светът по-добър?

Всяка епоха е поставяла и решавала този въпрос по свой начин — опирайки се върху опита на философията, морала и естетиката, но и с неизбежното насочване на очите към религията.

Нашият век изпита и тоталните войни, и невероятната индустрия за унищожаване, включително термоядрената бомба и нацистките лагери на смъртта. Но това е също така и век на гигантски социални преобразования, век на непознати по-рано полети на човешкия дух, увенчани с победата на Октомврийската революция.

През този век въпросите за изчистването на човека от калта и кръвта естествено придобиват ново значение и нови мащаби. В името на решаването на тази титаническа задача се трудят денонощно милиони и милиони хора в страните на победилия социализъм. Защото става дума не само да се нахранят, обуят и облечат трудещите се, но — както се разбира от всички — става дума за нещо неизмеримо по-голямо — върху основата на справедливия социално-економически строй да се издигне човекът, способен да изживее годините си най-разумно и щедро, украсявайки живота и наслаждавайки се от него, достигайки духовните висоти, които е заложила в човека създалата го природа.

По този път на изкуството му предстои да извърши не-обикновено много за приближаване на целта. Ролята на марксистко-ленинската идеология, въоръжена с метода на диалектическото познание, ролята на социалистическата култура, на социалистическото изкуство при съвременните условия, все повече израства и съветските художници разбират отлично това.

В спора, който ни се налага да водим понякога и с прогресивни художници на Запада, нерядко чуваме упреци за това, че нашето изкуство, както казват, не е свободно от тенденциозност и поучителност и поради това губи много в силата на чисто художественото въздействие. Би изглеждало, че това е тясно цехов проблем. Но в него намира отражение непреходната същност на цялата борба, която революционната мисъл е призвана да води с множеството предразсъдъци, обкръжаващи сферата на художественото творчество.

Социалистическият реализъм, отразявайки живота в неговото революционно развитие, закономерно предполага и критическата позиция на художника към реалния свят. Тази черта е органически свойствена на комунистическото съзнание, нито за миг забравящо един от най-важните закони на диалектиката, върху който се изгражда принципа на партийната критика и самокритика.

Всичко в този свят се развива и всяко ново, раждащо се опровергава старото, отживяващото. Това не е прост процес — той изисква мъжество, конструктивни усилия, защото старото, отживяващото е склонно към съпротивление и е издръжливо. Но в основата на процеса винаги и неизменно си остава за нас единната цел, имаща най-практическо значение за развитието на нашето общество — нравственото усъвършенствуване на човека във връзка с подема на общественото благосъстояние и на съзидателния труд.

Тук трябва да се държи сметка, че новото, раждащо се най-малко се изчерпва за нас с изискванията на модата. За нас новото е преди всичко в комунистическия мироглед, в неговия постоянен стремеж към познание и усъвършенствуване на света.

И трябва да се отдаде дължимото на нашата социалистическа култура: в течение на изтеклото революционно полувековие съветските художници съвършено съзнателно не освобождаваха себе си нито за миг — а и занапред нямат намерение да се освобождават — от съзнанието за своето първо задължение или по точно казано, от смисъла на своя живот — да служат със своето изкуство на общореволюционното, общонародното дело, т. е. на партията.

По такъв начин претенциите, които ни се предявяват, са резултат на своеобразно заблуждение, свойствено за художници, които работят в съвършено друга, по-точно в пряко противоположна среда.

Ако художникът, живеещ и работещ в обстановката на капиталистическия свят, излиза с повече или по-малко решителна критика на самата система, която поражда цялата маса от разнообразни несправедливости и гаври с човека, то за нас въпросът за критиката се допълва със своите принципни особености. Предмет на критиката у нас си остава всичко това старо, отживяло, пречещо на революционното развитие, което лежи и вътре в човешкото съзнание, и извън него, в обкръжаващия свят. Тук естествено се отнася преди всичко пряко враждебният ни свят на капитализма с цялата му подлост и несправедливост, а след това и явленията на буржоазното, еснафско мислене, в определена мяра свойствени още и на нашия човек.

Критикувайки тях или ония явления, съветският художник постига толкова по-голям резултат, колкото по-дълбока е неговата заинтересованост от общонародното дело.

любовта към трудовия човек, а оттук и способността за разбиране на тайните, съкровени качества на неговата натура, способност да прониква в неговата психология, да се бори с ниското в името на утвърждаването на възвишеното.

Ето тук именно възниква една от разликите в критериите на художниците от социалистическия свят и от света на капитализма. Ако там дълбочината на разкриването е право пропорционална на ненавистта към самата система на узаконената експлоатация на човек от човека, то у нас тя е пряка последица от вярата в силата на трудовия народ, създал своя социалистическа държавност по пътя към построяването на най-висшата обществена формация — комунизма.

Без да се разбере тая разлика, е невъзможно да се намери позиция за разумен и плодотворен спор.

Означава ли това, че ние сме длъжни априорно да приемаме всички свои действия като единствено разумни и справедливи само поради това, че те са проникнати от най-добри намерения? Не, разбира се. Строителството на новия свят не е проста работа. Това разбират дори явните врагове, а тъкмо те се стремят да подчертаят всяка наша грешка, радват се на всяка трудност, изпречваща се на пътя ни. Но дори нашите врагове не могат да не видят какво е постигнал свободният революционен народ, превърнал за най-кратък исторически период една от най-неустроените страни на света в могъща социалистическа държава, разгромила фашизма и застанала пред всички страни на света, включително и пред САЩ, по много най-важни въпроси на съвременното познание, на социалното устройство, на науката и техниката.

При цялото разнообразие от възгледи за развитието на съвременната световна политика само малките деца не са способни да оценят ролята, която изигра Съветският съюз за освобождаването на народите от колониален гнет и за въздържането на заплахата от нова световна война.

Като последователни реалисти ние не сме способни да откъсваме художественото творчество от действителността. А действителността разкрива пред нас картините на гигантския строеж, в който е въвличен целият съветски народ в цялото разнообразие на неговите човешки интереси, но с единна мярка на отговорност за общото дело, кръвно за всеки съветски гражданин и, разбира се, за всеки съветски художник.

На този всенароден строеж на киноизкуството е предоставен обширен и важен участък.

145 хиляди киноуредби всекидневно прожектират в нашата страна множество филми, непосредствено влияещи върху формирането на възгледите, вкусовете и убежденията на зрителя. С всяка година се увеличава числото на филмите, които нашите студии произвеждат, немалко се про-

жектират също така произведения, създадени в братските страни на социализма и от прогресивни художници на Запад.

Разбира се, не всички тези работи са равноценни — немалко са произведенията, които предизвикват справедливите упреци на зрителите с вялостта на мислите и несъвършенството на формата. Но при всички недостатъци нито един от тези филми не издига глас против човека, не спекулира с кръвта, калта и всевъзможната паталогия, което за съжаление е станало белег на съвременния моден кинематограф на буржоазния Запад.

Разбира се, тия съображения нито в най-малка мяра не могат да успокояват съветските киноработници, понеже всички художници разбират, че става дума не само за съдържане на враждебните ни идейни концепции, стремящи се да проникнат в нашето общество и преди всичко в младите умове, но и за активната, настъпателна позиция, която лежи в основата на цялата наша революционна теория и практика. И тук е нужно да се замислим върху много неща, които ние не успяхме да направим в смисъл на правдиво и увлекателно отражение на нашия живот и на умело придвижване на нашите филми по екраните на света.

Последните години отбелязаха широк приток на младежта в нашето изкуство. Това попълнение донесе със себе си и свежи мисли, и нова художествена образност — ние се гордеем с имената на своите ученици, които донесоха на съветския кинематограф признанието и на нашите, и на задграничните зрители. Но с малки изключения тия произведения са още ограничени тематически и не без плахост пристъпват към решаването на най-важните проблеми на века.

През всичките тия години ние не направихме нито един голям филм, показващ целия размах на борбата на работническата класа за своите човешки права в различните части на земното кълбо. Още няма филм, който би показал мащабите на научните постижения в нашата страна. Не е показан гигантският строеж в Сибир, макар че за това се води разговор вече много години.

Разгромът на фашизма през миналата война и до днес продължава да вдъхновява кинематографистите както от по-старото, така и от по-младото поколение. И тук могат да бъдат назовани няколко първокласни филма — „Съдбата на човека“, „Балада за войника“, „Живите и мъртвите“. Тези филми са призвани да напомнят на някои забравящи хора размера на приноса, направен от съветските хора в историята на човечеството. Животът показва, че тази тема още за много години ще остане остро актуална

Тайната за успеха на тия филми е преди всичко в това, че авторите им се отстраниха от старото, оформило се през четиридесетте години изображение на войната като система от баталии, широко използване на пиротехниката. Във всички тия филми на художниците се е удало да се вгледат в боеца-човек и може би макар и не съвсем пълно, да открият правдата на неговия подвиг с цялата тежест на военния труд, с горчилката на пораженията и загубите и с удвоеното щастие на изстраданата победа.

Успехът на тия филми показва също така и огромната жажда на зрителите да виждат правдиво, откровено, дълбоко разкриване на живота. Народът е заслужил това право със своя беззаветен труд, в който естествено се налага да се сблъсква с множество трудности. Поради това, виждайки на екрана повърхностно, облекчено изобразяване на съвременния живот, зрителите не изпитват удовлетворение.

В споровете, които ние водим в своята среда, най-парлив въпрос остава въпросът за правдата на изкуството. Някои са склонни да тълкуват това широко понятие като отражение само на множество противоречия, заложили в човешката натура и в самия живот, в неговото непосредствено, така да се каже, стихийно течение. Други, напротив, издигат като правда старателно подбрани и по волята на автора подреден живот, което леко довежда до изкушението да се представя желаното за съществуващо. Има и такива, които търсят правдата в това, че човек по природата си е несъвършен, склонен към греха и по такъв начин непоправим. Каквото и да го правиш, все към гората гледа и затова от него трябва да се очакват всякакви мърсотии. И съответно колкото повече се показват такива мърсотии, толкова по-висш е сортът на изкуството. Според мен тази позиция е също толкова превзета, дори и за западния свят, колкото превзета е и позицията на лакировчиците независимо от това, къде процъфтяват и какво заливат със сироп и петмез. Светът е сложен. Но, както и да го изобразяват черните оракули и „търсещите“ порнографи, светът е социален, защото човекът е социален. И докато е в робство, той се стреми към свободата — свидетелство за което е победоносната съпротива срещу американската агресия на борецкия се Виетнам. А придобивайки свобода, човекът незабавно пристъпва към организацията на живота, понеже това е негов естествена потребност. На него — човека — е свойствено да обича живота и труда. И в това очевидно е началото на етиката и естетиката на комунизма. Нещо, което се потвърждава навсякъде от живота. Аз не познавам около себе си връстници, а и хора на още по-голяма възраст, които биха сметнали за щастие разходките по

кръг и седенето в кресло. Като че ли човек се стреми към отпих, а когато излезе в пенсия, гори от желание да се върне назад, към труда. Понеже трудът е синоним на живота и щастieto. Ето в това просто положение лежи според мен главната правда на изкуството.

Може ли от тия позиции да се показват тъмните страни на живота? Разбира се, може и трябва — и тъмните, и дори черните. Без сенките няма да се открие и самата светлина. Друг е въпросът, че когато се разглежда едно произведение, не трябва механически, на части да се разделят тъмното и светлото. Произведението на изкуството трябва да се вижда като цяло. Но цялото е длъжно да изразява правдата на живота, която независимо от волята на автора е борбата за развитието, за все по-високи, светли и чисти форми на битието. Накрая за решаването на спора полезно е да се вслушаме в оценките на читателя и зрителя. И тогава ще стане ясно, че най-голям успех съпътствува тия произведения, в които зрителят е завладян от увличащата страстност, с която авторът изследва и показва живота. При целия стремеж към обективната истина всеки човек и специално художникът вижда света по свой начин, съобразно с натрупания опит, с широтата на познанието, с богатството на въображението. И в спора за правдата на изкуството това не бива да се забравя. Но приближава се към правдата оня, който е способен и склонен (подчертавам, склонен!) към съпреживяване с народа, с неговите замисли, грижи, с неговото историческо дело. Който е способен да вижда в народа не абстрактна маса за динамически композиции, а множество личности, съдби, натури, свързани с общността на историята, нацията, класата. Очевидно само при такъв възглед за народа се откроява в цялата си пълнота личността на самия художник и на неговия герой. Пример за това са всички наши най-добри филми от „Броненосецът „Потемкин“, „Чапаев“, „Щорс“ до „Трилогия за Максим“, „Депутатът от Балтика“, „Ние от Кронщад“, „Великият гражданин“, „Комунист“, и до комунистическата лениниана, започната с филмите на Михаил Ром и продължена в много работи на наши най-крупни режисьори. Във всички тия филми успехът започва там, където като главна правда на века изпъква общността с колектива, което в нашата страна е проверено от цялата ѝ многосложна и бурна история. Тази общност намери най-добър израз в ленинското умение да бъдеш с народа, да му принадлежиш с цялото си същество. Не е ли това същността на цялото наше изкуство; не е ли в това нашата боева позиция към всякакъв род опасни крайности, при които в един случай личността се обожествява, а в друг се свежда до равнището на животното, бълнуващо слепешката и нямащо сили да осъзнае своето място в този свят?

Сега ние започнахме последователна борба за всеки филм, пускан от които и да е от 26-те студии на нашата страна. Разбира се, това не може веднага да доведе до рязък скок в качеството на кинематографическата продукция. И все пак своевременният, откровен разговор на художника с художника, обсъждането на сценария, на заснетия материал, на готовия филм вече дават своите резултати при повишаване на общото равнище на кинематографическото творчество. Най-ярко това се прояви в подобряването на продукцията на републиканските студии.

Предстои ни немалко да се потрудим заедно с Министерството на висшето и средното специално образование и с Министерството на просветата и с правдата на силен помощник да внедрим кинематографа в средното и висшето училище. Тук, разбира се, става дума не толкова за игралния кинематограф, колкото преди всичко за научно-популярния и учебен филм.

С горчивина е нужно да се каже, че още твърде малко използваме възможностите на кинематографа за просветителни цели. Макар че този въпрос се поставя с достатъчна решителност от всички заинтересовани звена, практически е направено още твърде малко. Между това сега вече в много страни киното заема най-значителното място в учебния процес.

Неотдавна взетото решение за създаване на всесъюзен киноцентър, където да се съсредоточи цялата научна, теоретическа мисъл на съветския кинематограф, ще ни помогне да организираме и насочим всички сили за дълбоко стратегическо настъпление на нашето киноизкуство на всички участъци на великия комунистически строеж, съобразно с мащабите на взетите от XXIII конгрес решения.

МИЛОШ ФИАЛА

ВАЖНИ ОПОРНИ ТОЧКИ

XIII конгрес на Чехословашката комунистическа партия прие обширна резолюция по въпросите на културата и изкуството. Основният смисъл на този документ съответствува на всички значителни резултати, които нашето изкуство достигна през последните години, и предполага умножаването им като неразделна съставка на по-нататъшното развитие на нашето общество. И не само предполага: може да се каже, че документът с всичките си основни мисли създава важни опорни точки за по-нататъшно развитие.

От пръв поглед личи, че резолюцията не се стреми да чете лекции по специални дисциплини, да решава категорично и безпрекословно въпроси, които трябва да се разработват от художествената критика или от изкуствознанието. Характерно е, че тя не борави с поучителни примери — нито похвални, нито предупредителни. „Положителната програма на социалистическото художествено творчество обхваща принципи и цели, а не е сбор от някакви предварително определени естетически норми и творчески подходи“ — се казва в резолюцията. Така партията принципно се разграничава от догматичните изисквания на нормативната естетика, която през периода на култа към личността искаше безапелационно да замести това, което може да реши само творецът, т. е. искаше да му определя какво може да си позволи той във формалната структура на произведението, да му дава рецепти как да твори и по тези рецепти да измерва успеха или неуспеха на създаденото. Тъкмо тук духът на резолюцията тъй очебийно се различава от онова, което характеризираше „временното стесняване на нашия културен фронт през миналия период“ и водеше „до подчертаване на идейната страна на изкуството, без оглед на целостта на художественото произведение, без съобразяване с естетическата му функция и качество.“

Такова съобразяване със спецификата на художестве-

ното произведение подчертано изискваше Ленин още в програмната си статия от 1905 г! „Изкуството не може да се замести с нищо“ — се казва в резолюцията. — В този смисъл то е автономно и представлява специфична област на общественото познание и съзнание. Уважението към обществената стойност на художествения талант и убеждението за отговорното отношение на повечето наши хора на изкуството към социалистическото общество тук се отразяват в такива разсъждения върху проблематиката на изкуството, които съзнателно избягват директивно решаване на онова, което може да реши само човекът на изкуството, и решаването на което под форма на каквито и да са указания и рецепти би означавало ограничаване на неговата свобода и на практика би нарушило специфичната автономия в областта на изкуството. В съгласие с това е и схващането за развитието на социалистическото изкуство като творчески съревнования между различни индивидуалности, насоки и тенденции в това изкуство: в този смисъл резолюцията внушава на комунистите в творческите съюзи и в цялата област на художествено творчество, че са отговорни „творческото съревнование да бъде действително свободно. при него да решават само истинските ценности, само напредничавите идейни и художествени съображения.“

В резолюцията следователно се говори за *принципите и целите, за концепцията на партийната културна политика* със стремеж точно да се формулира онова, което партията вижда като главна цел на социалистическото изкуство — сътворец на цялостното обществено развитие, говори се и за принципите, които партията иска да прилага при ръководството и влиянието си на фронта на изкуството. Бихме искали да изтъкнем поне някои от тези аспекти.

*

Вместо някогашния недиференциран възглед, който пренебрегваше естествената необходимост от разграничаване в самото изкуство и който на практика водеше към уравниловка и сивота вместо към многостранност, в резолюцията на XIII конгрес се прилага *диалектически диференциран подход*. Той намира отражение още в цялостната характеристика на днешното състояние на художественото творчество: „Нашето изкуство стана диференцирано цяло и в най-добрите си творби успя да схване противоречивата сложност на съвременния живот, за да изрази по-ясно хуманистичното съдържание на стремежите на нашето общество.“ И този диференциран подход ясно се проявява в редица възлови моменти от схващането за

социалистическото изкуство и неговото отношение към обществото.

„Положителната програма в изкуството се опира на творбите, изразяващи прогресивната идейна същност на социализма. Нейна неразделна част обаче са и творбите, в които тази идейна същност се проявява опосредствано. Значението на тези творби за социалистическата култура се определя от критерия за положителните ценности, допринасящи за всестраниното развитие на човека. Положителната програма на изкуството се осъществява по правило като сбор от творчески тенденции, сред които ще натежи повече оная, която има или ще има съществено значение за изкуството и обществото.“

В тези думи се съдържа важна нова оценка, утвърждаваща резултатите от развитието на изкуството и от нашите дискусии през последните години. За разлика от „тясната“ концепция на догматизма, това представлява „широка“ концепция за развитие на социалистическата култура. Широка, разбира се, не означава безбрежна — в смисъла на ония либералистични тенденции, които отхвърлят или подлагат на съмнение социалистическата същност на нашето изкуство и изискват „равнопоставяне“ на противоположните възгледи без оглед на тяхната ценност...“ В нашата концепция за „сбор от творчески тенденции“ решаващо значение има тъкмо онова, което представлява специфична социалистическа естетическа ценност. Както се вижда обаче от посочения цитат, това означава всичко друго, но не и сектантско затваряне на социалистическото изкуство „в себе си“, тъй като към нашата култура напълно принадлежи и онова, което „опосредствано“ помага на основния стремеж, на естетическата цел и хуманистична програма на нашето общество.

Резолюцията прилага диференциращ подход и по отношение на онези, за които е предназначено изкуството, както и по въпроса за демократичността в изкуството. Тя посочва важния факт, за който не твърде отдавна още трябваше да се воюва: че зрителите не са безформена или униформирана маса от консуматори на изкуството с нивелиран вкус. За разлика от по-раншната статично и външно схващана демократичност резолюцията доказва, че не бива да идентифицираме демократичността само с тъй наречената разбираемост и достъпност на изразните средства. За разлика от подобно схващане на демократичността резолюцията слага ударение върху обществената роля на произведението, която решава дали то е демократично по смисъла си, по обществената си функция. „Творби трудни, необикновени, новаторски, също добиват широка популярност, ако отговарят на въпроси с голям обществен отглас, с жива актуалност и ако са създадени

така, че да могат да станат достояние на широките обществени слоеве“, т. е. да получат прием, ако не у всички, то у определен кръг, определен слой от диференцираната общност на зрителите, читателите, слушателите.

Тези аспекти на резолюцията според нас имат пряко отношение към днешната проблематика на нашия филм. В известен смисъл ние се намираме на кръстопът, в развитието на който се решава въпросът за цялостната насоченост на филмовото творчество през следващите години. В резултат на развитието си през последните години нашият филм стана важна съставна част от световната филмова култура, и то тъкмо с творби, „ярко изразяващи хуманистичния стремеж на нашето общество“, а от друга страна, се озова лице срещу лице с проблемата за намаляване на посещенията на кината. (С това не искаме да кажем, че интересът към филма спада, тъй като всъщност броят на филмовите зрители значително нарасна благодарение на телевизията.) При това някои ценни филми, които с право получиха и международна известност, поради своята сгруктура и сложност не можеха да очакват по-масов отглас у зрителите. Те изпълниха обаче задачата си сред своята публика не само у нас, а и в чужбина. И въпреки че те донесоха толкова импулси за нашата кинематография, тъкмо върху тях често се съсредоточаваше огънят с подозрението, че именно те са виновни да спада броят на посещенията при чехословашките филми. Не веднъж вече е казано, че цялостният контакт на нашата кинематография с публиката беше нарушаван не от тези творби, а от онова, което след тях само външно и без необходимия талант наподобяваше темите и творческия им метод. Нашият филм трябва да е наистина в състояние да удовлетворява многостранните интереси на зрителите, филмовото творчество трябва да бъде вътрешно диференцирано, в него не може неограничено да вземе превес един жанр, една насока, една тенденция. Но към тази многостранност трябва да се стремим на нивото на истинската филмова култура. Преди всичко като ограничим колкото може повече броя на яловите, излишните филми. Едва ли обаче може да бъде верен изход един завой към „филми за зрителя“ (както се казва за филм, който може да заинтересува най-широк кръг публика), т. е. отговарящи на ниски критерии, които да подхождат на зрител без абсолютно никаква възискателност. Ако подобна липса на възискателност получи по-широк простор, това би означавало ликвидация на „голямата ера“ на нашия филм, тъй да се каже, по вина на нашата кинематография. Нямаме нищо против значителна част от творбите да бъдат комедии, приключенски филми и т. н., но при условието определено ясно в резолюцията: „Истинската демократичност съчетава висока художествена въз-

скателност с важно хуманистично и обществено-актуално съдържание.“ Такъв трябва да бъде критерият при привличане на диференцираните зрителски слоеве, а не автоматичното преброяване на посетителите в киното, според което най-социалистически и най-демократични ще бъдат филмите „Винету“ или „Ромул и Рем“.

С това най-сетне е свързана и друга сфера въпроси, за които тук искам поне да напомня: въпросите на съвместната продукция. И тук също както при евентуално разширяване на „износа“ на наши дейци на изкуството, възниква опасност да се подронят основите, върху които се градят успехите ни от последните години. Това може да стане, ако към каквато и да е съвместна продукция се пристъпва предимно от съображения за икономическа изгода, а не от гледище на социалистическата култура. Съвместни продукции са възможни, но не с цената на компромиси в изкуството. Докато някога се говореше за космополитизъм, тълкуван тогава в духа на догматизма, не бива да скриваме, че под огъня на предложенията за съвместни продукции може да се яви заплахата от истински космополитизъм.

Диференцираният и диференциращ подход на резолюцията към изкуството се отразява и в принципите за комплексно решаване на икономиката на културата. Думите открито създаване условия за увеличаване на финансовата самостоятелност не бива да се схващат като „самостоятелност на всяка цена“, следователно и с цената на социалистическия характер на изкуството и на основните естетически изисквания. В резолюцията се казва ясно, че „предложените мерки трябва да подкрепят развитието на творческото (градивно) и политически ангажирано изкуство“ и че в областта на възнагражденията е необходимо „да се поставя ударение върху качеството и общественото значение на литературните и други произведения на изкуството, на културното и художественото творчество.“ При филма, където творческият процес е свързан със спецификата на „прототипното“ производство и с техника, всички тези предложения трябва да се разработят особено внимателно. Особено днес, когато се работи за прилагане на новата икономическа система в областта на кинематографията, е необходимо да изхождаме не само от чисто икономическо съображение, но изцяло от духа и съдържанието на партийната резолюция, за да може взетите мерки да поощряват развитието на прогресивните тенденции в нашия филм, а не да действуват в обратна посока.

Диференциращият подход в резолюцията същевременно е динамичен диалектически подход към развитието на изкуството, което се разбира не статично, а като непрекъснат процес и развитие, като постоянно търсене на

нови възможности. „Изкуството винаги е имало и ще има активен и новаторски характер. Творческата дейност на човека на изкуството изисква той да не спира при постигнатите успехи, винаги да търси нов подход към реалността, нов начин на изразяване, да преодолява условността (конвенционалността), да не търси отъпкания път, да има смелост за творчество, което в съгласие с потребностите на изкуството и обществото да открива нови формални възможности, скрити в материала.“ И тези думи са неразделно свързани с онова, което трябва да бъде програма на нашето филмово творчество и действително беше негова програма при най-хубавите творби от изминалия период.

Резолюцията с цялото свое съдържание слага ударение върху демократизацията, т. е. разширяване участието в ръководенето на изкуството и вземането на решения. Следователно тук е формулирано искането, което дейците на изкуството поставят от години насам. Изпълнението на това искане може да предотврати редица недоразумения и да принесе голяма полза.

Демократизацията тук се схваща и като процес на непрекъснато избистряне на възгледите, като плодотворна борба за ценности, за мисли, която винаги ще съпровожда както развитието на обществото, така и развитието на изкуството. Тук ясно се очертават две положения при борбата на възгледите. „За да бъде плодотворна размяната на възгледи, необходимо е старателно да се различава кога в нея се проявяват все още черти на класово сблъскване на социалистическата идеология с буржоазен характер, а изхожда от социалистически позиции и този начин създава желани предпоставки за намиране на истината.“ Смятаме, че тъкмо това е основа за решаване на всички спорни въпроси, които носи творчеството, за делова размяна на възгледи, подкрепена с аргументи, а не само с впечатления или със субективистични обяснения и с недоказуеми гадания как може да въздейства това или онова. Подобна размяна на възгледите, каквато винаги трябва да съпровожда борбата за прилагане на критерии, съответстващи на общите интереси на изкуството и обществото, предполага, разбира се, инициатива, отговорност, воля открито да излагаш възгледите си и същевременно необходимата скромност, да не се чувствуваш засегнат при критика на възгледите си и да не смяташ мнението си за неоспорим патент върху истината. Очевидно не веднъж ще срещаме произведения, във връзка с които „между нас“, т. е. между хора с еднакви основни обществени възгледи, ще възникнат конфликти и борби. И изкуството, както обществото, не се развива хармонично, без конфликти, без творби, които предизвик-

ват различни преценки. Задачата на всички дейци на изкуството, на критиката и изкуствоведите, задача на творческите съюзи е да следят тия конфликти да се изясняват от принципни позиции, обусловени от положителната програма, за която се говори в резолюцията.

В този смисъл резолюцията схваща диалектически и единството на социалистическото изкуство като непрекъснато обновяващо се единство, единство в противоречието. „Единството на комунистите изисква единство на принципите и предполага сблъскване на възгледите, стремеж да се опознае действителността в истинския ѝ вид“, се изтъква в резолюцията. И в този дух в нея се формулират принципите и методите на партийното ръководство на културния сектор. За осъществяване на резолюцията трябва да следим във всяка област от нашата култура този документ да се разглежда в неговата цялост и да се изхожда от неговия смисъл, а не от отделни изолирани мисли. Тъкмо в своята цялост и по смисъла си резолюцията на XIII конгрес по актуалните въпроси на по-нататъшното развитие на социалистическата култура е ценен документ, който се съгласува с интересите и потребностите на нашето изкуство и разкрива широк простор за творчество, осъществяващо „прогресивно, хуманистично призвание на изкуството.“

ГЕРОИЧНОТО В МИНАЛОТО И ДНЕС

ПЪРВОСТЕПЕННА ЗАДАЧА

камен калчев

Обикновено, когато говорим за героизма като човешка добродетел и положителна черта на човешкия характер, ние си представяме бойно поле, дрънкане на оръжие, колесници, лаврови венци... По-късно нещата се видоизмениха: появиха се барутът, танковете, самолетите, а сега и ракетното оръжие и нашето разбиране за героизма и героичното започна да се колебае, макар същността, запечатана в Илиадата, да си остава дълбоко непроменена. Героичното продължава да ни вълнува и да ни респектира, но както всички нравствени категории и то подлежи на диференциация, на уточняване, на гледна точка, за да се определи нравствената му същност. Защото бандитизмът на хитлеровите пълчища, тръгнали да поробват света, няма нищо общо с освободителната мисия на Съветската армия. Или, да кажем, героизмът на кубинските революционери, които отхвърлиха игото на американските империалисти, няма нищо общо с преврата и „революцията“ на един генерал Франко, който потопи в средновековна тъмнина един велик и храбър народ. Следователно и героизмът като всяка нравствена категория, съдържа в себе си и своята класова същност, която определя величието и значението ѝ в историята и в развитието на живота. В този смисъл ние, комунистите, сме били и ще бъдем винаги за този героизъм, който воюва за свободата на народа и за щастието на хората и който няма други импулси освен импулсите на прогреса и на комунистическата идеология.

Но, както е известно, героичното не се ражда само на бойното поле. То намира своята изява и в мирновременния живот и спектърът на неговото проявление е толкова разнообразен, колкото е разнообразен и пъстър самият мирен живот на хората. Понятието героизъм в наше време придоби нов смисъл и ново значение, както понятието труд има нов, по-висок смисъл в свободното общество на социализма и комунизма.

Продължаваме разговора от миналия брой.

Следователно днес ние говорим за героизма на трудовете хора пак, разбира се, в тясна връзка със свободата, щастието на хората и напредъка на цивилизацията. Всекидневието на нашето общество е пълно с прояви на такъв героизъм и това е може би, най-връхната и най-красивата точка, до която се издига съвременният човек, строителят на социализма и комунизма.

Изкуството винаги е търсило и възхвалявало нравственото величие на хората, проявено на бойното поле или на трудовия фронт. Нашето изкуство, в това число и литературата и киното, направиха твърде много, за да отразят в художествени образи героизма на народа в миналото и сега. Но те са все още в дълг към богатата с героизъм история и съвременност на народа ни. Това, струва ми се, е било и ще бъде за дълго една от първостепенните и най-главни задачи на нашето изкуство. И колкото повече навлизаме в нейната същност, толкова по-сложна и по-задълбочена ще бъде художествената трактовка, толкова по-пълнокръвно и убедително ще звучи величието и силата на темата.

А това е най-важното задължение днес на хората на изкуството, призвани да служат на социализма и комунизма.

ГЕРОИТЕ ЖИВЕЯТ ВИНАГИ

бурян енчев

Времето на социалистическите революции и построяването на социализма като най-напредничава форма на човешкото общество не е епоха на отвлечена и изкуствена героизация. В световната история няма такъв сравнително къс период, който да е наситен с толкова действителен и победоносен героизъм, както епохата на възникването и осъществяването на комунистическите идеи. Нашият обществен строй, неговото изкуство не са се нуждаели никога от изкуствено създаване на героика и епос, напротив, много малко от действителните герои и събития са влезли като художествени образи в изкуството.

Моралната основа на подвига е била винаги много труден обект за философско и естетическо изследване, особено сложен стана той през последните двадесет години, когато социализмът се превърна в световна система, в сила, от която зависи съдбата на цялата планета в най-прекия смисъл. За тези две десетилетия стана и колосална революция в икономиката и особено в науката. Научният напредък доведе до по-ново и по-сложно възприемане на света, а това не можеше да не разшири и задълбочи светоусещането на съвременния човек.

Героичното придоби и ще придобива в наши дни още по-всеобхватни мащаби, още по-нови форми. Сега звучи трагикомично да се хвърляш с щик против ракети, макар че и сега в отделни случаи е нужно героят пръв да излезе от окопа и да падне пръв, повел другарите си към победата. Но на фона на неимоверния световен прогрес и подвигът придоби фантастични по своя обем и особености черти. На днешния герой планетата изглежда вече малка, но от това тя не става по-малко скъпа. За да станеш герой на планетата сега, трябва да развиеш ума и тялото си до такава степен, че те да бъдат годни да подчинят на човешката воля невиджаните постижения на науката. Сега това е върхът на подвига, завършъкът на другия подвиг — делничния, не забавя

лежилия, масовия — огромната пирамида от човешки знания и труд, научни открития и технически средства.

И все пак този герой, който по своите качества, по своя космически облик, по своята психика се отличава от обикновените хора, пак извърши подвига си с песен. От първия полет в космоса долетя и песента. Песента като духовно-емоционална проекция на подвига, неговото непосредствено отражение със средствата на изкуството. Тази песен беше любов към живота. В името на живота, като израз на най-голяма обич към него, дедите на днешния герой завзеха императорския дворец на брега на Нева.

Същността на подвига също се е обогатила, развила се е, сменил се е мащабът на героизма, но сърцевината си остава същата. Тази сърцевина е комунистическа, защото идеите на комунизма са едновременно идеи на съвременността, но и на бъдещето. Революционерът отпреди половин век наистина е воювал не само за хляб и земя, но и във всемирни мащаби, макар че тогава е бил гладен и бос, с една винтовка и шепата патрони. Сега той е свързан навеки със съвременността чрез своята героично-романтична прозорливост по отношение „мировото“ значение на революцията. И заедно с това той става все повече и повече героична легенда:

„И останутся как сказка,
как манящие огни...“

Сегашният герой може да не прилича на Максим от филма, но той ако е истински наш герой, запазва скъпоценния кристал на душевната чистота и саможертва на простия момък от петроградските покрайнини.

Сложната и многостранна епоха ражда сложни и многостранни образи, с голяма мисловна, емоционална и психологична амплитуда. Героичното сега има свой съвременен патос, изразен на първо място чрез много по-усложнената душевност на човека. Днес някои отричат високото и напрегнато звучене на героичното, смянят се имат ли място в нашия динамичен и делови живот патосът и романтиката! Доказват, че подвигът сега е станал „тих“ и сякаш му е неловко да звучи гръмки.

Достатъчно е да посочим филмите на Довженко, за да видим, че стилът на истинската художествена творба в наши дни може да бъде с пълно право и патетичен, и романтичен. Това не изключва примерите с други кинотворци, които правят големи произведения, приглушавайки звученето на подвига, а трети са направо сухо аналитични. Но всички те чрез многостранното разкриване на образите достигат до дълбочината на най-големите и най-острите проблеми на съвременността, отразяват нейния водещ напредничав дух.

Вярно е също, че да се пее само на най-горните ноти е невъзможно, а в нашето българско кино има много примери, когато ние чистосърдечно надухвахме гърди, само и само да сме на „най-високото“... Защото пред нас след победата възкръснаха изведнъж толкова много подвизи и героизъм, че ние бързахме да протърбим подвига, без да успеем в повечето случаи да го направим изкуство, достойно за реалните примери. За това имаха вина редица повърхностни нормативи, поднасяни често като теория и критика, а също така некомпетентното и опростенческо отношение към изкуството. И като печален резултат на това се похабиха много ценни творчески усилия, повехнаха в прегръдките на конюктурата редица творчески дарования.

Но не само това намали интереса у зрителя към схематизирания герой и художествено бедните подвизи, а и фактът, че революционният подем у нас мина в друго русло. Задачата на строителството на социализма, както пише Ленин „... в никой случай не може да бъде решена от героизма на отделния порив, а изисква най-дългия, най-трудния героизъм на масовата делнична работа“. И в киното се оказало по-трудно да покажеш трудовия, делничния герой, макар че в живота го имаше; той просто растеше зрим пред нашите очи. Растеше по-бързо от писането и одобряването на сценария.

Ние сами снижавахме героичния патос в нашите филми, защото

справедливо не искаме да повтаряме своите неуспехи и полууспехи в това направление и заедно с това обаче не поставяхме на нужната принципна висота въпроса, кое е новото и все по-новото в нашия съвременен живот! Усилията на някои наши кинотворци да приложат някои нови изразни форми най-често не водеха до душевното кредо на живота съвременник, роден и израснал на наша земя, до неговия героичен заряд. В филмите изчезна постепенно философската осмисленост на решителния и генерален въпрос в нашата идеология: „Къде ще бъдеш ти, когато настъпи часът на подвига!“

В много от нашите филми „най-трудният героизъм на масовата делнична работа“ се превърна в безлично и сиво ежедневие, в което действащите лица непрекъснато намекваха, че те не са никакви герои и не желаят да бъдат такива, че те са си просто хора. Италианските кинотворци успяха и от такива хора да направят герои, но при нас се получи само бледо и безжизнено повторение, проблемът се оказа изкуствено присаден, корените му не достигнаха до потоците на нашия живот. Ползата от това влияние беше, че почнахме да чувстваме фалшивия патос и да търсим за герои обикновените хора, което също не е малко, ако можеше да се развие творчески. Почти същото се получи и с темата на човечността, която в някои наши филми започна да придобива все по-мъгляви форми, несъответстващи на нашето обществено развитие, на нашите жизнени явления и национална психология. Сякаш забравихме, че човечността намира своята най-висша изява чрез героичното.

Героизмът не се влияе от модата, той е бил и ще бъде, докато свят светува. Той може да бъде гръмък или тих, но по своята същина винаги е бил един — голям. Може да дадеш силите си капка по капка или да жертваш живота си в един върховен миг, но, така или иначе, да тласнеш живота малко по-напред, в името на най-справедливото, заради хората, които обичаш.

Героите са малцина. Обикновените хора са неизброими, те творят „най-дългия, най-упорития, най-трудния героизъм“, те са народът. Не е нужно всеки филм да достига най-високата нота на патоса. Но нека се научим първо да го достигаме. Това е и въпрос на развитие, но и въпрос на творческа целенасоченост и гражданска смелост. Героите на националното Възраждане и социалната Революция ни чакат.

ПОВЕЛЯ НА ВРЕМЕТО

НИКОЛАЙ ПОПОВ

Героичното е една от вечните теми на изкуството. От древните саги до приказките за покорителите на космоса. А като сведем разговора до киното и нашия собствен опит, началото е може би „Под игото“ и настоящето — суровия и наситен с трагичен героизъм „Цар и генерал“.

Ако парафразираме интригуващото заглавие на книгата на Хаджийски, героичното по дълбокия си смисъл и съдържание може да бъде наистина оптимистичната история на един народ, на нашия народ.

И все пак защо е нужен разговор за една тематика и жанр, чието значение никой не оспорва! Защото тези филми са обидно малко на брой и продължават да бъдат случайно явление в нашия репертоар.

Затова се сочат различни причини, някои от тях убедителни, други

съвсем несъстоятелни. Обикновено се твърди, че за големите дейци на революционното ни минало трябва да се напишат произведения, достойни за титаничния им ръст. И това е вярно. Но вярно е също така, че разкриването на един неповторим и изключителен образ е дълъг процес на търсене и натрупване на опит. Поне в киното е така. Най-добрият пример в това отношение е съветската кинематография. Направени са десетки филми за Ленин и богатството на образа съвсем не е изчерпано. Понякога с по-голям успех, друг път по-малко сполучливо, но винаги с тревога и вълнение творците пресъздават на екрана нови черти от обаятелния образ на Ленин.

Някой някога все пак трябва да вгради първия камък. С това не искам да кажа, че трябва да снижим художествения си критерий. Напротив, нужни са хубави, зрели, оригинални по замисъл и форма произведения. Проблемът е литературата да стане кино. Затова е нужна преди всичко активност, дружните усилия на автор, редактор и режисьор, сценарият да достигне до производство във възможно най-завършен вид.

Максимализмът има и други нюанси. Много често в художествените съвети се признават известни достойнства на даден сценарий, но заедно с това се изказва съжалението, че бъдещият филм няма да прехвърли границите на страната, че значението му е твърде регионално. Привеждат се аргументи — Бернард Шоу и общочовешкото в образа на неговата Жана Д'Арк, историческите хроники на Шекспир и пр. Авторът, разбира се, се оправдава, извинява се, че не е написал като Шоу и Шекспир. А ние често забравяме, че много от тези теми са чисто национални и трябва да бъдат адресирани главно към нашия зрител. Сигурно така е мислил и Шекспир, когато се е ровил в хрониките на Холиншед. Странното е, че тия уж чисто национални теми не смятано предизвикват интерес и другаде. Когато Айзенщайн е снимал „Александър Невски“, той едва ли предварително се е съобразявал с вкуса на чуждия зрител. Но по законите на голямото изкуство чуждият зрител от тогава до сега се съобразява с вкуса на Айзенщайн.

У нас справедливо и настойчиво се говори за нуждата от експериментирание. Но почти винаги се имат предвид условно малките теми, камерната безсюжетна драматургия, психологическото изследване на героите — всичко онова, което позволява да се използват модните изразни средства на киното. Ако това е допустимо, защо да не е допустимо и по-сериозното, да се експериментира със значимата тема — героичното в исторически и съвременен аспект. Струва ми се, че рискът във втория случай ще бъде дори по-оправдан. Още повече, че и тук със същия успех могат да се приложат съвременните изразни средства и форми. Това бе демонстрирано по блестящ начин в английския филм „Бекет“.

Известни поражения нанесе и теорията за така наречената „дегероизация“. Появила се като естествена реакция на фалшивия патос, парадността и схемата, тя по подобие на безконфликтната драматургия създаде същите скучни схеми. Произведения, в които нищо не се случва, населени вместо с герои от плът и кръв с някакви странични хора, разменящи си едностранни реплики. И всичко това имащо претенцията на някаква многозначителност и дълбок подтекст.

През следващите няколко години кинематографията ще се опита да даде на зрителите някои от филмите, които отдавна им е обещала. Камен Калчев вече е завършил сценарий, посветен на епизод от младостта на Георги Димитров. В чест на 50-годишнината от Октомврийската революция, съвместно със съветската кинематография ще бъде направен филм за подвига на първия куриер на Ленинската „Искра“ — българина Загубански. Ще оживеят на екрана откъси от живота на великаните на нашата национална революция Васил Левски и Христо Ботев.

Нека се надяваме, че тия и други филми, посветени на героичното ни минало, ще бъдат само скромно начало, първата стъпка към едно широко навлизане в богатството от образи, теми и сюжети на нашата близка и по-далечна история.



КАМЕН КАЛЧЕВ

РОМАНТИЧНА ИСТОРИЯ

СЦЕНАРИИ

Мансарден апартамент от времето на двайсетте години. Просторен хол, висок таван, тапицирани стени, окичени с картини и снимки от ония времена. По средата на хола кръгла маса, около стените — канапета, вазички, радиоапарат, телефон.

Близко до телефона, с лице към отворената балконска врата, седи вдовицата Елена Ватралска в дълбоко плюшено кресло, твърде изтъркано и грохнало, като жената и като предметите в тоя дом.

Ватралска е облечена празнично. Първомайската музика, която се носи от радиоапарата, никак не съответствува на старомодната обстановка. Но дамата в креслото продължава да слуша търпеливо, сякаш очаква извънредно съобщение.

Внезапно в хола влиза едно седемнадесетгодишно момиче, облечено лекомислено, красиво, жизнерадостно. С подчертана досада то отива до апарата и спира парадната музика. Настъпва рязка тишина и някъде откъм отворената балконска врата се носи като ехо шумът на първомайския парад.

— Не ти ли омръзна? — Момичето се приближава до балконската врата. — Все едно и също!

— Не затваряй вратата, моля ти се... Студено е — да влезе малко слънце... Пусни отново радиото!

— Речите свършиха, гран мама! — Момичето се приближава до телефона.

— Той говори ли?

— Говори.

— Какво каза?

— Експроприация на експроприаторите...

Момичето набира номера на телефона.

— Хелен!
— Просто... Ленче... Наричайте ме Ленче, гран мама!... Ние се нами-
раме в Народна република България! Толкова ли е чудно? Здравейте, другарю
Илиев, там ли е вуйчо?... На парада? А вие не сте ли там?... Аз току-що се
върнах...

Старицата гледа подплашено. Тя е грозна, с дълга шия, продълговато, слабо,
набръчкано лице. Прилича на зловеща птица.

— Няма ли най-послед да благоволите?... Първа любов... Писма, въздишки,
половин век... Всичко това трябва да се има предвид... Нека вуйчо ускори
срещата... Е, знам, това е първият човек в страната...

Момичето се смее, оправя кичурите на косата си, продължава:

— Ако тя беше малко по-предвидлива, нямаше да изгаря писмата му... Кой
е предполагал, че ще ни изиграе такъв номер съдбата... Мъчно ми е за нея. Въл-
нува се като осемнайсетгодишна...

Момичето продължава да говори, като се върти на пета, загледано ту към
бабата, ту към балкона, дето все по-ярко нахлува слънчевата светлина.

Бабата неочаквано се преобразява. Вместо грозната старица, в притихналния
коридор на Министерския съвет върви едно момиче отпреди половин век. То е
толкова красиво, че затъмнява златните еполети на стражата, която му отваря вра-
тите и му дава път да се добере до кабинета на министър-председателя. Коридо-
рите са много дълги и много светли и като че ли нямат край... Момичето се носи
като лебед и не иска да свърши триумфалния парад на поклоните, на безшумно
отварящите се врати, на светлината, която трепти от кристалните полилеи...

— Негово превъзходителство ви чака, мадам!...

— Истина ли?

— Отдавна, мадам!

Тя се усмихва, роклята ѝ шумоли...

В дъното на коридора се отваря двойна врата. Това е кабинетът на мини-
сгър-председателя. Там все още няма никой. Но момичето знае, че той е там...

— Негово превъзходителство ви чака, мадам...

— Не мадам, а мадмоазел — усмихва се тя.

— Да, мадмоазел!

— Отдавна ли?

— Отдавна, мадмоазел...

— Отегчи ли се?

— Не, мадам!

— Така и си мислех...

— Той ви чака вече петдесет години, мадам!

— Наричайте ме...

— Да, мадмоазел!... Вие не сте се променили оттогава...

— Как мислите, ще уважи ли молбата ми?

— Непременно!... Ние му докладвахме.

— Благодаря ви...

Но защо кабинетът се отдалечава? Тя се носи все по-бързо към широкия
портал, а някакси коридорът няма край. Ще достигне ли най-послед до този каби-
нет? Ще види ли министър-председателя?

— Негово превъзходителство е там, мадам! — уверяват лакеите, застанали
от двете страни на коридора. — Той ви чака!

— Никога не съм се съмнявала!

В огромен ръст изпълва портала фигурата на младеж с брадичка от 1902
година... Още не е съвсем ясно дали това е жив човек или портрет. По-скоро
това е портрет, който оживява във възбуденото въображение на момичето.

— Той е много млад!

— Той е бил винаги млад, мадам...

— Но все пак, това е половин век...

— Няма значение... Той е същият!

— Вие се шегувате...

— Всички са млади у нас...

— От 1902 година?

— Няма значение...

— Вие се шегувате... с моята старост, господа... Аз съм дошла тук по
много важен въпрос при министър-председателя...

— Но тука не е Министерският съвет, другарко! Тука е Народното събрание!

— А защо ме заблудиха?

Старицата Елена Ватралска търси с поглед внучката си.

— Тук съм, бабо. Всъщност това не е Народното събрание, това е бившият дворец! ... Подай си ръката, моля ти се.

Старицата подава ръката си на внучката си и бавно слиза от таксито. Наоколо се носи обикновеният нормален живот около жълтата сграда на бившия дворец, който сега е Министерски съвет.

Всичко е съвсем делнично. Момичето плаща на шофьора, бабата гледа уморено високата стълба.

— Срещата беше за десет и половина, гран мама, имаме още пет минути.

— Той обичаше точността.

— Сега ти трябва да бъдеш точна, бабо! ... Стегни се, още малко!

И чудно, същият коридор, само че без полилен, без пищна стража.

Дори някак си всичко става много бързо, обикновено, делнично.

Една канцелария, един младеж, който казва:

— При другаря Димитров?

— Да.

Чиновникът живо отваря вратата. Момичето хваща баба си под ръка и внимателно я въвежда в кабинета на министър-председателя.

Но странно, стаята е празна. Зад бюрото на министър-председателя се появява като жив образът от 1902 година, който постепенно се отдалечава.

Ние виждаме пак бабата в старинното кресло и внучката до нея. И чуваме тревожния въпрос:

— Все пак какво ти каза той?

— Много поздравя, гран мама.

Момичето се усмихва — шеговито, закачливо, дразнейки любопитството на старицата.

— Аз лично му поднесох цветята, гран мама ...

— На трибуната?

— Да, разбира се ... Ние бяхме цяла група младежи. И той каза усмихнато: „Да живее комсомолът!“ И пое цветята от ръката ми ...

Пред нас е първوماйска трибуна, цветята, музиката, манифестиращите ... И всичко се слива в една песен на младостта, сред която е той — старият и младият едновременно, — заобиколен от светналите погледи на вомчетата и момичетата, които са отишли да му поднесат поздравите и цветята си

— Не мога да разбера коя сте вие? — чуваме гласа му.

— Ватралска, Елена.

— Така ли те запита? — обажда се старицата.

— Точно така, гран мама.

— И ти какво му каза?

— Аз съм копие от 1900-та година!

— Не се шегувай, момиче ...

— Истина ти казвам, гран мама ...

— А той?

— Погали ме по косата ...

— И те целуна?

— Не, но може би искаше ... А народът през това време продължаваше да вика и да пее ... А той не откъсваше очите си от мене и не изглеждаше така стар и уморен, какъвто си го представяхме ...

— Млад ли казваш?

— Да, гран мама! ... Той ми каза: „Вие си приличате! Как е възможно? Защо не ми отговаряте?“ ... А аз бях развълнувана, защото той ми изглеждаше и добър, и млад, като всички тия, които минаваха покрай него с цветята и с музиката, и с песните, които не стихваха ...

— Защо не ми отговаряте? ...

Неговият глас се слива с гласа на младежа от началото на века, младежа с брадичката, с трескавите черни очи, които непрекъснато питат настойчиво упорито:

— Защо не ми отговаряте! Защо мълчите? Защо не измъчвате?

Едно момиче, същото това момиче, Елена от 1902 година, племенница на пастора от американския колеж в Самоков ...

Нещо много приятно и забавно има в това да те ухажват много момчета, да въздишат по тебе и да ти се признават в любов ... А ти да се шегуваш с тях и

да ги държиш „завързани“ на малкия златен синджир, който се нарича първа любов...

— Първа любов?
— Какво значи първа любов, бабо?
— Те бяха идеалисти, мила моя!... Чувала ли си песента „Солнце всходит и заходит“? Те я пееха на тия променад, или как ги наричаха... излети! Кане-ха и мене на тях... Аз бях халосана като тебе... Виждаш ли?

— Виждам, гран мама!...

— Отдъхни си — чува се гласът на момчето с брадата от 1902 година. —

Жадна ли си?

Борова гора, цветя, май като днешния май, изворче.

Социалисти от град Самоков. Широкополи шапки, червени връзки, вързани на фльонга, тесни панталони, бастуни, брадички на неукрепнали още юноши. Събра-ние, излет. Празничен ден.

Племенницата на пастора от неделното училище е жадна.

— Жадна съм — казва тя. — Боже мой, колко съм жадна!

Социалистическата младеж презира буржоазията. Произнесена е реч за бур-жоазната класа, която експлоатира пролетариата... Ала племенницата на пастора е жадна и трябва някой да ѝ донесе вода.

Момчето, което я обича, първо донесе вода. То е уморено, запъхтяно. Тя му се усмихва, благодари му, но отказва да пие.

— Вие пихте ли? — пита го тя.

— Да — отговаря момчето.

— Представете си, аз вече не съм жадна...

Момчето е сконфузено. Другарите му се подсмивват язвително. Тая глезла!

Пада му се!

Шишето е обърнато надолу с гърлото, водата се стича по обувките на момчето.

То не знае какво да каже. Изтича последната капка вода: студена, хубава, планинска, като сълзите му, които още не са протекли, но които обливат сър-цето му.

— Вече не съм жадна — казва момичето. — Мина ми...

— Извинявайте...

— Моля ви се — добавя усмихнато момичето, — аз съм трогната от вашата готовност... Но все пак мина ми жаждата...

— Вие се боите от мене? — пита момчето.

— Да, аз се боях от него — обяснява старицата, — той беше болен от ту-беркулоза... Разбираш ли, мила моя?

— Ти не си го обичала, гран мама!

— Да, но аз никого не обичах!

— А на всички си давала аванси...

— Как го каза?

— Аванси...

— Какво значи аванси?

— Търговски термин, гран мама!... Сега не се котира...

— Вземи си бележка, мила моя, да не повториш моята грешка от преди по-ловин век... Кой ли е допускал тогава, че ще стане министър-председател на Бъл-гария... И нещо повече дори!... Какви грешки правим на младини...

Мълчи известно време, продължава:

— По-добре да не бях го срещала!... Представяш ли си ония години?... И моята красота... Можех ли да му отговоря?... Можех ли да пия от водата му, която всеки час ми носеше и ме гледаше в очите? Та това беше досадно... В пансиона имаше такива младежи с бъдеще... Представяш ли си моето положение? Аз не можех да бъда пророк, нито ясновидец...

— Все пак ти можеше да пиеш поне една глътка, гран мама!

— Да, но той беше туберкулозен, мила моя... И всички те, тия социали-сти, бяха туберкулозни... Това личеше веднага, от пръв поглед... Разбираш ли? Как ще пия... А те нахлуха в Самоков и нямаше спасение от тях... Спореха по цели дни... И най-вече с вуйчо ми, който беше, както ти е известно, проповедник в неделното училище... Те бяха невъзпитани... При това влюбени в мене!... Съгласи се, че аз не можех да му отговоря...

— И все пак ти си била длъжна да пиеш от неговата вода.

— Да приема неговото обяснение в любов?
— Да.
— Но той беше без всякакво бъдеще, мила моя!
— Как без бъдеще?!... Ти чуваш ли се какво приказваш?
— Твоят ред е да чуваш, мила моя! Аз съм вече отдавна оглушала! А те бяха толкова много... И все брадати... И все вода и цветя ми носеха... Те дори не знаеха да танцуват... Те само спореха... И то твърде заядливо...
— Ако аз бях на твоето място, гран мамо... щях да постъпя малко по-иначе...

— Да, но те бяха много, мила моя, и без бъдеще... Ти не знаеш какви години бяха тогава... Дори и пророците мъчно се справяха...

Дрезгав, селски глас:

—... Я знам дека се намира, бъди спокоен.

Изниква селска фигура: глава, калпак, мустаката физиономия, камшик в ръцете, два дръгливи коня, чакълест път. До каруцаря е седнал младият Георги Димитров — брадичка, широкопола шапка, костюм от годините 1902—1905. Лицето му е слабо, измъчено. Очите горят трескаво, възбудено, любопитно. Той за пръв път идва в този планински край, всичко му е интересно и по младежки забавно. Дори разговорът с каруцаря.

— Овде е пазаро, а тамо е чаршията...

— Завиваме покрай старата чешма — добавя Димитров. — След това караме нагоре към Чамкория... От дясно е американското училище...

— Точно така, господине!

Селянинът размахва камшика.

Димитров продължава:

— Дървени постройките...

— Ама убави...

— Е па убави са... Аз на лошо не отивам...

— Що че работиш там?

— В печатницата...

— Е па убаво е...

Гледа изпод око, подозрително:

— Па и ти си арен...

— Арен съм...

Селянинът се усмихва скептично:

— Гледай само да не ти омотаят главата, оти много са гяволи...

— Па и ние сме гяволи...

— Они са по-големи...

— Оти?

— Оти че ги видиш...

Конете старателно вървят, камшикът свисти над главите им. Шопът потъва в мислите си, забравил пътника и багажа му. От ореховата луличка избухват кълба тютюнев дим. Зад гърба залязва слънцето. Розова светлина залива малкия град. Каруцата громоли по дървения мост. Дюкянчета с кепенци, стара джамия, каменна чешма, железни чучури, студена планинска вода.

Един файтон профучава покрай каруцата. Вижда се само фигурата на файтонджията и гърбът на охранените коне. Долита песента на звънчетата.

— Царският файтон ли е това? — пита Димитров.

— На царо конете са други.

Димитров се досеща, че този файтон е от американското училище, където всъщност и те отиват.

— Дръж тая посока! — сочи той. — Там сме и ние.

Селянинът дръпва юздите на своите кранти, каруцата се носи с трясък и гръм по калдаръмената улица, стремейки се да догони файтона.

Но файтонът вече е пристигнал в двора на училището, което се намира почти в края на града, изолирано и чуждо на бедната провинциална обстановка наоколо.

Нещо много тихо, приятно и пасторално заобикаля трите двуетажни дървени огради, боядисани в зелена боя. Между сградите се издигат борови дървета. Дворът е покрит с мека трева. Зад училищните сгради се простира широка поляна, а зад нея — борова гора. По-нататък, в далечината се издигат сините масиви на Рила. Долита шум на планинска вода.

От файтона слиза едно момиче. То е с бяла рокля, къса, деколтирана. Няма повече от осемнадесет години. Много е красиво, живо, весело. Очите големи, черни, косите са разпилени над челото. Гласът звънлив, мек, радостен, познат на всички. Очевидно тя е любимка на хората тук. Младите пансионери се трупат по прозорците на училищната сграда, за да я видят.

Весело и радостно е през тая съботна вечер. Някой си хвърля шапката от прозореца. Момичето я връща обратно, под съпровода на младежкия смях, който оглася двора.

Но ето пастор Ватралски слиза от файтона. Прозорците опустяват, сякаш не е имало хора по тях.

Момичето подава ръка на вуйчо си.

Пастор Ватралски — четиридесетгодишен, с гола глава, сух, изпечен, с чан-та под мишницата — притежава чертите на протестантски проповедник фанатик.

Той знае отлично, че племенницата му е влудила пансионерите. Това го ласкае, макар да си дава вид на строг пуритан, който не се интересува от житейските суети.

В това време каруцата е вече пристигнала. Дръгливите кончета стоят редом до охранените коне на файтона. Шопът безцеремонно вика към пастора: „Чакай малко, байо!“ Пасторът се преструва, че не го е чул, но племенницата му го спира, защото е видяла младежа в каруцата.

— Спри за момент, вуйчо!

— Какво иска този човек? — Пасторът гледа часовника си. — Аз трябва да бъда точен.

Димитров вече е скочил от каруцата. Върви бързо към пастора и племенницата му. Прозорците отново безшумно се изпълват с любопитни.

Този път те не шумят.

Много е чудно кой е този непознат! Откъде е дошъл? И за какво?

Непознатият се спира пред пастора; леко се покланя:

— Пастор Ватралски?

— Да, момко?

Момичето гледа със смесено чувство: младежът е много слаб, тънък, по-висок от нея, с хубава къдрава коса и рядка брадичка, която едва покрива лицето му. Очите му светят като огледала, в които се отразява вечерното слънце. Той не ѝ харесва, но тя се учудва от свободните му маниери. Говори с вуйчо ѝ като че ли са равни. Другите пансионери не биха се държали така. В това има нещо привлекателно. И тя продължава да се колебае: ту го ненавижда, ту го харесва.

Пасторът оценява постъпката на непознатия като признак на невъзпитание. Той направо казва:

— Аз не ви познавам, господине.

— Приятно ми е, Димитров от София. Моята сестра и вашият племенник...

— Да, да. Струва ми се, ставаше дума...

— Ето и писмото, което ви изпращат...

— Ходатайство? — усмихва се пасторът.

— Не, въпросът е уреден още в София. Аз идвам тук като управител на вашата училищна печатница...

— Да, но ние си имаме домакин, администрация...

— Разбира се, аз просто исках да ви предам писмото, което е от частен характер.... И понеже ви видях...

— Вие познавате вуйчо ми! — обажда се момичето, вземайки писмото от ръцете на пастора.

— Да, госпожице... Той е идвал у нас... Струва ми се и вие бяхте с него преди две години...

— На улица „Опълченска“?

— Да.

— Не си спомням...

— Все едно, аз си спомням... И запомних вуйчо ви, който ми подари Библията...

— Библията! — удивлява се пасторът.

— Да, и трябва да ви кажа, че аз я прочетох.

— Много се радвам... — Пасторът се оживява, топъл ветрец полъхва откъм сърцето му. Непознатият започва постепенно да му се нрави. Той може би не е толкова невъзпитан, както изглежда на пръв поглед. Все пак не бива да се прибързва в преценката на хората.

— И сега вие идвате при нас за по-дълго време?

— Да, господине.

— Много се радвам... Ние ще имаме възможност да си поговорим... Не забравяйте, че майка ви се е научила да чете по Библията, която навремето аз ви бях подарил...

— Изглежда, че вие усърдно подарявате библии, господине! — усмихва се Димитров и намира на момичето. То също се усмихва. Пасторът добре схваща шегата и също се усмихва.

— Божие слово трябва да се проповядва усърдно... Заповядайте, тази вечер аз ще произнеса своята поредна беседа в Неделното училище. След време може и вас да ви включим в нашата лектория, която е много интересна...

— Много съжалявам — казва Димитров, — но аз трябва да си оставя багажа...

— Да, разбира се.

— Къде сте на квартира? — пита момичето.

— Струва ми се, че някъде тук в пансиона...

— Много ни беше приятно... — пасторът му подава ръката си.

— И на мене също!... — момичето му подава ръката си.

Разделят се.

С помощта на каруцаря младият пътник пренася багажа си в една от сградите на пансиона.

Вечерта е вече настъпила. Слънцето е залязло, но още е светло. Пролет е. Наближава дори лятото. Скоро ще изгреят звездите. Ще се появят светулките, ще запееят шурците. Ще блести снегът на планината, огрян от слънцето и от лунната светлина... Ще бъде много тихо и много весело... Ще звънти гласът на момичето в двора...

Той отваря прозореца. Стаичката е малка, на втория етаж. От нея се вижда планината, част от небето, което скоро ще се покрие със звезди. Поезията сама блика в сърцето, дори и когато не си поет, а си само на 22—23 години... Той се обляга до прозореца и в сърцето му звучи популярната песничка, която е толкова модна:

Солнце всходит и заходит,
а в тюрьме моей темно;
дни и ночи часовые
стерегут в мое окно...

Той си спомня София, партийния клуб, младежите и старците, които съвсем наскоро го бяха приели в своите редове. Чува думите си в малкото клубче, където го приемаха: „Реших да стана член на социалдемократическата партия затуй, защото като работник намирам, че само тя се бори най-последователно и най-вярно за интересите на работническата класа... Искам да бъда партийен член, защото съм дълбоко убеден, че работническата класа може да се освободи от експлоатацията не по пътя на класовия компромис, а по революционен път... Аз смятам...“

Той вижда пак този сух изпечен фанатик с хубавата племенница.

— Божие слово трябва усърдно да се проповядва...

Момичето се усмихва. А фанатикът държи Библията в ръцете си. Момичето взема Библията и я слага на тревата.

— Елате тази вечер...

Той казва:

— Ще дойда.

И пак: „Солнце всходит и заходит...“

След това затваря прозореца и казва, за да се успокои:

— Без компромиси!

Слиза бавно по стълбата. На двора е тихо, пусто. Беседата в Неделното училище още не е завършила. Там светят прозорците. И момичето е там. И очите му светят като свещите, които горят пред амвона. Пансионерите го гледат. А то стои в бялата си рокля и грее, защото трябва да е светло, за да се чува по-добре вуйчото, който проповядва божие слово.

— Без компромиси!...

Не е ли и той упорит като този фанатик?

Върви безшумно по тревялия двор, наднича през полуотворената врата. Ивица светлина пада по сухото му брадясало лице, огрява очите му, оживява ги. Това е светлината, която идва от момичето. То стои близо до амвона и гледа замислено към стъкления полилей, който виси от купола.

Гласът на пастора разрязва светлината и тя трепти и угасва в очите на пансионерите, на които са омръзнали тия безконечни цитати от Библията. Пансионерите са уморени. Дори и момичето не ги интересува. Но когато вратата изскръпва продължително, всички погледи се насочват към изхода. Непознатият влиза предпазливо, минава по пътеката и сяда на първия чин.

Пасторът го вижда. Вижда го и момичето. Някаква неуловима усмивка трепва по лицата и на двамата. Но всичко отново потъва в потока на думите, които се леят от амвона. Притчата за талантите, които били заровени в земята...

— Разбираме ли ние дълбокия смисъл на тази притча?

— Без компромиси! — повтаря си той — Бъди твърд! Неподкупен!

— Бог ни е дал... и ни е предупредил...

— Без компромиси...

Но погледът на момичето се спира и продължително го гледа. То навярно чете мислите му. Сега той прилича на пастора. Може би тя разбира всичко. Светлината на очите огрява лицето му. То загубва фанатичния си вид, става добро, поетично, отстъпчиво.

... Те са в двора, само двамата. Слънцето е изгряло, боровите мълчаливо ги ограждат, птици в дърветата, гълъби прехвърчат и кръжат над керемидените покриви.

— Вуйчо е много доволен, че вие присъствахте на беседата му в Неделното училище.

— Това е естествено.

— Не, това не е естествено, като се има предвид днешната безбожна младеж.

— Може би, той има предвид своите възпитаници?...

Ироничната усмивка се разтапя в блясъка на очите, които не го изпускат и които постоянно търсят неговите очи. „Може би това е огледалото на душата му?“ — мисли си момичето. „Да, други очи като неговите няма! Да беше само с бъдеще като тия, които се навъртат и не й дават покой... Да беше с камерна... Да беше...“

— Той има предвид изобщо младите...

— Всички млади?

Момичето иска да се уточни, но го стеснява упорития поглед, който го пронизва.

— Влюбените? — шегува се той.

— Не.

— Непокорните?

— Не.

Тя се усмихва. Върви пред него, води го към близката скамейка, близо до беседката, над която издигат клоните си два високи бора.

— Революционерите?

— Как го казахте?

Тя се настанява на дървената пейка, за него почти няма място. Той стои прав срещу нея, приятно му е да я гледа и да я слуша.

— Социалистите?

— Да... Може би.

Тя се усмихва.

— Защо може би?

— Защото и той е социалист, но християнин.

— Какви са тези социалисти-християни?

Момичето гледа към улицата, усмихнато, весело. Разговорът го забавлява. Политиката никога не го е привличала, но младежите, които обичат да се занимават с политика, винаги са му били интересни.

— Ето го един от тях.

— От кои?

— Социалистите-християни... Вениамин!

Тя става и маха с ръка:

— Бен!... Аз съм гук, Бен!
В двора влиза Бен. Той е висок, строен, с бяло, меко пухкаво лице, остра рижа брадичка. Косата му е къдрава и гори като пламък.

— Ела, Бен, да разрешиш нашия спор с господин Димитров.
Бен е развълнуван. Той не е очаквал, че момичето, към което питае специални чувства, ще даде среща едновременно на двама души. Тя винаги се е шегувала с него и е гледала на сериозните му намерения с насмешка. Но и сега той ще ѝ прости, защото много я обича. Тя е красива. А красивите са винаги палави. Но когато се омъжат... те се укротяват.

— Бен!

Тя скача от пейката и го пресреща.

— Запознайте се с господин Димитров!...

— Ние се познаваме — казва свенливо момъкът.

— Нима?

— Да, вече имах честта да чуя за вас! — Бен подава ръката си. — И да се запозная с вашите политически разбирания.

— И аз също, господин Вениамин Максимов.

— Максимович.

— Извинявам се, Максимович... Вие сте били социалист?

— С малка корекция.

— Да, тази малка корекция...

— Искате да кажете, че ни разделя?

— Да беше само тя...

— Искате да кажете, нашата фабрика?...

— Моля ви се!

Тя застава между двамата:

— Не съм ви извикала да се карате!

— Но ние не се караме, Елена!

— Ние просто се уточняваме! — усмихва се Димитров.

Тя ги хваща под ръка и ги повежда към боровата горичка.

— Искам да бъдете приятели винаги и при всички случаи!

Двамата младежи се опитват да се отскубнат от ръцете ѝ, но тя продължава да ги придържа към себе си.

— Всички ние служим на един бог...

— Вие говорите, сякаш се намирате в Неделното училище, госпожице Ватралска...

— Виждате ли — казва Бен, обърнат към Ватралска, — той постоянно ни иронизира...

— „Ни“ или „ме“ — шегува се момичето.

— Вие по-добре от мене разбирате...

— Имате ли факти?

— На една неделна среща вие сте ни нарисували като експлоататори...

— Това ирония ли е?

— Струва ми се, че сте се шегували.

— Хубава шега...

Димитров се смее. Момичето също започва да се смее.

Навлизат в гората. Някъде в дъното шуми поток.

— Предлагам да играем на криеница! — тя дърпа ръката на Бен.

Бен е облечен официално: колосана яка, вратовръзка, бастун, тесни панталони, дълго сако.

— Извинявам се много, госпожице...

Той вади часовника си:

— Моите родители ви чакат в къщи... Тази вечер...

— Не, Бен, тази вечер ние няма да се сгодим...

Момъкът се опира смутено. Той не е очаквал такова предизвикателство.

— Елен!

— Бен!

Сцената звучи оперетно! Момичето нарочно подчертава мелодрамата, защото е приятно да се забавлява с този дървен и прекалено възпитан младеж, който отдавна е сложил пред краката ѝ своята кандидатура.

Тя го гали покровителствено по брадичката:

— Скъпи приятелю! ... Да се разходим най-напред до горския поток, където господин Димитров прави нелегалните си конференции! Така ли беше, господин Димитров? ...

— Точно така, госпожице Ватралска.

— Виждаш ли, Бен? А ти искаш да слушам Менделсон на две цигулки ...
Така ли беше?

Момичето пак го гали по брадичката. Бен леко се усмихва. Макар още да не му е преминала обидата, той вече разбира, че това е приятелска шега, която трябва да прости.

И той се опитва да влезе в тон.

Момичето тича, крие се зад борове. Двата младежи я гонят. Бен е деликатен. Другият е по-груб. И може би затова по-бързо настига палавото момиче, решило тази вечер да си полудува и да си поиграе с двамата.

Гората е дълга и някакси безкрайна. Борове са прави, обвити в мистична светлина и синя мъгла. Откъде идва светлината, не е известно. Гласовете кънтят, като че ли много младежи тичат и търсят любовта си и загубеното време ... Кой е там! Кой е там? Къде отидохте? ... Бен! Къде си, Бен?

Един младеж самотно се лута между дърветата, запотен, изморен, колосаната яка го души, той едва диша.

Едно момиче по лятна рокля се развява все нагоре, където лесът става тъмен, прошарен със светлини и мъгла, които проникват отвред. И един глас го гони и настига ... Това не е гласът на водата, която се излива и шуми между скалите. Това е мистичният глас на младостта, която търси щастието си.

— Бен, къде си, Бен?

— Аз съм тук!

— Ти не си Бен ...

— Аз съм тук ...

— Ти си другият ...

— Има ли значение?

Момичето се крие зад дърветата, роклята блести като светкавица, ослепява и примамва.

— Бен?

— Елена!

— Ти не си Бен!

— Аз съм, Елена.

— Ти си другият ...

— Бен остана назад, Елена.

— Да го почакаме ли?

Тя пита сама себе си и не е сигурна дали трябва сега именно да чака Бен, който е изостанал много назад в гората, оплетен между дърветата и светлината, в мрежата на сенките и светлините, и на синята мъгла, която струи като копринени възжета от върховете на боровите клони.

— Бен! — въздиша уморено тя и се спира, готова да се предаде в ръцете на другия, когото не обича, но който ѝ харесва, макар и само за една целувка.

Тя се отпуска в ръцете му.

Развълнуван, той я държи и не знае какво да прави. Тя едва чуто шепне: „Бен“, а той я притиска към себе си и я гледа право в лицето. Гледа устните ѝ. Доближава се до тях. Исква да ги целуне.

— Бен!

— Аз не съм Бен, аз съм другият ...

— Все едно ... Бог вижда, че ти си Бен ...

Той я отдалечава от себе си, иска да я пусне. Но тя го гледа строго, упорито, жадно.

— Страх ли те е?

— Аз те обичам, Елена!

Той пак я приближава до себе си и несръчно я целува. Тя обвива ръцете си около врата му, слага главата си на гърдите му.

— Колко ми е мъчно ...

— За кого?

— За Бен!

Тя се отскубва от ръцете му и хуква отново из гората. Криеницата продължава, но вече не така възбудено, не така любопитно. Бен е седнал върху ед-

на скала и наблюдава водите на потока. Той е разкопчал колосаната си яка, бърше потния си врат. Той едва диша.

— Прощавай, Бен!

Тя коленичи до него, взема кърпичката от ръката му и бърше запотения му врат.

Бен я гледа тъжно с волоокия си поглед. Той е изпълнен с огорчение и обида. Той е уморен. Той е разочарован. Той е отровен от подозрение. Може би трябва нещо да се направи.

Той казва:

— Не обичам тази дружба, Елена!

— Коя?

Тя търси с поглед другия, но той е изчезнал, няма го. Пусто е в гората, неми са дърветата, глухо е наоколо.

В тихия дом на Вениамин Максимович е приятно и уютно. Горят свещници, блести богато наредена маса с прибори и съблазнителни ястия и напитки. Всичко е тържествено, старомодно.

Богатият фабрикант ще гоद्याва сина си за племенницата на пастор Ватралски. По този случай старецът Максимович е пристигнал нарочно от чужбина, където се намират големите му текстилни предприятия. В този забутан край той е открил филиал за леново влакно, колкото да има с какво да се занимава младият му син. Филиалът трябва да послужи като школа за бъдещия фабрикант. Бащата е доволен, макар и малко скептично настроен към непохватния си, не особено упорит син.

Старият Максимович разговаря с пастор Ватралски. И двамата са седнали в дълбоки кресла, близо до терасата. Легният вятър леко подвява тюлените пердета. Свещениците в дъното премигат. Сенките на хората трептят на стената. Отвън долита песента на щурците. Идилитата е пълна.

Двамата говорят на английски. Става дума за страната, в която им е съдено да прекарат част от живота си.

Ватралски е непреклонен:

— На есен те вече трябва да заминат.

— Аз не възразявам, ваше преподобие, но все пак трябва да намерим подходящ заместник. Моите интереси налагат.

— Нямате ли доверие в някой местен човек?

— За съжаление, не.

Двамата мълчат. Пастор Ватралски добавя:

— Тук не всички са социалисти, както може би са ви осведомили.

— Но не и всички са капиталисти! — усмихва се старецът. — Доверен човек може да бъде и социалист...

— Така ли?

— Ние имаме опит... Историята ни учи, беше казал някой.

— Да, стига да му се плати добре...

Пак мълчат. Над главата на побелелия старец се вие тютюнев дим от недопушената пура. Той гледа с присвити очи към отворената балконска врата. Отвън долита някаква песен, примесена с гласа на щурците.

— Сякаш съм в джунглата...

— Тук е джунгла...

— Какво поле за работа...

Гласовете отвън се засилват, песента става по-ясна.

— Какво е това?

— Социалистите... — казва пасторът.

— Лкбопитно!

Старецът става, приближава се до балкона.

— Маршът на местните социалисти.

Носят се откъси на „Дружна песен“. След това всичко потъва в лятната нощ и в монотонното скърцане на щурците.

— Колко е тихо? — казва старецът. — Същинска джунгла!

После се обръща и гледа любопитно фанатичната глава на пастора. Усмихва се.

— Като пред буря?

— Не вярвам в бурята, господин Максимович.

— Не?

— Бурята е още далеч!

Вратата се отваря и в хола влизат децата им.

И с тях нахлува младостта. Става живо, весело. Пристигат и жените от някаква друга, странична стая.

Около наредената маса заемат местата си членовете на двете фамилии. Елена и Вениамин са седнали един до друг. Сега те са центърът на вниманието.

Вениамин е благопристойно облечен. А Елена е в най-хубавата си рокля. По-хубаво и по-тържествено не може да бъде. Майките — двете сухи, слаби, бивши красавици, следят неспокойно децата си.

Пасторът и Максимович чакат търпеливо да бъде разлято виното. Едно момиче в шопска носия носи яденето. Някакъв господин в черно разлива виното. Чашите са пълни. Максимович дига пръв своя бокал. Произнася краткия си тост на английски:

— Бог да благослови младите. И да им даде щастие, по-голямо от нашето!

Пастор Ватралски повтаря:

— Бог да ги благослови...

Максимович завършва:

— Да отидат в гнездото на майката родина... и да умножат своята и нейната слава... Амин.

Пастор Ватралски повтаря:

— Амин.

Чашите звънят. Младите се целуват.

Вечерята започва.

А ТОЙ — НЕПОЗНАТИЯТ... се завръща самичък в ергенската си квартира, доволен от играта на момичето, от целувката, която си открадна, от дъха на косите, които лежах на гърдите му... Радостен и опиянен от това, че сега е лято, че той е млад, че може да отиде, където поиска, дори и да запее „Солнце всходит и заходит“...

И в това възбудено състояние той стои изправен пред отворения прозорец, после се връща до масичката, сяда, отваря една книга и започва да чете, после пише върху един лист:

„...Посветих аз лирата си на народа. И може би ще умра, без той да ме познава... Госпожице Ватралска, чувам цигулките, които ви забавляват в тъжната нощ...“

Две сухи старомодни дами тактуват упорито с краката си и свирят Менделсон. Цигулките са се врязали дълбоко под изпъкналите им челюсти. Ръцете им дърпат със страшна сила лъковете. Нещо мъжествено и кошмарно лъха от лицата им. Те свирят Менделсон, а пастор Ватралски и фабрикантът Максимович стоят в дълбоките кресла и почти не ги слушат, макар да гледат към цигулките съсредоточено и от любовност. В ония години е било модерно да се правят семейни концерти „на две цигулки“.

Влюбеният пише упорито и настойчиво под далечните звуци на цигулките. Тъжно. Весело. Комично.

Краката на дамите тактуват, костеливите им ръце дърпат лъковете, челюстите стискат цигулките. Менделсон. Тъга. Провинция.

Влюбеният:

„...Природата ме слуша, но тази, за която пея аз във вечерната тишина, тази, на която са посветени мечтите на поета, уви! Тя не слуша и не отговаря...“

Госпожица Ватралска и Вениамин Максимович са излезли на терасата, прегърнати и шастливи. Момичето е малко отегчено, но все пак не е забравило да се преструва и да обсипва с ласки годеника си. Той я пита: „Обичаш ли ме?“, а

тя свива главата си на гърдите му.

— Кога искаш да заминем?

Тя го гледа умолително:

— През септември.

— А защо не сега?

Тя мълчи.

— Нима те привлича нещо?

Менделсон раздира тишината.

Влюбеният пише в ергенската си стайка:

„...Бъдещето е светло и прекрасно. Обичайте го, стремете се към него, работете за него... приближавайте го, пренасяйте го от него в настоящето...“

Двамата на терасата:

— Щастлива ли си?

— Щастлива съм, Бен?

— Наистина ли?

Той я гледа недоверчиво, изпитателно.

Тя завира главата си на гърдите му. Както е казано в романите и в прочетените сантиментални книжки.

Кокалестите бабички продължават да тактуват. Менделсон се лее в тишината. Максимович пуши пурата си. Пастор Ватралски говори нещо неспокойно, настойчиво.

— Да опитаме? Защо да не опитаме?

Максимович пухти спокойно. Сваля пурата си. Гледа озадачено фанатика, който продължава да го убеждава.

— Почтени родители. Сега е управител на печатницата...

— Едно е печатница с пет души словослагатели, приятелю! Друго е фабрика с петдесет души работници.

— Аз ви уверявам, че той ще се справи. При това сега е време да бъде отклонен от опасния път, по който е тръгнал.

Максимович се усмихва скептично.

— Вие сами знаете силата на парите, господине!

— Аз нямам излишни пари, приятелю!... И много добре ги познавам тия социалисти... Така ли ги нарекохте?

— Младежки увлечения, драги мой!... А за мене не е безразлично да спася една човешка душа... При това той се интересува от нашите проповеди в Неделното училище... А това ми дава основание...

Влюбеният:

„... Лее се песен на радост и нега, на любов и добро от гърдите! О, земя! О, нега! О, любов! О, златна и прекрасна като утринните облаци над върховете на ония планини...“

Старците продължават да говорят под звуците на цигулките.

— Докато не намеря сигурен управител на фабриката, не бих могъл да го освободя...

— Вие сте прав, скъпи мой приятелю, но да помислим и за тяхното бъдеще... Тъкмо сега е време и за вашия син, и за моята племенница да получат солидно образование... А в колежа отдавна ги чакат.

— Колежът няма да избяга, приятелю... А моето предприятие може да се разори, ако бъде оставено в ръцете на непрокопсани хора. Вие сами виждате какви времена настъпиха... Тези брадати личности нищо добро не ми вдъхват... Те са готови да хвърлят във въздуха земното кълбо, без да им мигне окото... Аз ги познавам отдавна!

— На Запад е друго... Тук сме Ориент!

— Да! Имаме работа с невежество и с необуздан фанатизъм... Преди два дни са намерени позиви в двора на фабриката ми... А вчера получих едно анонимно писмо... Утре може и адска бомба да хвърлят в краката ми.

Той бърка в джоба на жилетката си вади смачкана хартийка, подава я на пастора.

Пастор Ватралски чете:

„Чужди капитали заробват страната ни... Пролетариатът изнемогва. Вървете си, докато е време, господа!...“

— Това е адресирано направо към мене.

— Кой го е писал?...

— Очевидно тия, които пеят всяка вечер по улиците и ходят с небръснати бради...

— Но те говорят и против българския капитал...

Максимович се обръща нервно към пастора:

— Виж, това не съм помислил... Може пък да не са те?

— Нас еднакво ни ненавиждат и социалистите, и местните чорбаджии.

Максимович успокоено смучи пурата си. Усмихва се.

— Какво ни пречи да направим сдружение... При известни условия...

— Идеята ви не е лоша...

Бабичките продължават да стържат на цигулките.

Влюбеният дописва последните думи: „Остани поне до есента...“

Старата, позната борова гора с алеята и слънцето, което трепти по нея.

Може би за последен път те вървят заедно, един до друг. Тя му е позволила да докосва ръката ѝ и да ѝ шепне:

- Остани...
- Завинаги ли?
- Завинаги, Елена!

Гледа го продължително, после се усмихва:

— Не мога да те позная... Такъв безбожник, а се молиш на една слаба жена...

- Елена.
- Но аз съм дала вече дума.

Той чува един друг глас, не на лекомисленото момиче Елена Ватралска, а на солидната госпожа Елена Ватралска, съпруга на бъдещия фабрикант, който върви като сянка редом с нея, щастлив и доволен, че има такава хубава жена.

— Мене ми е приятно да разговарям с тях, друже мой, и нищо повече... Аз напълно разбирам моето място и тяхното място.

— Неудобно е все пак, Елена... Тая интимност, която си позволяваш!

— Престани да ме ревнуваш, Бен... А ти, господин Димитров, още ли се занимаваш със стачки и манифестации?

— Ние се борим за световната революция, госпожо!

Тя се смее, прегръща го с онова кокетство, което му е приятно, но което същевременно го плаши и смущава.

— Каква роля се пада на мене в тази световна революция?

— Вие ще бъдате преводачка...

— От английски на български?

— Да.

— Бен, виждаш ли ги какви са?... Аз просто им се възхищавам и нищо повече! Ти не ревнувай, Бен... Ние ще бъдем само посредници, а те ще правят революцията...

Алеята води, разбира се, пак при тоя планински поток, който знае много младежки тайни, но който не е донесъл досега никаква радост на младия Димитров.

— Все пак, господин Димитров, обяснете ми как ще стане всичко това?... — Тя го води близо до потока на една дървена пейка. — Аз сама не мога да си го представя...

Сядат. Тя се приближава до него.

— Значи, така... Равенство, братство... Дотука сте заедно с моя вуйчо... По-нататък?

— Елена, аз имам конкретно предложение...

— Все пак аз трябва да зная моето бъдеще...

— Каквото е и моето, Елена...

— А какво е твоето?

Оново мълчат.

— Господин Димитров, мъчно ми е за вас!

— Защо „господин“? Наричайте ме просто Георги. Струва ми се, че поне това съм заслужил...

— Е, да, да... Бъдещето... Знам аз това бъдеще...

— Всичко ли ви е ясно?

— Всичко...

— Не се ли съмнявате?

— Не, Георги!

Полицейски участък. Стаята на пристава. Дървен под. Обикновена маса, маслиница. Приставът работи. Пише. Полуграмотен: „Кото Пашалийски, сопственик... за... за...“

Почесва се с писалката зад ухото, натиска звънчето. Една физиономия с дълги мустаци отваря вратата.

— Заповядайте, ваше благородие!

— Тука ли е Пашалийски?

— Овде!

— Нека влезе!

В стаята се вмъква Кото Пашалийски. Той е пълен, подпухнал, лоен, не си е доспал.

Расилният дава знак. Кото се суети, но после разбира, че трябва да се поклони.

— Изпървом на Негово Величество, Кото, после на менека!
 Приставът сочи портрета на Фердинанд, закачен на стената.
 Кото се покланя на Фердинанд.
 — Намерени са листовки във фабриката на господин Максимович.
 — Е, па...
 — Как „е па“? Какво значи „е па“?
 Пашалийски се оглежда. На масата лежи дрянова тояга.
 — Е па, я си казаф...
 — Под чия диктовка?
 — Молим?
 — Под чия диктовка?
 — Е па...
 — Е па...
 — Ти грамотен ли си?
 — Е па...
 Кото гледа страхливо мастилницата.
 — Втори път те питам, грамотен ли си?
 — Е па...
 — Вземи писалката!...
 Подава му писалката.
 — Пиши!... „Аз, Кото Пашалийски, сопственник на фабрика... признавам,
 че написаф листовка...“
 Кото гледа втрещено.
 — Защо не пишеш?...
 — Е па...
 — Нали си грамотен?
 — Е па, ние с адвокато... Он го написа... Монте момчетиа сите избс-
 гаа... Адвокато ми рече... Пиши, Кото, пък че стоварим вината на чучулигите,
 они носят, яка им е гърбината...
 Става весело.
 Приставът се смее. Кото се смее.
 — Язе ти рекоф... Да направим сдружение, ти не!... Оти не?
 — Служебно лице съм.
 — Аджеба!... Да ги изгоним тия ингилизи... И да си гледаме раата.
 Кото вади портмонето си. Слага банкнотата на масата.
 — И адвоката ли е... в сдружението?
 — Е па...
 — Не сме ли много?...
 — Че станем трима...
 — А господин Максимович?
 — Те това е.
 Началникът поглежда косо банкнотата. Хвърля писалката.
 — Кото!
 — Язе!
 — Че те тикнем в драголнико!
 — Оти?
 — Каква е тази банкнота?
 Приставът сочи банкнотата на бюрото.
 Кото изтървава още една; още една.
 Става весело.
 После приставът се мръщи.
 Кото прибира портмонето си. Кланя се на Фердинанд. Тръгва назад с гръб
 към вратата. Лицето му лъщи. Намига. Блъсва се в затворената врата.
 — Повече не ме тражи...
 — Кото!
 — Е, па?
 — Ти си луд, Кото!
 — Е, па?
 Кото отваря вратата и заднешком излиза навън.
 Приставът натиска звънчето. Ето и мустакатата физиономия.
 — Яви ли се Димитров?
 — Овде е.

— Да влезе.
Приставът става, отива до прозореца, връща се. През отворения прозорец се носи лай на куче; кудкудякане на кокошки. Пашалийски върви победоносно към „фабриката“ си.

Приставът прибира внимателно хвърлените банкноти, слага ги набързо в портмонето си, усмихва се.

Лаят на подплашените псета затихва. Приставът сяда отново. Зад него личи ясно портретът на Фердинанд.

На вратата се чука.

— Молим!

Приставът гледа строго. Младежът е гологлав, с бяла разтворена риза. Очите му светят трескаво от брадясалото му, бледо, туберкулозно лице.

— Вие ли сте Георги Димитров?

— Да, аз съм.

— Професия?

— Работник.

— Не сте ли управител?

— Словослагател съм.

— Не. Вие сте управител на една чужда фирма.

— Не ви разбирам.

— Управител на печатницата, която държи господин Максимович, притежател на чужди капитали.

— Възможно е, но аз нямам нищо общо с неговите капитали...

— А може и да имате... Познавате ли пастор Ватралски?

— Естествено.

— А племенницата му?

— Да.

— Какви сношения сте имали с нея?

— Господине!

— Молим?

— Дръжте се по-прилично!

Приставът става.

— Господин Димитров, няма да ме заблудите!

— Глупости!

— А вашите срещи в гората?

— Кажете защо сте ме повикали, господин пристав!

— Господин Димитров — хили се началникът. — И ние разбираме от военна музика!... Тя социалистка ли е?

— Колкото и вие сте социалист.

— А пасторът?

— Тоже.

— Молим?

Димитров гледа отегчено към прозореца. Кучетата навън още по-яростно вият. Неочаквано на прозореца се появява рошавата физиономия на Кото Пашалийски. Той е жалък, смешен.

— Гостин началник, гостин началник, избегаа!...

— Кото!...

— Избегаа, господин началник, разориа ме... момчетиата!...

Димитров се усмихва. Местният капиталист му е познат като жалък и свиреп кождер на селската сиромашия.

— Дай ми двама джандарма да ги събера... Оти стоката ми че прогние и че се затрие... Нема кой да я работи...

— Кой ще ви работи без пари, господин Пашалийски! — обажда се Димитров.

Кото изведнъж се сепва като събуден от сън.

— Ти ли че ме учиш, бе?

После се досеща и добавя:

— Они ги бунтуват, господин началник!...

Приставът затваря прозореца. Физиономията на Кото стои известно време зад стъклото, изкривена, учудена, после изчезва. В това време приставът се обръща към Димитров:

— Той има право, господине! ... Намерени са листовки! Вие сте дошли нарочно тук да дигате бунт!

Той се разхожда гневно.

— Вие се борите против капитала ...

— Господин пристав ...

— А се сдружавате с капиталистите ...

— Забранявам да ме обиждате!

— Фактите са налице, господин Димитров.

— Какви факти?

— Вие сте поискали ръката на госпожица Ватралска ... И воювате срещу нашата местна индустрия ...

— Господин началник ...

— Вие се готвите за голям пост в предприятията на господин Максимович, а заблуждавате със социалистически идеи, които ви служат за параван ...

— Чудовищно!

— Молим?

— Вие шантажирате!

— Колко пари сте получили досега от господин Максимович?

— Що за безобразие!

— Молим?

Димитров се обръща и си тръгва.

— Стражата пази вън, господин Димитров!

Мустакатият се показва.

— Нещастна България! — въздъхва Димитров.

— Как го казахте? Нещастна България? ... Точно така! Това ми трябваше! ... Нещастна! Думи на един родоотстъпник! ... Отлично! Ще го запишем в протокола ...

Вратата се отваря. Мустакатият рапортува:

— Една депеша, ваше благородие!

Началникът гледа учудено.

— От господин Максимович!

Началникът взема писмото, отваря го, чете:

„Имам чест да ви покания, ваше благородие, на разговор в моя дом, часа шест следобед. Максимович, фабрикант“.

Началникът се суети, гледа няколко пъти писмото и понеже не е много сигурен в своята прамотност, а и от известно чувство на тщестлавие, подава писмото на Димитров:

— Четете! ...

Димитров чете на глас:

„Имам чест да ви покания, ваше благородие, на разговор в моя дом, часа шест следобед. Максимович, фабрикант“.

— Отлично, господин Станиславов! ...

— Молим?

— Отлично, рекох! ...

— А, знае той де зимуват раците! ...

— Той или вие, все едно! ... Свободен ли съм?

— Да, да, още един момент ...

Началникът рови в чекмеджето си, гледа поканата, вълнува се.

— Свободен ли съм? — пита отново Димитров.

— Да, разбира се ... Но исках още нещо да ви кажа ... Получило се е донесение, че сте правили събрание с местните социалисти ...

— В нашата страна, доколкото знам, все още има свобода на събранията, на словото и на печата, нали така?

— Молим? Извинявам се.

— Една жалка покана е в състояние да ви забърка.

Началникът се хили.

— Съгласете се, господин Димитров, това не е Кото, това е господин Максимович. ... Трябва да се облека по-добре ...

— Разбира се.

— С държавния файтон ли да отида?

— То се знае.

— А полага ли се оръжие да нося?

- Полага се.
- Огнестрелно или не?
- Само шашката, господин началник.
- Благодаря ви, Димитров... Струва ми се, че приключихме работата си... А с местните социалисти, внимавайте!... Всички ги водя на отчет... Аз отговарям за главата на негово величество... Нали?
- Разбира се, господин Станиславов!
- Без огнестрелно, нали?
- Да, само хладно!
- В нашето царско градче всичко трябва да бъде мирно и тихо...
- Да, господин Станиславов...

Димитров върви по тясна, криволичеща калдъръмена улица на „царското градче“. Глухи, печални покрайнини, ниски, керемидени покриви, дървени полустъборени колиби, тъмни борден, от които се показват главите на бледи, измъчени хора. Някъде над посивелите покриви, отрупани с лен и ръжена слама, стърчи ламаринен комин, тънък и висок, заловен с няколко телени подпори, за да не падне. Коминът не пуши. Предприятието на Кото Пашалийски е пред фалит. Избягали са и последните му работници, обявена е стачка... Или може би, пи е изгонил самият Пашалийски? Кой знае какво става в този тъмен свят зад кирпичния зид на „фабриката“...

Димитров върви все по-бързо и някак си нетърпеливо по тясна буренясала пътечка. Може би тук ще стане някога град, ще има и улици, и хубави сгради? Но сега е тръгнало поле, осеяно с колиби и схлупени хижи... Ала и тук живеят хора, и това са жители на „царското градче“, които отново за работа по работилниците, лепените полета, тютюневите складове, текстилната фабрика... Някъде зад тая дрипава и печална картина се синят планините, блестят неразтопените вечни снегове, лъха борова свежест откъм ловджийските дворци на Фердинанд... Ала всичко това е толкова далеч... И малцина са щастливците, които биха могли да попаднат в богатите чертози, макар и като слуги и като ловджийски кучета...

— Елена, къде си, Елена?

Или може би всичко е сън, отровна капка в сърцето му, което се е пробудило, за да обича и да се порадва на младостта си? Ще стъпи ли някога и нейният крак сред тръните и туберкулозните въздишки, където няма слънце и пътища, през които да се мине?...

— Къде си, Елена?

Той върви, задъхва се и се опитва да задуши в сърцето си тъгата на несполетелната любов, примесена с мъката на ония, при които отива и при които ще остане до края на живота си. Няма друго място за него, няма друг избор... между дворците и хижите! И ако тя реши да тръгне с него... О, ако тя реши!

И сякаш всичко става като в приказките...

Файтон блести на слънцето през полето по криволичещия път, който извира покрай хижите и се губи някъде далеч към планината. На капрата е познатият кочиаш... и бялата рокличка, с бялата шапка... Като че ли изникнала от тръните, за да раздвои още повече сърцето му, да прегради пътя му към този свят, който го очаква.

Той се спира и дълго гледа тържествения ход на конете. Ръката му неволно се издига, маха, приветствува отдалеч. Бяла кърпичка му отвръща на поздрава, и може би усмивка, която той не вижда, но чувства и продължава да приветствува...

— Елена! — вика той. — Госпожице!...

Файтонът се отбива в тръгналото поле, тръгва бавно. Само тя може да се реши на такова чудачество! Какво ще я прави? Защо му трябваше да вика? Ето, файтонът се приближава все повече и повече към него. Конете прърхтят, недоволни, че са ги отбили сред буците, прахоляка и изсъхналите бурени...

— Елена!

— Какво правите тук? — пита го тя, стъпила права на файтона.

— А вие какво правите?

Гледат се усмихнато. Ненужни въпроси. Толкова е хубаво, че са сами, ако не се смята оня, който стои на капрата и дреме, привикнал на шуротите на тая странна малка госпожичка...

Но ето малата госпожичка скача от файтона, нагазва сред тръните и се приближава до усмихнатия младеж. Той ѝ подава ръката си, извежда я внимателно на пътечката.

- Това ли е вашето царство?
- Да, Елена.
- Наистина интересно.
- За пръв път ли идвате тук?
- За пръв път.
- Харесва ли ви?

Тя мълчи, продължава да оглежда равнината и хижите, над които стърчи ламариненият комин на Котовата фабрика.

- Това ли е всичко?
- Не. Това е една нищожна част...
- Мога ли да ги видя?

Той се колебае.

- Ще ме приемат ли?
- Те приемат всеки, който ги разбира, Елена...
- И който ги обича може би...

Файтонът е останал сред полето. Момичето върви през тръните, избирайки предпазливо място, къде да стъпи. Смутеният младеж е подал ръката си и помага, колкото може и както може. Тази неочаквана среща го вълнува... И това неочаквано решение на момичето да посети и да види с очите си хижите на царския град... Как ще го посрещнат другарите му? Какво ще му кажат? Няма ли да му се разсърдят, защото води тая глезла при тях? Уместно ли е?

- Разбрах, че са ви арестували... Исках дори да проверя...
- Не, Елена.
- А защо бяхте в полицейския участък?
- На разговор...
- Вие постоянно се шегувате...
- Съвсем сериозно, Елена...

Ето я и ниската кирпичена къщичка на Сотир Кираджията. Леко открехваме малка дървена портичка, влизаме предпазливо. На двора многобройна челяд: момчета и момичета, от пеленачето до невръстния юноша... И сред тях — бременната майка. Всички шумят, движат се, занимават се с нещо под сянката на една стара върба. Гледката е великолепа. Елена стои до дървената портичка и брои децата. Всичко осем. Може би е събркала? Брои още веднаж. Сега ги изкарва девет... Нека преброим още веднъж! И тя пак брои... Този път ги изкарва десет, само че с онова, което е все още в утробата на майката... Да, десет с него... Слава богу!... Не е забравила да брои!

Челядта хуква срещу гостенката! Каква хубава и пременена челяд!... Носи ли бонбони? Не, челядката не носи бонбони... Тя не носи нищо, с което би могла да зарадва тази малки, гладни пиленца, които щъкат полуголи под лъчите на лятното слънце...

Чичкото им е познат, но той идва толкова често у тях, че не е възможно всеки път да носи бонбони... Те знаят това... И все пак, го обичат, гледат го в ръцете и чакат да им каже нещо...

Добрият чичко взема най-малкия на ръце и го издига няколко пъти нагоре — хвърля го като камъче и го лови отново... И нито веднъж не го изтърва... Какъв смях! Какво веселие!... Всички малки искат и тях да подхвърли нагоре като камъче и да ги лови, без да ги изтърве, разбира се. Каква радост!...

През това време от хижата се е измъкнал и бащата. Ето го, същият онзи полуселянин, когото вече познаваме... Та това е той, бай Сотир Кираджията, с чиято каруца Димитров пристигна някога в Самоков... Ето и каруцата, и конете под сламения навес...

- Здравей, бай Сотир!
- Здраве желаем, момче!

Сотир не поглежда момичето, заобиколено от децата, но явно не му е приятна тази неочаквана гостенка.

- Запознай се с госпожица Ватралска...
- Е па, ние се познаваме...

Коларят кимва с глава. Елена също му кимва отдалеч, заета с децата. Бременната майка се суети, поднася ниско, трикрако столче и паница със сливи. Кани гостенката.

През това време бай Сотир е успял да вмъкне в хижата Димитров, хокайки го сърдито:

— Е те, това не очаквах от тебе, Георги!
В малката стаячка, върху дървен нар, стоят двама младежи, също недоволни.
Те са видели всичко през тясното прозорче.

— Не биваше, Гога!

— Сега пътят е най-чист, другари!...

— Ма̀ни, тая лелка! Знаем я!... Кажй какво стана с пристава?

— Разделихме се най-приятелски... Сега негово превъзходителство отива на визита у господина Максимович. Свободата на словото и печата са разрешени...
В предприятието на Кото Пашалийски — пълна криза... И накрая, любовта — важен фактор в революцията...

Той се усмихва и сяда между тях на дървения нар. Бай Сотир изважда изпод сламеника пакетче вестници.

— Тѐ това ти е от Софията...

Димитров разпръща вестника, търси любопитно. Останалите двама се навеждат, четат някаква кратка дописка, подписана с инициалите Г. Д.

— Хубаво си ги нарязал.

— Малко са я съкратили.

— Я драсни нещичко и за нашия Кото.

— Обявена ли е вече стачката?

— От днес всички се разотидоха.

— Оня дръвник съвсем е побеснял...

— Докато го глътне Максимович...

— Той го е глътнал вече...

Отвън се чува шум, детски писък, после затихва.

— Трябва да им съберем на първо време по някой и друг лев и храна — подема загрижено Димитров. — Дядо специално писа по този въпрос...

Писъкът отвън отново се разнася. Този път се чува гласът на бременната: „Сотире, Сотире, бре!... Убиха момчето ни!“

Младежите скачат тревожно, излизат на двора.

Под върбата се е проснал с окървавена глава най-големият син на бай Сотир, работник в предприятието на Кото Пашалийски. От несвързаните викове и ругатни се разбира, че момчето е ходило при Кото да си иска заплатата. Кото го набил и го изпратил без пари да се оплаква, ако ще и на „царо“.

И ето ние сме пред истинския гняв на хижите...

Бай Сотир впряга конете в каруцата, натоварва цялата челяд, поставя до себе си окървавения си син...

— Я че му кажем на този изедник кой е Сотир Кираджията!

Показват се глави от тъмните хижи...

Деца в каруцата се радват... И радостта, и гневът се примесват в пълния хаос на човешките страсти, които заливат трънясалото поле, сиромашкия квартал, дивата и безпросветна човешка беднотия...

...По улицата върви държавният файтон. Охранени коне. Мустакат кочиаш. Блестяща полицейска униформа. Във файтона сам господин Станиславов, полицейският пристав. Той отива да изпълни официалната си визита. Залязващото слънце блести в лакираните колелета на файтона. Станиславов е в добро настроение.

Файтонът спира пред двуетажен дървен дом. Станиславов слиза. Оглежда се. Любопитна публика: боси деца, някакъв циганин, слугиня, една дама... традският идиот...

Станиславов влиза през желязната врата, изкачва се бавно по каменните стъпала, дърпа звънеца. Няколко мъчителни секунди. Появява се момиче в шопска носия.

Станиславов се усмихва. Влиза. Изкачва се на горния етаж. В хола е полутъмно. Един часовник отмерва с медения си глас точно шест. Станиславов седи мирно до стола. Момичето кършино изчезва. След това пак се появява.

— Подир пет минути, че доде.

Станиславов дълго гледа подир отшумялата фуста. Външението му нараства. Обстановката го сковавя. От стените го гледат портретите на странни личности с колосани яки, цилиндри... И дами с големи деколтета. Полицейският се изпълва с уважение и страхопочитание.

От дъното на хола се носи леко покашляне. Стъпки. Чехли. Ето и високата фигура на господин Максимович, облечен в дълъг, копринен халат. Той е бодър,

свеж. Сресал е на път бялата си коса. В устата му стърчи пура. Дим на тютюн се носи като облак около него.

Станиславов трака токовете си, застава мирно. Покланя се.

Старият буржоа покровителствено подава ръката си. Сяда в креслото. Станиславов още е прав, изпънат, стреснат.

— Седнете, господин Станиславов!

— Молим?

— Седнете!

— Вие ме познавате!?

— Да, разбира се.

— Каква чест!..

— Седнете, седнете.

— Молим?

— Седнете, казах.

— Благодаря...

— Но седнете, за бога!

Станиславов сяда на отсрещното кресло. Сабята се мотае из краката му. Яката го стяга. Той не смее да мръдне, за да не изпукат шевове на парадната му униформа.

Максимович взема сребърно звънче, леко звъни. Появява се момичето в шопска носия.

— Две кафета а ла турка... И бяло сладко...

— Обичате ли бяло сладко?

— Винаги.

— А шери-бренди?

— Винаги.

— Да.

Момичето изчезва.

— Е, как е господин Станиславов?

Старецът гледа часовника си.

— Извинявам се, аз лошо говоря български...

От странична врата излиза пастор Ватралски.

— Ето и нашият преводач!

Ватралски сяда между Максимович и полицейския.

Старецът се обръща на английски:

— Стъкмихте ли отговора?

— Да.

— Не бързайте още да го предлагате.

— Може би нови съображения?

— Не ми вдъхва особено доверие.

— Да, той е доста прост.

Старецът се обръща към полицейския и моли вежливо за извинение. Ватралски превежда:

— Господин Максимович моли да го извините, че говори на английски... Трябваше да уредим лични въпроси.

— Молим?

— Лични въпроси.

— Да, годеща.

— Отде знаете?

— Българската полиция всичко знае — гръмко се смее Станиславов.

Пасторът също се смее. Това предизвиква любопитството на стареца. Той пита на английски: „Какво каза момъкът?“ Пастор Ватралски превежда. Максимович покровителствено се усмихва на полицейската духовитост. В това време момичето донася кафетата и шери-брендито. Започва деловият разговор. Всъщност пастор Ватралски излага накратко причините за днешната среща. Тя има делови характер. Пастор Ватралски се надява, че местната власт в лицето на господин Станиславов ще съдейства на едно добро дело.

— Ние искаме да издигнем този край, господин Станиславов.

— То се знае.

— Както в духовно, така и в материално отношение.

— Молим?

— Вие сте човекът, който ще ни разбере.

— То се знае.

През цялото време на разговора Максимович пуши пурата си и дискретно фиксира приставя. Неговият парвенюшки вид го развеселява. По едно време вади пура и му подава. Станиславов вежливо отказва.

— Не! Никога!

— О, о!

— И не пиете?

— Не! Никога!

— Браво, браво, господин Станиславов!..

Мърмори нещо на английски. Пастор Ватралски превежда:

— Господин Максимович е възхитен от вас. Той смята, че само на такива благонадеждни хора може да се облекне България.

— Молим?

— Той смята също, че вие бихте могла да му съдействувате като надежден човек, за отстраняването на някои хора, които водят недодялана конкуренция...

— Молим?

Пастор Ватралски се навежда и шепне нещо на ухото на Станиславов. Тази интимност съвсем разнежва полицейския. Станиславов е обзет от ненужна откровеност. Той възкликва:

— Пашалийски?

— Не. Господин Максимович не иска да каже, че Пашалийски не бива да живее. Напротив, под божие слънце има място за всички... И за Пашалийски, и за Максимович... Но трябва да се води лоялна конкуренция... И да се зачита работническият интерес...

— Ние сме против кождерите!

— Какво говори негова милост?

Пастор Ватралски превежда:

— Негова милост е против кождерите!

— Уместно!

— Молим?

Максимович пак трепва:

— Какво значи това „молим“? Често го чувам.

— Негова милост борави само с няколко слова, скъпи приятелю!...

— А, да!

Станиславов се хили. Посяга към шери-брендито:

— Много ми се услади!...

— Да, то е почти без алкохол... — добавя пастор Ватралски.

Станиславов пие. Въображението му се разпалва. Тула Ватралски по коляното:

— Кажй му, че тука всички ми са в ръцете!

Ватралски превежда. Максимович клати утвърдително главата си.

— А дивиденти? ... Адвокатът ме чака в кантората.

Пастор Ватралски превежда. Максимович кима утвърдително. Това още повече разпалва полицейския. Той съвсем се разгащава. Сочи с пръстите си, сякаш брой пари: „Мъни, мъни... Аржан конте?“

— Господинът говори английски?

— Чат-пат!

— Какво казахте?

— Чат-пат!

— Много хубаво!

— Ха-ха-ха!

Станиславов тупа по коляното Максимович.

— Вери мач?

— Браво, браво!

Тази сцена бива нарушена от внезапния шум, който се разнася навън.

Пред двуетажната дървена къща, в която се намират Ватралски и Максимович, се разнасят писъци на гайди, зурли, кларинети и думкане на тъпан. Този ориенталски крясък нахлува с внезапна и невероятна сила в притихналия чорбаджийски дом.

Тълпа въоръжени със сопи, пияни и одърпани селяни, предвождани от местната циганска „банда“, играят дивашки танц.

Улицата и площадчето наоколо са задръстени. В центъра на тълпата се вижда мечкар с мечка. Към острелията се прибавя от време на време и ревят на мечката. На дълъг прът е окачено нещо като знаме, което по-скоро прилича на скъсана ленена риза. Виковете нарастват, носят се като ехо ту откъм единия, ту откъм другия край на тълпата. Думкането на тъпана се засилва. Зурлите и гайдите неистово пицят. Когато тълпата стига до двуетажния дом, бесът на танцуващите е стигнал своя апогей. Някъде по средата на тълпата се вижда лоената топка на Кото Пашалийски. Той е окичен с кокоши пера, в ръката си държи дебела сопа, с която се подпирга и се носи в ритъма на тъпана. Около Кото се тълпи шайка лумпени; те викат нещо и сочат към терасата на двуетажния дом. Тълпата се спира и завърта няколко реда пияно хоро.

Почти цялото градче се е събрало на малкия площад.

Пастор Ватралски и Максимович се споглеждат учудено. Приставът също е изненадан. Ни в клин, ни в ръкав той си гледа часовника.

— Какво е това? — пита Ватралски. — Празник?

Открехва леко балконската врата. В първия момент тримата не смеят да излязат на терасата, но приставът ги окуражава.

Когато тълпата ги вижда, крясъците и виковете се увеличават. Приставът приветствува, мислейки, че тези виковете са отправени в негова чест. Пастор Ватралски също маха леко с ръка. Само Максимович стон малко настрана и недоверчиво гледа пияната тълпа.

Изведнъж и тримата откриват мечката и любопитно се взират в разярения, завързан на дебел синджир звяр. Мечката и хората около нея почти не се различават. Максимович е настръхнал.

— Аз ти казах, приятелю, че ние се намираме в джунглите!

Пасторът неловко се усмихва.

Станиславов с извадена шашка приветствува тълпата. Крясъците се засилват още повече, като че ли всички горски духове са слезли в градчето. И в този сублюмен момент един камък с трясък се стоварва в стъклото на балконската врата. След това последва втори, трети. И за няколко минути прозорците на двуетажния дом падат разбити с трясък и звън. Максимович, Ватралски и приставът с ужас се прибират в хола. Залостват вратата.

Отвън се чува изстрел. Думкането на тъпана спира. Заглъхва „бандата“. Тълпата се разпръсва из съседните улички. Последен остава мечкарят с мечката, но накрая и той изчезва.

Едно момиче в лятна рокля стъпва предпазливо по изровения чакъл. Една ръка подкрепя крехкото тяло да не падне. Лицето на момичето е обзето от ужаса на преживяното. Младежът я притиска по-близо до себе си. Той също е изплашен.

Отначало ние почти не ги познаваме, защото те са невероятно близко един до друг и неузнаваеми. Но миг след това, когато камерата се приближи до лицата им, виждаме по-добре лицето на момичето и на младежа. Те са ни познати. Това е племенницата на пастор Ватралски и нейният приятел Георги Димитров.

Роклята на момичето е леко пострадала. А от челото на младежа се стича струйка кръв. Той е блед.

В притихналата уличка на градчето се чуват само техните стъпки и говорът, който се води на прекъсване.

— Все пак аз ви моля — настоява момичето.

— Нали се разбрахме?

— Но аз съм вече у дома.

— Аз също съм у дома.

— За бога, елате да ви превържа раната...

— У вас, не!

— Тогава у вас!

Той е смутен, но приятно изненадан.

— А какво ще кажат хората?

— Интересно ли е това? Вие сте пострадал.

— Вие също сте пострадала...

— Не, почти нищо... ми няма... Ще сменя роклята си... А вие...

— Ще сменя главата си...

И двамата се смеят.

— Нали? Да отидем.

Той се колебае един миг, след това се обръща и тръгва заедно с момичето към ергенската си квартира.

Двамата се изкачват мълчаливо по дървената стълба.

В стаята на младежа е чисто, приветливо. Легло, два стола, маса и купища книги по масата и по двете етажерки. Настрана, в една ниша се вижда леген и кана с вода, полуприкрити с дълга завеса.

Той отваря завесата. Моли момичето да се измие.

Тя мие ръцете си. После взема памук, спирт и шишенце йод.

Никой от двамата не говори. Чува се само стъпките им и подрънкването на съдовете, с които си служат.

И двамата мислят не за това, което става в този момент, а за това, което ги е събрало. Но все пак успокоението постепенно ги завладява. И едно чувство на близост и на приятелство, което не са очаквали.

Раната на пострадалия е изчистена и превързана. Той седи на стола и мълчаливо гледа през отворения прозорец. Момичето го гледа усмихнато. Лекомислието му се е вече възвърнало.

— Изплашихте ли се? — пита то.

Той мълчи. После казва:

— Разбира се, че се изплаших.

Момичето се приближава до него. Рови книгите на масата.

— Ваши ли са?

— Мои са.

— Всичките?

— Да.

Той се усмихва.

— Защо се усмихвате?

Той я гледа учудено.

— Обичате ли книги?

— Вие какво мислите?

Момичето става и наднича през прозореца.

— Колко е високо!

— Страх ли ви е?

— Не, но все пак вие трябва да живеете на високо, за да не ви настигнат... Кажете, защо беше всичко това?

— Кое?

— Мечката и тъпаните...

— Не знам...

— Нали сте комунист? ... Вие знаете всичко... Нали знаете?

Той става:

— И вие ли така мислите?

— Но кой друг?

— Боже мой...

Тя се приближава до него, слага ръката си на рамото му:

— Вярвате ли в бога?

— Боже мой! — повтаря той.

— Ще ви обичам повече, ако наистина вярвате в бога.

— А сега не?

— Вие сте прекрасен и благороден човек...

Той се усмихва.

— Вие сте безстрашен...

Тя се навежда и го целува по челото.

— Вие сте герой... Така ли казват влюбените?

Тя се завъртва в стаята и гледа отново през прозореца.

— Защо не вярвате в бога?

Тя отново се обръща към него, гледа го продължително.

— Всичко стана случайно — казва той.

— Да, но ако не бяхте вие, те щяха да ме разкъсат...

— Къде отиде Бен?

— Той беше ли?

Тя гледа разсеяно и едва шепне:

— Къде отиде Бен?

— Той избяга.

Дълго мълчат.

После Димитров добавя, за да го извини:

— И добре направи, че избяга...

— Вие го извинявате?

— Но той трябваше да се спаси...

— А вие?

— Ние сме свикнали...

— Свикнали...

Тя се обръща гърбом към него, за да не вижда лицето ѝ, и дълго мълчи. Той става, приближава се до нея, хваща я леко за раменете и я обръща към себе си.

— Елена!

Тя обръща лицето си към него и открито го гледа. В очите ѝ блещи благодарност, преданост и неосъзнат възторг от подвига му.

— Колко ми е мъчно!

Слага главата си на рамото му.

— Останете, Елена...

Тя мълчи, плаче на рамото му.

— Останете завинаги, Елена!

Тя продължава да плаче.

— Ние ще бъдем заедно. Не заминавайте, Елена!...

Тя мълчи. Той я гладя по косата.

— Тази есен ние ще заминем за София...

— Но аз съм обещала пред бога да му бъда съпруга!

— Ти си обещала пред вуйчо си... А той не е бог...

Тя мълчи. Той се навежда над лицето ѝ, целува я. Тя не се съпротивява. Обвива ръцете си около него, още веднъж го целува. После се отскубва от него и изтичва до прозореца.

А навън е вече настъпила нощта. Счупените прозорци зяят в мрака и навяват зловеща тъга. Едно куче вие...

... В крайнините на градчето, около схлупени хижи се промъкват сенки. Някой тихо шепне. Сенките се спират, после пак се движат. Кучето продължава да вие.

— Кой е?

— Язека съм.

— Паролата?

— Язека съм.

— Кажете паролата!

Сенките се спират.

В хижата е полутъмно. Около една маса стоят няколко младежи. Те са много развълнувани.

— Другари!...

— Тука ли е Димитров?

— Кажете как стана всичко това?

— Аз казах вече, другари... Те просто нахлуха изневиделица...

— И какво искаха?

— Да компрометират нашата манифестация...

— А какво правеше това момиче там?

— Коя е тя?

— Племенницата на пастора...

— Може би провокаторка?

— Пази боже! — дига ръка бай Сотир. — Язе гарантирам за нея!

— Така ли е, Димитров?

И сред мълчанието още един въпрос:

— Какво общо има тя със социализма?

— Моля да бъдат разбран добре, другари... Пред партията съм бил винаги откровен... и партията винаги ме е разбирала... Наистина какво общо има това момиче със социализма? Често се питам и аз... и не мога да си отговоря... Всъщност...

- Гога...
- Може би аз съм това общо, за което става дума...
- Георги...
- Може би доброто и сърце...
- Капризното и сърце...
- Не знам....
- Не вярвам...
- Помисли, Георги!
- Ще помисля, другари!...
- Какво трябва да правим?

Сенките се мерзелят по стените на колибата.

Отвън кучето вие...

— Язeka ти рекоф, дръж левио фланг, ти ми убегна!...

В тъмнината, огрени от месечината, се виждат две фигури, настрани от тях лежи вързаната мечка. Умореният звяр е гладен, сърдит. Близко до него изпъква лоената топка. Кото Пашалийски е изморен, отчаян. В ръката му виси малка секира.

— Ако не беше полицейският...

— Е па?

— И он е подкупен...

Секирата блести на лунната светлина.

— Язeka ти рекоф, не си давай парите... Ти, не!...

— Е па?

— Гони сега на лудно сенката!...

Звярът пъшка, драци с нокти земята. Тримата седят наоколо. Някой вадн плоскуче с ракия, пие и подава на останалите.

— За младоженците!...

Бели зъби, зловеща светлина, глупав, дрезгав смях.

— И за чучулигите...

— Они са свикнали...

...По улиците на малкото градче минават арестувани. Полицейският участък е препълнен. Станиславов стои зад бюрото си. Чува се гласът му: „Нема да простим!“

Волски бич се вие над полуголо тяло.

— Нема да простим!

Счупени прозорци зяят... Стълба. Работник сменя строшените стъкла. Момичето с бялата рокля минава грациозно по тревялия двор. До него е годиникът и Вениамин Максимович. Той е важен, съсредоточен. Любовта между двамата сякаш никога не е съществувала. Но навикът на брачното съжителство вече се е настанил между тях. Те почти са отегчени, свикнали, уморени... Слънцето залязва. Вечерният звън на камбаната известява, че беседата в Неделното училище вече е започнала. Пастор Ватралски е на своя пост. Той е приготовил магистралната си реч.

Ето и салонът на Неделното училище. От високия амвон произнася речта си пастор Ватралски.

Постепенно картината се променя. Всъщност това не е салонът на Неделното училище, а пустиня, по която върви пастор Ватралски. Около него подскача лоената топка на Кото Пашалийски. Кокошите пера на главата му са се превърнали в рога.

„... Тогава Исус биде отведен от Духа в пустинята, за да бъде изкушен от дявола, и като пости четирийсет дена и четирийсет нощи, най-сетне огладня...“ — Говори пасторът от амвона.

„...И приближи се до него изкушителят и рече: ако си син божий, кажи тия камъни да станат на хлебовете. А той му отговори и рече: писано е: „Не само с хляб ще живее човек, а с всяко слово, което излиза от божията уста.“ Тогава дяволът го завежда в светия град и го поставя на храмовата стряха...“

Пастор Ватралски сочи с костеливата си ръка прозорците:

„Махни се от мене, сатана!“

Голата му глава блести от запалената пред него свещ. Смътчаната публика замислено го слуша. Пустинята и Кото Пашалийски са изчезнали. Сред паиснонерите, които са обикновените слушатели на пасторовите проповеди, се виж-

дат и хора, дошли от прада. Те също живо са заинтересовани от беседата на пастора, защото тя засяга един злободневен въпрос.

— Питам ви, благочестиви християни и християнки, какво целеше дяволът, когато хвърляше камъни по стъклата на мирния дом? ... Ние дойдохме на земята да донесем мир, а не меч! А вие сеете ветрове... Е, добре, който сеете ветрове, ще жъне бури... Питам, къде са подбудителите? ... И защо не се оценява по достойнство благородната мисия на един благочестив християнин, дошъл от далечни страни, за да донесе култура и благоденствие на тази изостанала страна? ... Аз мога с чиста съвест да ви уверя господин Максимович вече е поръчал машините, които ще донесат благоденствие на този край... Те са вече на път, плуват през моретата и океаните... Нима вие сте против интересите си? ... Господин Максимович няма да се спре пред изкушителя... Той ще му каже: „Махни се, сатана, от мене, за да си гледам работата... Защото ти не знаеш, какво правиш, както е казано на друго място в писанието... Гряди вон, сатана!“

— Все пак, пастор Ватралски — обажда се глас от салона, — вие трябва да се уточните кой е сатаната и кой е Исус във вашата притча.

Пасторът прекъсва речта си, гледа мрачно към първите редове на салона. Този с превързана глава стои прав.

— За Исус вече разбрахме, че е господин Максимович. Нямаме нищо против той да бъде Исус Христос, дошъл да донесе щастие на нашия край...

В публиката шепот.

— Но аз бих желал да знам, господин Ватралски, кой е дяволът? Кой е изкушителят Христов?

В салона настъпва оживление.

Пастор Ватралски е смутен, но ведната съобразява и се усмихва иронично:

— Може би социалистите? Натам ли навеждате мисълта ми, господин Димитров?

— Не, господин пасторе, вие изтам навеждате нашите мисли!

— Тука спрешихте!

— Благодаря ви, ако е така...

— Социалистите са наши противници, но в случая не мога да хвърля камък върху тях...

— А кого имате предвид?

— Ние не правим следствие, господин Димитров!

— Но в полицията вече е започнало следствието! Маса невинни младежи са арестувани! ... Какво значи това? ... Аз искам да знам... Нека господин приставът отговори... Защо арестуват невинни хора, а подстрекателите седят тук и слушат проповедите на господин Ватралски!

Той се обръща, търси в салона Кото Пашалийски. Някъде, близо до вратата се вижда в полумрака локнатата топка на местния индустриалец.

— Посочете истинските провокатори и шайкаджии, господин пасторе! Посочете дявола! ... Ние искаме да видим дявола! И да си разчистим сметката с него....

— Бъдете сигурен, господин Димитров, че господин Максимович ще си разчисти сметката с дявола... Тук съм съгласен с вас!

— Благодаря ви, господин пасторе...

— Няма защо да ми благодарите... Моят дял е скромнен...

— Все пак вие сте съветник на господин Максимович и на господин пристав....

— Да, в тоя затънт край бяха извършени много добри дела...

Пасторът постепенно се въздушевява:

— Новите машини вече пристигат. Скоро ще запуши коминът и на новата фабрика... Който има уши да слуша, нека слуша...

Нощта е настъпила отдавна. Звездите преят тихо. Луната още не е изскочила зад планинските хълмове... Пастор Ватралски е излязъл сам да се разходи „на въздух“. Той е уморен от дългата беседа и сега иска да си отидне насаме.

Наоколо е тихо. Прозорците на пансиона са изгасени. Почива цялото градче. Пасторът е обзет от някаква мистична радост от успехите си, от проповедническия си дар, от бляскавия си ум. И най-вече от хубавите перспективи, които му чертае господин Максимович... Джунглата трябва да се преобрази... И тя ще се преобрази!

Пасторът все повече се отдалечава по алеята и потъва в боровата гора, завладян напълно от пасторалното спокойствие. Той е изпаднал почти в религиозен екстаз, спомняйки си притчата за дявола...

... И дяволът се появява неочаквано, изневиделица. Пасторът почти не вярва на очите си. Срещу него по алеята върви Кото Пашалийски. Гората е тъмна, пуста. Други хора няма. Само дяволът и Исус. Алеята е толкова тясна, че дори не могат да се разминат, без да се докоснат.

На бедрото на Пашалийски свети със студен блясък малката секира. Този път дяволът се е въоръжил. И пастор Ватралски не е предвидил това.

— Добър вечер, господин Пашалийски!
Кото стои по средата на алеята, срещу пастора.

— Къде така?

Кото мълчи. В тъмнината той прилича на горила. Диша тежко. Мисли.

— Аз излязох да се поразходя — продължава пасторът и се опитва да продължи, но Кото е заприщил пътя му.

— Извинявам се... да мина...

— Е па? — Гласът му е дрезгав, от лицето му лъха на факия.

— Господин Пашалийски...

— Е па?

Като се приближава още повече до пастора, бута го с рамото си и се заомива гласно, дрезгаво, необичайно. След това пръхти право в очите му. Пак се смее. Той прилича в този момент наистина на животно, което си играе с жертвата си.

Пасторът все още се надява да надделее с благото си слово.

— Бъдете благоразумен, приятелю!...

— А що че ручаме?... Що че ручаме?

— Под божие небе има място за всинца ни...

— Що че ручаме?

— Господин Пашалийски...

— А? Що че ручаме?...

Той удря пастора с юмрук под брадата. Пасторът се олюлява, но запазва равновесие, не пада. Пашалийски се смее. После пак става сериозен, докосвайки случайно брадвичката с ръката си. Тя му напомня за предназначението си.

— Какви ги лаеше тази вечер? Оти клеветиш?

— Господин Пашалийски... Да се разберем...

— Що че се разбираме... Нема що да се разбираме...

— Бъдете благоразумни....

— Е па?

— Елате да се разберем...

Пашалийски го бутва още веднаж и го отстранява от пътя си. Пасторът пада на земята, мърмори нещо неразбрано, става, чисти дрехите си. Пашалийски отминава няколко крачки, после се връща, пита:

— Що рече?

— Бог да ви прости...

— Е па?

Пасторът се опитва да си тръгне. Секирата отново докосва със студения си метал ръката на Кото. В тъмния мозък на животно се е пробудил инстинктът на страха и самосъхранението.

— Що рече?

— Бог да ви прости...

— Друго рече ти... Що рече?

— Нищо не съм рекъл...

Пасторът се препъва, едва ли не пада. Кото стиска брадвичката, двоуми се. В тъмнината се виждат силуетите на двамата, изправени един срещу друг, готови да се хванат за гушата. Пасторът извършва неблагоприятното да бутне с рък застаналия пред него Кото, за да си продължи пътя. Но това е достатъчно, за да бъде предизвикано животно. Кото се нахвърля и с юмруци поваля на земята нещастната си жертва. Пасторът се опитва да се брани, но това още повече възбужда гнева на противника му. Побоят е кратък, но много жесток. Пасторът почти не може да стане. Той се опитва с пълзене да се отстрани от алеята, изпълнен с ужас, защото е видял брадвата на Кото.

— А, че лаеш? Лай сега!

Пасторът с мъка се влачи към гората, загледан в страшния блясък на бравичката. Като пристъпва бавно след него, говори му назидателно:

— А си издумал некому, а съм те степал...

Пасторът престава да се влачи, просва безсилно ръцете си на земята, глухо стене.

— Оти мучиш?...

Той се навежда над пастора:

— Че кажеш ли?

Пасторът мълчи.

— Че кажеш ли?...

— За бога, оставете ме...

Като размахва бравата:

— Да сме си на чисто...

Обръща се и бавно си тръгва през гората. Съжките пращат под тежките стъпки на звяра.

И този шум се слива с пращането на свещ, която гори до леглото на пастор Ватралски. Той е легнал, с увита в бинтове глава — изпит, мрачен, загледан към отворения прозорец.

— Следствието нищо не е открило — говори сестрата на пастора.

Настрана от леглото на болния е седнала дъщеря ѝ Елена.

— Какво следствие? — пита Елена.

— Господин Станиславов ми каза.

— А кой ще разследва господин Станиславов?

Пасторът поглежда племенницата си, след това отново се обръща към прозореца.

— Какво говориш, мила моя...

— Станиславов търси побойниците не там, където са...

— А къде са според тебе?... Господин Димитров ли те подучва?...

— Не е чак толкова сложно, за да ме подучва някой.

— Да, но те са признали...

— Какво са признали?

— Че по това време са били в гората...

— Е?

— И господин Димитров е бил там... Те постоянно се събират и кроят нещо... Станиславов е сигурен, че социалистите са на дъното.

— Бъди по-резервирана, мамо!

Момичето става и се приближава до прозореца.

— Нали го чух, като се заканваше?

— Това е идеен спор, мамо...

— Е, да, но от идейния спор до юмручния не е голямо разстоянието.

Към пастора:

— Не разбирам, защо мълчиш, все мълчиш!

Пасторът поглежда бегло сестра си, после пак се съсредоточва, решил да не се намесва в разговора.

— Все пак, кои бяха? (Не ги ли видя?)

— Те са били декизирани, мамо...

— Е, да, но... да каже! Защо мълчи? Декизирани ли бяха?

Пасторът кимва с глава.

— Колко бяха?

— Двама души.

— Млади, стари?

— Не видях — тихо казва той, — оставете ме.

— Остави го, мамо, да си почива...

— Не мога да се помира с тия варвари, дъще...

— И аз не мога...

— По-скоро да се махаме от тука... И ние, и ти...

— Не, сестро — промълвя пасторът. — Божието стадо се нуждае от пастир... Аз оставам тука! Аз трябва да се грижа за тях...

— Но те ще те убият, драги...

— Такава е божията воля...

— Не те разбирам. Те трябва да бъдат наказани!... — Повишава гласа си сестрата.

— Бог ще ги накаже...

Една ръка се стоварва леко върху рамото на Кото Пашалийски. Селянинът се стресва, обръща се изплашено и вижда до себе си пристава Станиславов.

— Кото!

— Язека!

— Господин Максимович иска да поговори с тебе.

— Оти?

— Не знам.

Приставът отвежда малко настрана изплашения самоковски фабрикант. В дъното пред тях се вижда полицейският участък. Кото гледа все още изплашено и недоумяващо. Гузната му съвест го кара да мисли, че Станиславов крои нещо неприятно.

— Господин Максимович е много загрижен...

— Е па?

Кото се опитва леко да се измъкне. Станиславов го хваща под ръка, повежда го към участъка.

— Дека ме водиш?

— Не бива да се явяваме неопрятани, Кото!... Това е чужденец!...

— Е па?

— Слушай! Господин Максимович е вече узрял! Било какво било!

— Язе нищо не знам.

— Ще узнаеш.

— Що че узнаем?

— Имай търпение.

— Дека отиваме?

— При господин Максимович... Там ще се събере по-отбрана публика...

И ти не бива повече да упорствуваш...

— Е, па, щом си рекъл...

— Не аз, а господин Максимович е рекъл...

— А я що че тражим?

— Спокойствие, Кото...

— Язе съм спокоен, но що че тражим у господин Максимович.

... Вече сме в познатия хол на втория етаж. Отбраното общество, което се състои от господин Максимович, пристава Станиславов, адвоката Вучков и Кото Пашалийски, е заело местата си. Самоковските първенци седят в плетени столове и мълчат.

Пашалийски поглежда към мезетата. Приставът го стрелка с очи, страхувайки се да не се изложат пред чужденеца. Адвокатът намира на девойчето в шопска носия и сучи мустаците си. Той е представител на прадските любовници.

Само Максимович е безразличен към всичко, което става наоколо му. Той е замислен, недостъпен. Едва ли някой би могъл да надзърне в побелялата му глава... Какво мисли, какво крои — един бог знае!... Затова всички чакат думата му.

Най-после той проговаря нещо на английски, но за съжаление отбраното общество нищо не разбира.

Тогава господин Максимович взема сребърното звънче и дава сигнал. От съседната стая се появява Елена. Гостите се оживяват. Слънцето огрява в хола. Става светло.

Момичето сяда близо до стареца.

— Заповядайте, папа!

Максимович оглежда публиката, спира продължително погледа си на Кото Пашалийски, после притваря леко клепачите си и казва:

— Господа, да прием за здравето на пастор Ватралски...

Елена превежда.

Чашите звънят.

— Той е добър човек. Жалко, че някои хора не го разбират.

Момичето превежда бързо и някакси неохотно.

Закуските са прекрасни... И винцето е отлично!...

Пашалийски почти се развеселява от виното.

Гласът на момичето звъни.

— Господин Максимович предлага да бъде създадено едно акционерно дружество, което да обедини усилията на всички нас...

Обществото се оживява. Пашалийски гледа недоверчиво, защото все още не му е ясно за какво става дума.

— Господин Максимович смята, че този край има голямо бъдеще... Тук могат да бъдат разработени и железните руди, останали още от римско време...

Приставът е заел войнствена поза. Адвокатът продължава да сучи мустациите си и да поглъща с погледа си преводачката. Кото все още дъвче последните сандвичи. Само Максимович говори бавно, делово и с известно отегчение. Той като че ли съжалява, че съдбата го е захвърлила тук да води разговор с такива хора... Но какво да се прави — това е елитът!... Други няма... Както в джунглите, и тук трябва да се съобразяваме със законите на природата...

— Господин Максимович се доверява на вас... Той предлага да се учреди акционерно дружество според законите на страната... Господин Станиславов ще участва като пълномощник и довереник, господин Вучков ще поеме юридическата и деловата част, а господин Пашалийски ще участва със своето предприятие, което за съжаление е пред фалит... Ние не бива да допускаме да се разори един трудолюбив човек, специалист в своята област...

Кото престава да дъвче. Гледа въпросително Максимович, после адвоката, после полицейския.

— В твоя полза е, Кото не се тревожи...

— Е па?

— Ние само искаме да знаем, дали вие сте съгласни...

— То се знае — обажда се пръв полицейският, — едно такова начинание може само да ни радва...

— И да съдейства за просперитета на нашия край! — добавя адвокатът.

— Но все пак, не ми е ясно за дивидентите... — обажда се малко недоволен Станиславов. — Ще има ли дивиденти, няма ли да има?

— Господа! — Максимович дига ръка. — Този въпрос сам по себе си следва... Дивиденти и други облаги според дяловете и производството! Ние произвеждаме, други купуват... Накрая печалбата... Нали така?

— Точно така, господин Максимович — потвърждава адвокатът. — Въпросът ще бъде обоснован юридически... С договори и тем подобни.

— Акции-макции, всичко това се подразбира! — добавя отново Станиславов, загледан в адвоката. — Нали така?

— Не се излагай, приставе!... Разбира се, че се подразбира!

— Да сме си на ясно, друже!... Иначе, нали знаеш?

— Е па, да!

— Не чухме господин Пашалийски — подема Максимович. — Какво мисли той?

Всички обръщат погледите си към Кото, „вторият стълб“ на акционерното дружество. Неговата дума е от голямо значение.

— Съгласни ли сте да образуваме акционерно дружество, господин Пашалийски?

— Е па?

— Трябва ясно и категорично да се каже, Кото! — смущава го приставът.

— Е па?

— Не бягай от късмета си! — добавя адвокатът.

— Е па?

— Извинявам се — намесва се Максимович, — господинът на френски ли говори?

— Защо на френски? — недоумява преводачката.

— Но какво е това „нес па?“

Момичето се смее звънко, неудържимо.

Всички гледат учудено.

— Папа, вие сте голям шегобиец!

Максимович също се усмихва. Усмихват се и другите. Смее се и Кото.

— Шегата настрана, господа, но аз наистина помислих, че господин Пашалийски говори на френски език... Това „е па?“ ми звучи като „нес па?“. Извинявам се за каламбура, но да продължим нататък.

— По всичко личи, господа, че работата ни ще тръгне добре!

— Аз много обичам каламбурите... И други подобни!... — казва приставът.

— Господа!

Максимович дига чашата си.

— За нашето акционерно дружество, господа!

... И „акционерното дружество“ е налице. Ето я дрипавата челяд на Сотир Кираджията, изпълнила каруцата, весела и тъжна, тръгнала по неизбродните пътища на сиромашията. Бай Сотир стои на капрата, до него е бременната му жена. Зад тях са децата — весели, полуголи, щастливи, че е настъпила най-после промяна в живота им. Да, те са напуснали сламената хижа и двора със старата върба. Кото Пашалийски ги е изгонил... Изгонени са и други бездомници, защото щяла да се разширява „фабриката“...

Керванът на бездомниците се точи по прашния път.

Делегация от членове на местната социалистическа партия, между които е и Георги Димитров, поднася своя протест на кмета. Чуваме гласа на Димитров виждаме го изправен срещу бюрото на градския старейшина:

— Тези хора трябва да живеят, господин кмете!

— Имаме грижата, господин Димитров...

— Не виждам вашата грижа...

— Предписано ни е от по-високо място... Напоследък много зачестиха тревогите на негово величество...

Ето го и пристав Станиславов в парадната си униформа, заобиколен от своите мустакати стражари:

— Нашето царско градче, щастливо да съхранява и пази дворците на негово величество, трябва да бъде спретнато и стегнато... Като така, аз ви запovedвам да съблюдавате реда и тишината!...

— Ще стараем, стин пристав!...

— Имуществото и здравето на гражданите!

— Тъй вярно, господин пристав!

— И отечеството... Да не забравяте отечеството!

Бърза, тревожна ръка реди думите: "... По пътищата скитат гладни и бездомни тълпи... И всичко това се върши в името на отечеството... Наши и чужди..."

Ръката спира. Неговото замислено, измъчено лице като че ли застива. През отворения прозорец долитат ударите на градския часовник. Димитров оставя недописаните листа на масата, изправя се и дълго стои замислен пред отворения прозорец.

— Все пак трябва да я видя!

Взема някаква книжка от етажерката и бързо се спуска по дървената стълба, излиза на двора.

... И ето звънят звънчетата на конете!

Дава файтона с хора и багаж. В първия са старите жени, без господин Максимович. Във втория е младият Вениамин Максимович. Той е с цилиндр, папионка, бял нагръдник, бели ръкавици. Годеницата му още не е дошла.

Господин Максимович, старият, стои до файтона прав, малко развълнуван. Последни поръчения, последни тревоги.

— Този океан много ме плаши! — говори една от жените.

Старецът я успокоява:

— Нищо, мила моя...

— Бури, вълнения...

Старецът се усмихва, свикнал на постоянните дамски оплаквания.

— Дано не се разрази морският ураган...

Елена прекосява живо улиците. В ръката си носи лека, плетена чантичка...

Казано е последното „адио“ на всички близки...

Не! Не на всички! Още едно „адио“!... Мила моя, защо се бавиш?

Изневиделица, някъде от странична уличка излиза той — развълнуван.

блед.

— Елена!

Тя се спира и го гледа продължително.

— Трябваше да се обадиш, Елена!

Той се приближава, подава ѝ една книжка.

Тя взема книжката, пъха я набързо в чантичката си, без да я погледне.

— Ние не можем да останем повече, господин Димитров...

— Завинаги ли си отивате?

— Може би завинаги...

— Никога ли няма вече да се върнете в България?
 — Никога...
 Мълчат неловко. После той добавя:
 — Не всички са побойници у нас, Елена!
 Тя си подава ръката:
 — Довиждане, господин Димитров!
 Той държи ръката ѝ:
 — Довиждане, Елена!
 — Всичко ми е ясно!
 — И все пак заминавате?
 — Друг път нямам, господин Димитров!
 Тя му се усмихва насърчително:
 — Желая ви щастие! Тука е толкова тъмно и страшно...
 — Затова ли бягате?
 Клаксонът на файтона се обаждат. Момичето подава още веднаж ръката си.
 — Довиждане!
 — Довиждане, Елена!
 Тя тръгва, скрива се в съседната уличка, изчезва. Той стои известно време вцепенен, после рязко се обръща и почти избягва.
 Двата файтона се носят по кривуличения чакълест път към София. Годениците стоят мълчаливо и отегчено. Бен обляга главата си върху рамото на Елена и леко заспива.
 Тя е впила погледа си в широкия пръб на файтонджията и се мъчи да не мисли, да забрави всичко... Но сърцето ѝ е изпълнено с тревоги.
 Нищо хубаво, нищо светло... Дори и този мъж, който хърка на рамото ѝ...
 — ... И ние пътувахме, пътувахме, като че ли обикаляхме земята!
 Говори старата дама в старинния хол, сложила ръката си върху крехкото рамо на внучката си, седнала в краката ѝ.
 — Аз бях като тебе млада, любопитна... До София стигнахме с двата файтона... А след това взехме трена и минахме цяла Европа... В Париж престояхме няколко дена... Моят Бен ми накупи тоалети... Приличах на царица... А на сърцето ми беше все тъжно...
 — За него ли тъгуваше?
 — Боже мой! Не за него...
 — А за кого, гран мама?
 — За своята младост...
 — Но ти си била щастлива?
 ... Ние сме ту в хола, при старата дама и внучката ѝ! Ту летиме с влака през земите на Европа на път за Атлантическия бряг. Ние сме в Хавър... Ние порим океанските води с големия пътнически параход на път за Америка. И чуваме гласа на старата дама:
 — От Хавър потеглихме за Америка... Каква блъсканица, каква олелия... Всички отиваха тогава в Новия свят да търсят щастieto си... И ние плувахме към тая земя... Но аз бях тъжна...
 На палубата самотно момиче...
 — Аз се озлобявах към всичко това, което бях оставила... Ненавиждах тези варвари, които и мене щяха да разкъсат...
 Момичето отваря чантичката си.
 — Издебнах момента, когато Бен спеше в каютата. Извадих всички писма, които бях получавала от НЕГО през това лято... и ги пактосах... Нактосах ги и ги хвърлих в океана... Не исках да имам никакви спомени от тези хора...
 Момичето измъква малка книжка от чантата си, разгръща я, чете мастилнените редове: „До нашата нова среща...“
 — Захвърлих и тая книжка във водата на океана... Бяха някакви стихотворения... от Хайне.
 — Гран мама!
 — Не ме упреквай, мила моя!... Аз не биваше да огорчавам Бен!
 — И после?
 — Стигнахме Америка... Колежи, работа... Дойде след това Първата световна война... убиха Бен, аз останах самичка с майка ти... Ти още не беше се родила... Но и това щеше да стане, защото майка ти се беше вече омъжила...

— И вие не помислихте да се връщате?
— Къде да се връщаме?... Всичко ме задържахте в Америка... И гробът на майка ми, и новите приятелства... И всичко...

— И от него никаква вест?
— Никаква вест... Впрочем, не!... Един ден чух по радиото за него и това ме зашемети, като че ли океанска вълна ме удари по главата... Съдеха го, голям процес, 1933 година!...

— Лайпцигският, гран мама!

— Точно така, Лайпцигският...

— И?

— Той казваше: „Наричаха ме див българин, а моя народ — див и варварски... Аз не мога да отмина това с мълчание“... И си припомних ония години... Спомних си тъпаните и зурлите... Спомних си него, милия, добрия, как ме пазеше от камъните и кръсците на тъпата... Спомних си вуйчо, който по-късно умря в болницата...

Тя бърше очите си, загледана в миналото, уморена, разочарована от себе си, измамена от всичко онова, в което е вярвала.

— Спомних си как го отблъснах... И му казах, че не му вярвам... И сега той ми говореше и го слушаше целият свят... И аз се вцепених от страх, защото не му бях повярвала... Цели месеци боледах и следях този процес... Искях да чуя гласа му... Искях да го видя... Треперех да не го убият, както убиваха мнозина като него...

— Те не посмяха да го осъдят, гран мама!

— Разбира се, той излезе прав!

— И после?... Защо все пак старият Максимович взе за свой съдружник побойника? От какви съображения?

— Всеки гледа интереса си, мила моя... Моят свекър, бог да го прости, беше хитър човек... Той имаше едно правило да превзема крепостта отвътре... И не се излъга...

— Гран мама...

— Мълчи, мълчи... Този Пашалийски стана след това голям фабрикант...

Един от първите хора на България... „Пашалийски сие Максимович“. Представяш ли си?...

— Способен човек...

— Но каква полза... Нито той, нито ние можахме да предвидим бъдещето...

Тя се опитва да стане, подавайки ръката си на момичето. Пролетните гласове я привличат. Миналият и днешният ден се сливат. Романтиката на отлетелите години изведнъж се оказва истина, с която тя се е разминала... И копнежът ѝ да се срещне отново с тая истина я завладява със страшна и непреодолима сила. Всичко я тегли навън, към него, за да разбере като че ли тайната на вечната му младост...

— Кажми ми още веднъж — моли тя внучката си — как изглеждаше?...

И какво ти каза?

— Учуди се, гран мама...

— Наистина ли?

— Да.

— И попита ли за мене?

— Не, той просто повтори името ти...

— Колко пъти?

— Много пъти, гран мама!

— И ти му каза, че си моя внучка?...

— Не, той просто ме погали по косата... И ми каза, че съм същинско копие... И се засмя много весело...

— Весело? Весело ли, казваш?

— Да, весело...

— Не му ли каза, че искам да го видя?...

— Нямаше време, гран мама...

— Трябваше да му кажеш... Удобен момент...

— Всичко стана много бързо! Защото народът манифестираше и го приветствуваше...

— Все пак аз трябва да го видя... Аз трябва да му се извиня.

— Защо да се извиняваш? Всичко е отдавна минало.

— Не, мила моя, несподеляната любов вика цял живот!

Момичето гледа замислено през отворения прозорец, излиза на терасата, огряно от слънцето и от радостта на пролетния ден. После се връща...

Ала старата дама я няма вече в стария хол. Тя е изчезнала. Изчезнал е с нея и нейният свят... Момичето оглежда изплашено мебелите, празното кресло... След това излиза бързо навън, спуска се по спрѐмната каменна стълба, за да догони като че ли тия, които пеят и манифестират...

То тича по улиците на новия град. Блъска се сред тълпата. Преодолява препятствия... Минава през жордон войски, стража... Изкачва безкрайни стълби... Влиза пак в същите коридори, които водят за кабинета на министър-председателя...

Сега никой не може да я спре. Тя е силна, красива, безстрашна. Всички я рати се отварят, предлагат ѝ далечните си коридори, които нямат край, нямат начало....

И тя вижда в далечината неговия образ от 1902 година, с брадичката, с туберкулозното лице, с оня поглед, който излъчва светлина и наивна преданост.

— Прости ли ми?

— Отдавна, мила моя!

Двата образа се срещат, покланят се.

— Каква е тайната на твоята младост?

Той се усмихва. Потъва сред хората. Там някъде потъва и внучката — другата Елена, младата, новата!

Музиката нараства с мажорна сила.

Д-Р АЛ. ТИХОВ

«КАРАМБОЛ»

Преди две години на нашия книжен пазар се появи книгата „Замъкът на бялата роза“. Нейният автор — Атанас Ценев — нариса по нея сценарий, участва в уредения конкурс и спечели втора награда. Днес на екрана е новият български филм „Карамбол“, създаден от режисьора Любомир Шарланджиев по посочения по-горе литературен първоизточник. Авторският труд на Ат. Ценев следователно се подлага сега на нова обществена проверка, разбира се, заедно с приноса на режисьора и останалите членове на снимачния колектив.

В началото на своята повест авторът е поставил следната забележка: това е разказ на едно приятелство и една любов, в който всичко е измислено, с изключение на чувствата. Една остроумна перифраза на баналния епиграф, че „всякаква прилика... е случайна“... Позволявам си обаче да се усъмня в искреността на това авторово твърдение. Не по отношение на чувствата, в тяхната достоверност нямам основание да се съмнявам. Но очевидно е, че жизненият материал, от който е изградена повестта, не е измислен. Нещо повече, читателят определено добива усещането, че всички случки и събития в разказа са добре познати на автора, може би дори са лично преживени. А и как иначе биха се родили „истинските“ чувства?!... Но в едно отношение не мога да не се съглася безрезервно с автора — измислен и съчинен е диалогът в неговата повест, начинът, по който разговарят героите помежду си.

Кои са тези герои? Един млад провинциален журналист (Наско), съквартирантът му и бившият му състудент, „вечният оптимист“ Райчо, един млад диригент (Емил), „най-добрият приятел“ на журналиста, завеждащият културния отдел във вестника (бай Евстати), млада певица (Ана), дошла от столицата в местната опера, една студентка, влязла незаконно в техникума (Анелия) и др. С малки изключения избраната жизнена среда е младежка. С помощта на младите си герои Ат. Ценев запознава читателя с редица морално-етични проблеми пред днешната наша младеж, а основният си творчески прицел насочва към процеса на съзряването и



Сцена от филма „Карамбол“

възмъжаването на характера в резултат на неизбежно идващия, понякога твърде горчив жизнен опит. Главният герой Наско ще намери, макар и трудно, една любов, но ще загуби двама приятели, които ще се окажат недостойни хора. Авторът не си поставя за цел да прави сложен надлъжен или напречен разрез на нашето общество, да рисува широко социално платно на днешния живот, но макар и мимоходом, в рамките на избрания камерен план на повествованието, той установява редица контакти с нашия социален климат, които придават определена гражданска интонация на неговия разказ и проектират чисто психологическите, индивидуални конфликти на героите върху една по-широка обществена плоскост. Всичко това заедно с непреднамереността в обрисването на героите и на техните взаимоотношения, понякога твърде драматични, е източник на правдивост, подхранвана сполучливо и от свежестта на непосредственото жизнено наблюдение. За съжаление литературното майсторство, а може би и вкусът на автора не са се оказали на необходимата висота, за да се преодолее и такава важна бариера пред цялостната завършеност на произведението като диалога. Както вече посочих, диалогът се възприема като чуждо тяло в художествената тъкан на повестта, което внася рязък дисонанс в нейната обща хармоничност. Той е явно плод на наивно, умозрително решение — героите са „интелектуалци“, следователно те не могат да разговарят помежду си като обикновени хора (което, разбира се, в никакъв случай не значи неумно!), а само с помощта на най-отбрани

остроумия и афоризми.... Особено ярък пример в това отношение е Наско, но с него се съревновават и Райчо, и Ана. Резултатът е липсата на по-детайлирана езикова характеристика на образите и отнемане от жизнеността на творбата, привкус на преднамереност, външно привнесена, демонстрирана „интелектуалност“.

Позволих си това бегло отбелязване на достойнствата и слабостите на повестта, защото в случая е извънредно важна посоката, по която е била извършена неизбежната при всяка екранизация трансформация. В готовия филм, разбира се, срещаме обичайните леки съкращения на някои сюжетни линии, освобождаване от някои по-несъществени образи, някои нови моменти в композицията. Но това са сравнително дребни промени, те не противопоставят филма на повестта. И във филма Наско ще се влюби в Ана, любовта му ще премине щастливо през сътресенията, предизвикани от някои нелепи случайности; той ще се разочарова от Емил и бай Евстати, ще ги загуби като приятели, а Райчо ще прелети като комета по небосклона на лентайството и безгрижието, за да се върне като покаял се положителен герой отново в лоното на облагородяващия човека труд. Не е променена темата, нито пък общата идейно-художествена насоченост на повестта. На пръв поглед като че ли при екранизацията не са извършени никакви особени промени. Но това е само на пръв поглед, защото всъщност е извършена много сериозна трансформация, за съжаление в обратна посока, от плюсовете към минусите.

Очудващо е наистина колко много усилия са били положени, за да се вдигне на щит и превърне в стихия на филма именно онава, което е най-уязвимо в повестта — нейната книжна, преднамерена интелектуалност и как старателно е бил пресушаван жизненият поток, в който са потопени героите. Филмът ни поднася една безплътна, скелетизирана жизнена среда, в която се губят очертанията на важни взаимоотношения (например между Наско и Евстати или почти изцяло между главните и второстепенните герои) и глъхнат някои от гражданските интонации (събитията в редакцията и изобщо около изобличителната статия на Наско са само пунктирани и са загубили много от своята обществена нажеженост). Пожертвувана е била свежата непосредственост на разказа заради едно натегнато, външно психологизиране върху съзнателно ограничен жизнен терен.

Именно съзнателно, защото всичко това е плод не на случайно недоглеждане, а на творческа концепция. Съгласявам се с концепцията, но не мога да приема някои страни на нейната реализация. Уважението ми към дарованието на Л. Шарланджиев, изявено за мен безспорно в досегашните му два филма „Хроника на чувствата“ и „Веригата“, ми дава право да бъда напълно откровен във възраженията, които искам да споделя.

Наистина три филма, при това твърде разнородни по тема и художествена структура, са твърде малко, за да говорим за някакъв вече установен творчески облик на младия режисьор. Но когато в два от тях той се занимава с проблеми на нашата младеж, можем

да заключим, че към тези проблеми той изпитва особен афинитет. Разбира се, сравнен с „Хроника на чувствата“, „Карамбол“ поставя своите проблеми в съвсем друга плоскост, с претенциите на една по-голяма зрелост на мисълта, на един по-богат жизнен и творчески опит. Режисьорът сега явно се вълнува от по-сложните аспекти в сблъсъка на младите с трудностите в живота, от отражението, което тези трудности дават върху техните характери. И неговата амбиция е да изследва и разкрие характери, да навлезе в сложните гънки на душевността на част от съвременната наша младеж. Един характер може да се разкрие в поведение и постъпки, може и да се „саморазкрие“ в диалога, възможно е, разбира се, и обединяването на тези два подхода. Всичко зависи от структурата на литературната основа и от предпочитанията и замисъла на режисьора. В случая Л. Шарланджиев е предпочел да не акцентува перипетиите на сюжетната събитийност, а да търси развитието и драматизма на действието в дълбочина, опитвайки се да долови предизвиканите трептения в душите и съзнанието на своите герои преди всичко по диаграмата, която чертае диалогът. Във всичко това като концепция няма нищо лошо, защото е едно много благородно усилие към психологическо кино с преобладаващо интелектуално начало, с каквото българското кино не е много богато. Но режисьорът явно не е пресметнал добре предлагащите се в тази посока възможности, не е преценил точно ограничената художествена и интелектуална вместимост на диалога от повестта. Пренебрегването на нейните действителни, макар и не твърде големи достойнства, и предоверяването на диалог, който блести с маниерност, а не с дълбочина и сложност на мисълта говори най-малко за проявена недостатъчна взискателност, за импулсивност при навлизането в нови, неизследвани терени, която, разбира се, не може да донесе желаните резултати.

Последователен на своята избрана веднъж концепция, режисьорът полага усилия и за решаването на диалога в нов ключ на актьорско изпълнение. Очевидно тук той се е съобразил и с някои определени, но твърде спорни възгледи в това отношение. За съжаление и тук е налице неуспех, колкото и похвални да са усилията на режисьора да направи експеримент. Елементарна истина е, че в нашите филми много рядко срещаме добър филмов говор, непринудена простота и естественост в изпълнението на диалога. Но пътят към тези мечтани цели в никакъв случай не може да води през пълното нивелиране на емоционалния релеф на диалога. Това неизбежно разрушава художествената органичност на творбата и довежда до маниерност. Някои мислят — не знам защо, — че съвременният художествен герой е човек с изключителен интелект, но с ограничена и обеднена чувствителност. И ето че в театрални постановки, а сега и от нашия екран ни се поднася диалог, в който актьорите съзнателно приглушават всякакви емоционални пориви в речта си, поднасят репликите си с възможно най-равната и безизразна интонация. И всичко това с аргумента, че е съвременно, модерно, интелектуално... Някой някъде беше казал, че и математиката е чувство. Човешката природа е сложно единство на интелектуалното и емоционалното начала и всякакви режисьорски опити да се абсолю-

Невена Коканова, Анани Явашев и
Климент Денчев в сцена от филма



тизира едното за сметка на другото неизбежно довеждат до загубване на диалектическата същност на човешката природа, до накърняване жизнената правдивост на героите. Когато човек слуша диалога във филма „Карамбол“, неволно асоциира лошия телевизионен дублаж, защото до ушите му достига само един изговорен текст, една елементарна и повърхностна информация за човешки взаимоотношения, която не е в състояние да постигне художествено внушение нито за драматизма в дадени ситуации, нито за индивидуалната и неповторима същност на отделния герой. Бягайки от лоша-та патетичност в нашите филми, от външния спонтанен показ на чувства и страсти, на преживяване, режисьорът достига до друга крайност, до външно, натрапчиво показване на мисъл, на вътрешна усложненост, на критичност към жизнените явления. Едно внимателно вглеждане в живота създава основание да се потърсят на-истина именно в такава посока някои изменения в съзнанието и вътрешното светоусещане на нашата младеж, но външното и маниерно фиксиране на тези изменения пречи съществено за органичното им пресъздаване на екрана.

И не е чудно, че в резултат на всичко това оставаме твърде хладни към героите в „Карамбол“, към техните конфликти и про-блеми. Всичко е дотолкова приглушено и изравнено, така изсушено, че те се превръщат в голи литературни функции. Съзнателно са потушени всички дразнители, които биха разкрили пред зрителя по-релефно било индивидуалната същност на отделния характер, било остротата на отделни драматични ситуации. Пред нашия поглед преминават без акценти например такива сцени, като заварването на Анелия в стаята на Наско и неговото обяснение с Ана, разгово-рът между Наско и Панамски, потресението на Наско, когато раз-бира, че Емил е разказал на бай Евстати за Ана, и др. Актьорите говорят, подхвърлят си с повод и без повод афоризми, достигат в хода на текста дори до немаловажни проблеми (какво струва твоя-та честност, когато приятелите си отиват, или ти от тях? ...), но

всичко това звучи от дистанция, през рупор, възпроизведено, в една странна смес от лоша литература и добро кино.

А в този филм има наистина добро кино, в което отново се проявява дарованието на Л. Шарланджиев. Мисля, че в киното можем условно да разделим актьорската игра на изпълнение на диалог и поведение, доколкото тук актьорското поведение в твърде значителна степен е резултат от чисто кинематографични прийоми и средства (вътрешно-кадров монтаж, ракурс, осветление). Очевидно е, че ако режисьорът не е успял да постигне желаната простота и непосредственост в изпълнението на диалога, той е постигнал това в поведението на актьорите. Тук неговият кинематографичен усет и чувството му за съвременност са по-стабилни и ние виждаме една органична актьорска освободеност пред камерата. Това се отнася както за известните и опитни киноактьори А. Явашев (Наско) и Н. Коканова (Ана), така и за актьори като Ел. Райнова (Анелия), Кл. Денчев (Емил), Евст. Стратев (Райчо) и др. Разбира се, може само да се съжалява, че натрапената преднамерена интонация на диалога пречи съществено на актьорите за пълноценна изява на образите. Може би единствен А. Явашев успява да се справи до известна степен с това раздвоение, да приближи поне на места текста до органичността на поведението. Доброто кино в този филм е намерило израз и в изобразителното решение. Заедно с оператора Ем. Вагенщайн режисьорът щастливо е осъществил своята концепция в тази посока — една мека, приглушена атмосфера, една спокойна гама от светлосенки; никаква външна експресивност; един уравновесен климат, който да подхрани осмисляне на спомена за нещо преживяно и мъничко носталгия по загубеното младежко безгрижие, заменено от суровото прозрение на някои истини за хората и живота.

Да, „Карамбол“ е твърде противоречива творческа изява на Л. Шарланджиев. Не бих желал в заключение да правя счетоводен баланс на плюсовете и минусите, за да посоча непременно накъде клонят везните. Струва ми се, че не от това има нужда режисьорът. Нещо повече, съзнателно акцентирах слабостите, ръководейки се от тяхното принципно значение. Те са плод от търсене на нови пътища пред нашето кино, които биха могли да ни отведат до киното на мисълта, да ни изравнят с някои актуални и интересни течения в световното кино. Търсенето, експериментът трябва да се поощрят. Но и резултатът трябва да се осмисли. Най-генерализираният извод е, че в хазарта на подобни експерименти не следва да се впускаме импулсивно, а с повече творческа подготовка и възискателност, като въоръжим професионалния си опит и със солиден естетически критерий, отговарящ на съвременния етап в развитието на киноизкуството.

Сценарий — Ат. Ценев, режисьор — Л. Шарланджиев

Оператор — Ем. Вагенщайн

В главните роли: Наско — Анани Явашев, Ана — Невена Коканова, Райчо — Евст. Стратев, Емил — Климент Денчев, Мария — Мария Тролева, Анелия — Елена Райнова. Производство на Студия за игрални филми — София

ФИЛМ ЗА ТВОРЧЕСКАТА МИСЪЛ НА БЛАГОЕВ

„Дългият живот на другаря Ленин трябва да се пише и описва отново“ — тези думи на Маяковски с пълна сила важат за дълга на нашето изкуство пред „дългия живот“ на Димитър Благоев. „Дългият“ не в смисъл на годините (Благоев получава почетителното прозвище „Дядо“, когато е още твърде млад), а в смисъл, че неговият живот съсредоточава изключително важни събития от историческия, политическия и духовния живот на нашия народ.

Благоев имаше проникателността да разпознава истината, когато тя още не се беше проявила, мъжеството да я изрече, умението да я превърне в теоретическо оръжие за хората и способността да я разпространява пред тях. Пръв между първите хора на следосвобожденска България той прозря в мрака на бъдещето и направи своето велико откритие — българската работническа класа. Като осъзнава, че България тръгва по капиталистически път и че всички закони на зараждаването, развитието и гибелта на капитализма ще се развият и сред нашето общество, той се заема с най-мъдрата и най-отговорната работа — да въоръжи тази класа с оръжие за нейната борба.

И ето един малък филм („Накъде“), създаден в Студия за научно-популярни филми, от режисьорката Веселина Геринска със сътрудничеството на проф. Кирил Василев, ни връща към най-трудните години на този велик живот, преди да е изгряла пътеводната звезда на Бузлуджа, когато „няма още класово движение, което увлича и крепи личността, а единици като светулки се губят в мрака“ (Г. Бакалов), когато по думите на самия Благоев „трябваше човек да има здрави нерви и дълбока вяра в социализма, за да издържи, без да се поколебае нито за минута“.

Филмът е късометражен, но мащабността му се определя от личността на Благоев, от съгъстената същност на неговата мисъл, от значението на полемиката, която той води. Когато, завърнал се от Русия, Благоев издига знамето на марксизма в България, първото, което трябва да доказва, е, че социализмът има почва у нас. Духовите се разделят около този принцип. Разслоенията в редовете на социалистите „въобще“ не са по-малко решителни от разслоенията в селото; в онова време не е вече достатъчно да си социалист, нужно е да си диалектик, марксист. Изучил логиката на Марксовото революционно учение, Благоев събира доказателства, срещу които не може да се устои. Атаките от буржоазния лагер той посреща с цялото си въоръжение — идейно и теоретическо. „Бедното население в градовете и селата представлява „боса команда“, неспокоен елемент, способен само да изнасилва мирното население“ — пише г-н Габе. „Работническата класа у нас, както и навсякъде, е оная растяща сила, от която само може да се очаква едно коренно подобрене на нашия живот“ — заявява в отговор Благоев. И изразява своята мисъл не със словесно жонгльорство, а просто и ясно, със силата на фактите, на точното значение и предметната конкретизация. Езикът на фактите е, който респектира враговете на марксизма, и Благоев насочва цялата енергия на своя интелект в спор; полемиката

се ражда от необходимостта на едно диалектично мислене, призовано да съдейства за преобразяването на света. Тази полемика понякога е спонтанна, Благоев открива фактите сякаш за пръв път, но той никога не се задоволява с провокацията, а се стреми към зрелия, неоспорим извод. Той изрича идеи, а не думи, защото „само идеите имат трайна власт над обществото“.

Какво изображение е способно да изрази философските идеи на марксизма, да открие генезиса им в действителността, съхранявайки при това вътрешното своеобразие на киното? Авторите на филма са потърсили творчески принцип, който да обуславя формата и органичността на филма. И откриват този принцип в практиката на съветското кино. Дзига Вертов го нарича „образ на мисълта на живия човек“, Айзенщайн пише за „вътрешния монолог на героя“; в последно време на този принцип съветските документалисти създадоха чудесен филм за „процеса на Лениновата мисъл“ („Ленин. Последните страници“ — сценарий Г. Фрадкин, режисьор Ф. Тяпкин). Предпочитанието на съвременната документалистика към такава филмова конструкция е в съзвучие с общия стремеж на съвременното кино към анализ, изследване, показване на живота в движение.

В този смисъл маниерът, с който е решен филмът „Накъде“, може на някого да се стори пряко навеян от познати образци; всъщност тук се касае до конкретно приложение на общия принцип, осмислено от един ярко индивидуален характер, усложнено от острата полемичност на материала. И в тази полемичност главният елемент си остава „гласът на Благоев“, гласът на неговите мисли, неговите реакции срещу опонентите, неговите възприятия и оценки, неговото активно вмешателство в действителността.

Словото и изображението встъпват в своеобразно взаимоотношение, в кинематографичен контекст. Конкретността на социално-историческата обстановка е нужна, защото от нея се раждат изводите, към нея е насочено научното мислене. За кинодокументи от онова време не може да става и дума. (Просто кинематографът още не е бил открит). Авторите разчитат само на фотоснимки, намерени в стари вестници и книги, и се стремят да им придадат силата на кинодокумент... Фотографии на България от онова време, „когато масово се затварят малките дюкяни“, „когато романтиката изчезва и множество същи пролетарии чакат всяка сутрин на пияцата дано дойде някой да ги наеме на работа“. България с нейните бедни труженици, разоряващи се селяни и застанали в претенциозни пози новоизлюпени фабриканти... Подборът на фотосите е подчинен на драматургическия замисъл, обективът снима лицата от фотографите като живи лица (тук ще възразим срещу прекалената игра със светлините). Кадрите спорят един с друг, от монтажните фрази се раждат публицистични обобщения: лица на банкети и покани за благотворителни забавления се сменят със снимки на дрипави деца и бедни селяни. В мисълта на Благоев живее зреещата ненавист и обидата на тези селяни; протестът против несправедливостта се превръща в негова лична страст. Дикторът (засл. артист Иван Кондов) произнася текста в съответствие с Благоевата интонация. Впрочем малцина са вече онези, които помнят интонацията на Благоев, и не към подобие са се стремели създателите на филма. Те са търсили интонацията на размишлението, много лична, много авторска — Благоевска, върху онова, което се показва на екрана. В нашите документални и научно-популярни филми сме слушали много безлични патетични слова, еднообразни дикторски текстове. Текстът на филма „Накъде“ е автентичният Благоев текст (другояче и не би могло да бъде, защото той е съдържанието, „сценарият“ на филма). Простата и ясна фраза звучи ярко и оригинално. Гласът на Благоев коментира кадрите и спори с тях. Понякога дори сме свидетели на уточняването на фразата; възстановяват се и ръкописи (изчисленията при разясняването на аграрния въпрос). Темпераментът на Благоев е изразен пластически. И макар че на екрана само два пъти се появява портретът му — в началото и в края на филма, — през цялото време сякаш физически го виждаме: той се изправя в целия си духовен ръст, с образ на древен титан, енергичното му и ярко лице буди възторга на преклонението. Зад кадъра възниква любимата песен на Благоев и се слива с изображението, усилвайки темата на подвига и себещертвата...

Мисълта на Благоев тече бързо, свободно, леко преминава от тежкия доказателствен тон към иронията и сарказма... И тук идва усещането, че някъде филмът има нужда от успокояване на мисълта, от по-обстойно изясняване на въпросите, от време, в което зрителят, насочен към дълбок размисъл, да може всичко да разбере, всичко сам да измисли. Много идеи — големи и сложни, тук са изказани на един дъх. Филмът оставя впечатление на етюд към по-широка екранизация на



Кадър из филма „Накъде“

творческата дейност на Благоев. Но вътрешно тази пределна концентрация и динамичност е подчинена на здрава логика, мисълта градира закономерно и естествено до финала: „...Българските социалдемократи като марксисти, считат не само за своевременно още сега да се пропагандира марксизмът у нас, но смятат и за твърде необходимо, твърде плодотворно да се организира работническа партия на бъдещето“ ... Партия на бъдещето! В тези думи е събран целият оптимизъм на пролетарската класа, цялата лъчезарност на комунистическата мечта. Тази непреклонна увереност Благоев завеща на българските комунисти като магическа тайна в трудния път към победата.

Филмът „Накъде“ е посветен на 110-годишнината от рождението на Благоев и на IX конгрес на БКП. Това посвещение има дълбок, конкретен смисъл. В наше време, когато предвиденото от великите социалисти се сбъдва и пред марксистите стоят нови проблеми, връщането към началото, към светлия ум на Благоев припомня каква роля са играли и колко са необходими на комунистическото движение ерудцията, творческият пламък, историческият усет и твърдостта на духа.

Сценарий — проф. Кирил Василев и Веселина Геринска; режисьор Веселина Геринска; оператор Иван Самарджиев. Производство Студия за научно-популярни филми — 1966 г.

„ЧЕРВЕНАТА БРАДА“

Сценарий от Масото Иде, Хидео Огуни, Рюзо Кикусима и Акира Куросава по романа на Сюгоро Ямамото. Постановка на Акира Куросава. Оператори Асаичи Накак и Такао Саито. Музика от Масару Сато. В главните роли: Тоширо Мифуне (Киодзо Нииде), Юзо Каяма (Ясумото), Йосио Пучия (Мори), Рейко Дан (Осуги), Кйюко Кагава, Каматари Фудзивара, Акеми Негиси, Цутому Ямазаки, Кувано Мйъки, Теруми Ники, Йоко Наито и др.

Производство на „Тохо кмпани, ЛТД“, Япония, 1965 година.

Най-после и на български екран се появи филм от световноизвестния японски режисьор Акира Куросава, един от творците, причислявани без колебание от най-компетентните критици в авангарда на съвременния кинематограф. За неговото творчество се четат специални университетски курсове, посвещаваат му се студии и монографии — така както се прави за най-големите, за Грифит, Айзенщайн и Чаплин, Фелини, Бунюел и Антониони.

Не знам дали „Червената брада“ е най-достойното произведение за първа среща. Това е наистина най-последният му филм, но не бих казал най-представителния, най-хубавия. „Рашомон“, „Седемте самураи“ повече биха ни възхитили, очаровали и зашеметили. Но при съствието на ярката художническа ин-

дивидуалност на Куросава е властно налагащо се и тук, своеобразието и могъществото на неговия талант се разкриват в цялата си сила и красота.

Най-напред филмът ни прави огромно впечатление с дълбоко националното си звучене, с яркия си народностен дух, просмукал всеки кадър. Но национална самобитност, чужда на всякакви екзотични нави или етнографска стилизация — тя е преди всичко в диханието на един темперамент, твърде различен от европейския: податлив на особена, фанатична последователност и упорство, с резки преходи и внезапни избухвания в емоционалното състояние. Изразът на чувствата е понякога външен и приповдигнат ефектен, ще се стори на непривикналият зритель вероятно мелодраматичен, сантиментален, но ако се взрем по-дълбоко, ще забележим, че това проявление е плод на дълбока изстраданост, обусловено е от многовековната трагична съдба на нацията от Далечния Изток, непрекъснато живееща под ударите на природни бедствия и непосилни социални страдания.

Да, този народ има „предразположеност“ да усеща както страданието, така и да цени доброто и да умее да го прави. Онзи познат афоризъм на Оскар Уайлд, че никога богатият, а само бедният е способен на благодородство, на пожертвователност и помощ, се потвърждава по ярък начин във филма на Куросава. Режисьорът впрочем съвсем съзнателно, макар и в рамките на художествената тенденция, а не чрез

По нашите екрани



средствата на голата назидателност насочва цялото повествование към потвърждение на тази мисъл. Той я извежда не само до звученето на жизнена констанция, но иска да я превърне и в увеличащ пример, във вдъхновяващ идеал. Оттам е и тази пламенност, тази страст в защитата на хуманните начала, оттам е и издигането на д-р Нииде в мащабна фигура, олицетворяваща тези начала.

Интересно е как Курасава разкрива образа на „Червената брада“ — филмовото повествование протича така, че същността на героя е показана чрез нещо като огледален способ: не чрез преки действия, а тъй както се отразява в постъпките на другите. И особено в нравственото и духовното израстване на младия лекар, негов помощник, Ясумото. Ние се приближаваме до д-р Нииде именно посредством Ясумото. Отначало „Червената брада“ за много малко се мярка на екрана, поведението му е съдържано и външно, натежават повече хладността и самотността му. И постепенно, черта по черта, израства благородството на характера, очертават се бунтарските му демократични възгледи, цялата сложност и всеобхватност на идеите, на които всецяло се е посветил и в които спонтанно въвлича нови съратници.

Поразително е майсторството на актьора Тоширо Мифуне в извайването на образа на д-р Киодзо Нииде. Тоя всепризнат първенец на японския филм, ползващ се със световна известност, участник в десетки чуждестранни промоции и накичен с високи отличия от най-представителните кинофестивали, тук е коренно различен от предишните си роли. Наистина изкуството на превъплъщението намира у него ярка изява. Спомням си го например в ролята на разбойника от „Рашомон“ — каква необузdana енергия, какъв стихнен темперамент, каква експресивност! А тук е лаконичен и съдържан, чувства са спотанени като подводни течения някъде дълбоко, овладени са напълно и единствено при възникване е останал издйническият жест с поглаждането на брадата. Тук не властва стихията, а голямата идея, умът. „Червената брада“ всичко върши в името на осъзнатите идеали, в името на революционни възгледи. И Тоширо Мифуне дълбоко набляга на тази „рационалност“ на образа.

Курасава отлично се разбира с Мифуне и не е изненада, че е така. Но режисьорът извлича от всеки актьор големи завоевания. Каква поразителна

сила имаше в разказа на оная актриса, която след смъртта на баща си споделя пред д-р Нииде жестоката одисея на едно семейство, собствената си несретническа участ. А с каква пестеливост и дълбочина бе изпълнена изключително трудната роля с малко реплики на душевно разстроено момиче от чайната на гейшите. А мъничкото момче? — „Плъхът“, — до какъв драматизъм и трагедийно въздействие достига то в кадрите след отравянето. Бих прибавил и „епизодичните“ образи на жените от болничната кухня: всяка остана с нещо дълбоко индивидуално; характерно в съзнанието ни. Често ли се срещаме с такива „епизодични“ герои?...

След тоя филм — изпълнен иначе с толкова мъка и нещастия, с болести и смърт, мизерия и несправедливост — излязох някак с приповдигнато настроение, с някакво светло и бодро чувство. Парадокс? Не, това е съвсем естествено произтичащо от благородството и човечността на авторитевата позиция, която осмисля цялото филмово повествование и му придава особен чар. Над всичко изгрява копнежът на автора към друго устройство на живота и към всеобща победа на хуманността, на справедливостта. И вярата, че така ще бъде, вярата в добрите сърца и в трезвия ум на честните хора...

А. С.

„ГЕПАРДЪТ“

Сценарий — С. Ч. Д'Амико, П. Кампаниле, Е. Медиоли, М. Франчоца и Л. Висконти; режисьор — Лукино Висконти; оператор — Джузепе Ротуно, музика — Нино Рота. В ролите: Бърт Ланкастер, Ален Делон, Клаудия Кардинале, Паоло Стопа и др.

Романът на Томазо ди Лампедуза „Гепардът“ е от онзи тип творби, които се издигат до класическа пълнота. Могъща хармония на анализ и изразни средства, тънък усет за реалното. Правдата на действителността, опазена и одухотворена от един символ, от голяма художествен замисъл, т. е. една по-висока правда. В човешкото битие на княз ди Салина се анализира по-дълбок смисъл — елегията на аристокрацията, политическия ѝ залез. Останалите образи съдържат също голямото обобщение, конфликтът е ярко изя-



вен, но претопен в плътни характери, мисли, идеи, действия. Режисурата е открила силата на текста, запазила го е дословно, проучвала го е със същата интелектуална напрегнатост, тълкувала го е като двигател на действието. Това не е просто словесно действие, а активно съдържание на идеи. Снимач-

ната техника е част от тази театрална грижа за словото. По-голяма вътрешна динамика камерата е постигнала в сцената на бала, истински филмов шедьовър и най-блестящо потвърждение на жанра на романа, на епичната му сила. Финалът на романа обаче стеснява епоса почти до семейна хроника и ре-



жисьорът се е отказал от него, за да се задържи в големите мащаби. Но общо взето Висконти е избрал съдържащата външна изява вместо филмовата символика, крупния план, с който държи мислите и чувствата на фокус, гадае в подтекста им, вглежда се във вътрешните тайни, често социални тай-

ни. И ако подхвърля нещо повече в намека, то е с оглед на обобщението. Една от причините направените лица на аристократичното семейство в катедралата да изглеждат като фрески, като избелели отпечатыци на отдавна забравено минало. Предварително пригответен финал, зримо присъствие на големите събития.

Всичките усилия са насочени към това — да се отгадае спойката в това плътно социално кълбо. Портретната характерност е елемент на тази задача. Тези изтънчени, красиви, великолепно горди лица на Франческо Паоло, на княза (Бърт Ланкастер), на Каролина, на Танкреди (Ален Делон), на последните наследници на рода Салина са само красиви утопии, сетните лъчи на вече умореното лице на тая залязваща дъгвеност. Докато те са се ровели в своята наследствена памет, друг господар е станал двигател на живота. С груба активност, с хитра ловкост, без род, но управляващ земите им, без изтънченост и блясък, но могъщ сред блясъка на дворците им. И ето до техните лица неудобно споено лицето на дон Калоджеро (Паоло Стопа) — с най-прозаичен здрав смисъл, с класическата трезвост и инициативност на бугжоата. Анджелика е част от онази хитра земна красота, която ще разбие аристократическата условност, с която ще нахлуе друг смях в тези вековни замъци. Новото нахлува в аристократичния дом с всичките си странности — със смешния фрак на дон Калоджеро, с гарибалдийската устремност на Танкреди и втория път — с униформата му на офицер от кралската армия. Танкреди е също част от новото, но продукт на две епохи. Между поражението и опита той избра опита, компромиса да служи на новите господари. „Чистата“ аристокрация като княз Фабрицио и Кончета загива, непригодна за новите условия, защото е с понижена жизненост поради прекалена духовна изтънченост. Какво е тази аристокрация без магията на своите дворци, без своя род? Тук е преходът от образа към понятието и режисьорът го извисява до символ.

В този филм Висконти има своя любима тема. И това не е нито Танкреди, нито дон Калоджеро, нито дори Анджелика, а трагичният образ на княз Фабрицио. Но филмът не е станал монодрама, той запазва епичния си характер, може би само малко е нарушена точната съразмерност на характерите

от литературния материал. Талантът на Висконти и Бърт Ланкастер изчерпват до дъно образа на княз Фабрицио и с неговото сияние са озарени всички образи. Малко повече е пострадал Танкреди. Но и Ален Делон не е имал собствено откритие за образа.

Най-важното е било да се намери жизненият и естетически идеал, да не се наруши чувството за цялото, да се открие простото и ясно историческо действие. И тук Висконти търси революционната енергия на червеноблужните гарибалдийци. Но не стумява да защити докрай намерения творчески изход, да съхрани енергията му и по-нататък в режисьорския контекст. Самата сцена не придобива значението на поанта, на мощен мисловен заряд, на мост към класическата развръзка.

Трагичната развръзка е потърсена повече в психологически план, в интелектуалното действие. Тъжното огледало на вътрешната конфликтност на аристократичния род е Кончета — като я обрича, княз Фабрицио произнася сам своята присъда, признава жизнената изчерпаност на своята класа. Прозрение, много по-широко, над себе си, над своето битие. Балът е върхът, там се отрицва натрупаната енергия. Висконти и Ланкастер изграждат образа с неподправена елегичност, с могъща трагична сила. Този бал сякаш е само за княз Фабрицио — той така и е направен — като една мисъл, като един монолог. В него няма вътрешна конфликтност, всичко е било до този момент, има само съзнание за преходност. Всъщност това извлича смисъла от факта. Именно тук режисьорът и актьорът са запалили искрата на голямото си въображение. Но има едно препятствие: мрачният скептицизъм на княз Фабрицио: „Нещата трябва да се променят, за да останат такива, каквито са.“ Това не е хипербола на мисълта, а историческо самочувствие на патриций. За него е било твърде рано, за да мисли другояче. Висконти не е искал да го поправя. Той само го е изслушал.

Б. Д.

„СЪРЦЕТО НА МАЙКАТА“

Сценарий Зоя Воскресенская и Ирина Донская. Режисьор Марк Донской. Оператор Михаил Якович. Музика Рафаил Хозак. В главните роли: Елена Фадеева, Даниил Сагал, Нина Меншикова,

Генадий Чертов, Родион Нахапетов, Нина Вилковская, Андрей Богословски, Олга Изгорсдина, Всеволод Сафонов и др. Производство на киностудията „Максим Горки“, 1966 г.

Очаквахме с нетърпение този филм. Очаквахме с нетърпение новата среща с големия съветски кинорежисьор след една значителна пауза в неговото творчество. В нашето съзнание името на Марк Донской е неразривно свързано с най-хубавото, създадено в съветското кино до войната. Неговата трилогия за детството и младежките години на Горки влезе в историята на киното като новаторско произведение. След войната неговите филми „Непокорените“ и „Тома Гордеев“ получи международно признание на фестивалите във Венеция (1946 г.) и Локарно (1960 г.) Известно е, че творчеството на Марк Донской се формира под силното влияние на Горкиевите хуманистични идеи и образи. За отбелязване е също така, че образът на майката е една от централните теми в творчеството на режисьора. С голяма сила е превъплътена тая тема в трилогията на Горки, в „Дъга“ по повестта на Ванда Василевска (1944 г.), в „Селската учителка“ (1947 г.), в „Майка“ по романа на Горки (1956 г.).

На тая тема той остава верен и в новия си филм „Сърцето на майката“. Нещо повече — като епиграф на филма режисьорът е поставил известните Горкиевы думи: „Да прославим жената-майка!“

В центъра на режисьорското внимание е една велика жена, една прекрасна майка — Мария Александровна Ульянова, майката на Ленин. Тя ражда и отглежда шест деца и с всяко от тях изминава трудния и героичен път на революционера. В една беседа по време на Всесъюзния кинофестивал в Киев през май т. г. Марк Донской изтъкна някои наистина малко известни факти за Мария Александровна. Тя оставя вдовица на 50 години. Най-големият ѝ син загива на бесилката, болест отнася в гроба дъщеря ѝ Олга. Майката преживява 19 ареста на своите деца, в нейния паспорт за последните двадесет години от живота ѝ са отбелязани 43 адреса. На осемдесет години тя се отправя на доброволно заточение заедно с дъщеря си Мария. До последния си удар голямото сърце на майката е тупяло за децата ѝ, било е с тях в най-трудните минути.

Филмът започва именно от първата



огромна загуба в семейство Улянови — умира бащата. В един пламен разказ пред зрителя се разкрива понататъшната съдба на многобройното семейството. Веруюто на Александър Улянов, атентатът срещу царя, процесът, присъдата, гордата скръб по сина и брата... Оттук нататък на преден план излиза Владимир Улянов — изгваването му и формирането му като революционер от нов тип, ролята в това формиране на майката — сигурен съветник и опора.

В редица епизоди е постигната атмосферата на епохата, жив интерес буди постигнатата от Чертов и Нахапетов характеристика на Саша и Володя Улянови. От изпълнението на Елена Фадеева наистина лъха обаяние, сила и човечност, присъщи на забележителния прототип. В този смисъл напълно заслужено е отличието, което получи актрисата — наградата за женска роля на споменатия фестивал в Киев.

Като цяло обаче филмът е изграден илюстративно и в много отношения лишен от новаторския дух, присъщ на повечето произведения на режисьора. Изненада буди примиряването с така поднесен диалог — на места той е направо елементарен. На романтичното кино — към което бихме могли да причислим „Сърцето на майката“ — е присъща известна приповдигнатост. Но на места тук тя се е превърнала в банална театрална риторика.

Разказът за семейство Улянови е замислен като дилогия. Фотоси и текст вече известиха в светския печат, че усилено се снима втората част на дилогията — „Верността на майката“. Може би в нея Родион Нахапетов ще разгъне още по-пълно образа на младия Ленин, още по-плътнo ще обрисова своята Мария Александровна талантливата актриса Елена Фадеева, по-внушително ще реализира своя замисъл Марк Донской.

Но постигнатото в първата част не отговаря на величието на темата и на възможностите на режисьора...

Ч. Г.

От 22 до 28 август в чест на националния празник на Социалистическа република Румъния се проведе седмица на румънския филм. Българската публика се запозна с три нови художествени филма — „Неделя 6 часа“, „Въстанието“ и „Мат на царя“. Общото впечатление е, че румънската кинематография печели здрави позиции, търси свои пътища за изява, динамично се предвижда напред...

„ВЪСТАНИЕТО“

Сценарий — Петре Съкулдяну (по романа на Ливиу Ребряну); режисьор — Мирча Мурешан; оператор — Нику Стан. В ролите: Иларион Чобану, Н. Секъряну, А. Николаеску, Матей Александру и др.

Може би ако бяхме видели „Въстанието“ преди 3—4 години, щяхме да реагираме по друг начин, но сега, когато едва ли не всеки режисьор е амби-

циран да покаже нещо „странно“ и „невиждано“, здравото реалистично майсторство ни привлича особено силно със своята зряла мъдрост и простота.

По всичко личи, че тоя постановъчен стил по един или друг начин съответствува на литературната основа на творбата. За това говорят и паралелите, които лесно биха могли да се направят между тая творба и показваният през тая година у нас филм на Ливиу Чулей „Гората на обесените“, който също бе поставен по роман на Ливиу Ребряну. Дали това, или великолепното стилово единство на творбата като цяло ни изкушава да мислим, че тоя роман не би могъл да бъде екранизиран по друг начин?...

Както в „Гората на обесените“, така и тука се сблъскваме с изображение, изградено композиционно и тонално с много голяма пластична култура, на нивото на най-съвременната живопис. Но колкото и да е пленяваща тая тъй съвременна изобразителна култура на режисьора Мирча Мурешан, тя не може да реши успеха на филма. Създателят на тоя филм се е отнесъл доста пестеливо към „модерното“, не се е съблазнил и от позивехтелия романтичен блясък на директните алегии, метафори и символи... Той води действието просто и логично като разказ за една действителност, която вече отдавна е философски и исторически осмислена. Не рискува ли той тогава да



дезинтересира публиката, да доскучае на зрителя?

И тука именно стигаме до характера — до онова, в което режисьорът е повярвал най-дълбоко. Изследването на логиката на всеки характер е средство, с което Мирча Мурешан скъсява разстоянието между зрителя и екрана и превръща филмовото действие в късове реален живот.

Режисьорът е показал много големи възможности и при обрисването на тълпата. Тълпата селяни във филма е масивна стена, с едно дихание, с една мисъл... Тя е смълчана, застрашително навъсена притаила нейде дълбоко в себе си опасния заряд на непокорството и отчаянието. А в сцените на бунта — необузdana, луда, безпаметна, обхваната от беса да разруши всичко, което е било притежание на нейните врагове. Дори и хорото в селото е тънещо и мрачно...

„Въстанието“ е солидна и издържана интерпретация на литературното произведение и заедно с това — значителен успех на румънското кино в стремежа му да си извоюва място сред големите, развити кинематографии.

„НЕДЕЛЯ, 6 ЧАСА“

Сценарий — Ион Михайляну и Лучиян Пинтилие; режисьор — Л. Пинтилие; оператор — С. Хузум; музика — Раду Къплеску. В ролите: Ирина Петреску, Дан Нуцу, Гр. Албини, Е. Попович и др.

По сюжетната си схема „Неделя, 6 часа“ напомня за някои видени вече филми: Съпротивата, момче и момиче, които се борят за свободата, които се обичат и загиват трагично...

„Неделя, 6 часа“ не търси романтичната приповдигнатост и патоса, с който често пъти досега се възпяваше саможертвата на падналите герои. Самите герои не ни гледат от пиедестал. Напротив — ние се вглеждаме отблизо в техните лица и техните съдби.

И заедно с това авторите на филма изявват много старателно всички съблазни на евтината занимателност. Акциите, конспирацията, престрелката — всичко това е само канава, върху която е проследена една трагедия — трагедията на безвъзвратно загубената младост. Събитията от революционното минало са повод да се разкрие душев-

ността на две млади същества с обаянието на тяхната прямота и безкомпромисност, със силата им да отиват докрай без резерви и пресмятания...

Авторите на филма сякаш ни показват красотата на сливането между любовта и революционния идеал. И заедно с това ни внушават мисълта за краткотрайността на тая красота. На това внушение служи натуралистичното на пръв поглед изображение на смъртта на Анка.

Зрителят остава с усещането, че голямата част от филма е видяна през очите на Раду като един мигновен спомен, проблесък с травматизираното му от смъртта на Анка съзнание. Все едни и същи балкони, все едни и същи хора в застинали пози... Това сякаш е всичко, което е останало в съзнанието на Раду от гибелта на Анка.

Тоя своеобразен преход между отделните епизоди във филма, който едновременно разкъсва и обединява отделните сцени, е опит да се намери кинематографичен еквивалент на едно поразено съзнание. Дали точно тая картина е най-подходяща, дали е усетена най-вярната дължина на кадъра и дали трябва толкова пъти да се повтаря все същият кадър, е въпрос на режисьорско майсторство. По-важно в случая е това, че по законите на лиричната изява в киното авторите внушават чрез тоя кадър и своя поглед върху събитията. Защото и за тях борбата е не само подвиг и красота на себеотрицанието, но и трагедия, травма, която поразява и гнети съзнанието.

Крайт (гибелта на Раду) е неочакван и това е още един аргумент срещу създадената рутина в тоя род филм. Фактически в него е концентриран драматизмът на борбата и завършено, категорично изявено виждането на авторите.

Едно виждане, което безспорно обогатява жанра с нови размисли и нови естетически и граждански стойности.

Н. Т.

„АКСЕЛ МУНТЕ“

Сценарий — Хайнц Якоби, Х. Г. Петерсон; режисьор — Рудолф Югерт; оператор — Рихард Ангст; музика — Начимбене. В ролите: О. В. Фишер, Розана Скиафино, С. Циман и др. Производство на „Филм-студио“ — Берлин,

„Чине“ — Рим и „Критерион филм“ — Париж.

Анонимният сюжет е винаги по-малък повод за риск, с повече възможности за художествени решения, за хитрост. Но Аксел Мунте е една точна формула на темата, на идеята. Изисква се признаване на фактите, анализ в конкретното съдържание на живота му, в практическата му осмисленост. И обективно вглеждане в националния характер. Това е солта на образа. И тук несполуката е тягостна, резултат „вобщо“ опровергава творците, „проявява“ техниката на анонимния сюжет.

Индивидът не може да се отгада без рода, без „духа“ на мястото, наследствената памет — това е, което го одухотворява, което му придава разнообразие от бои и чувства. От деди и прадеди, дори и в сънищата на северните хора се е предавала онези мъдра философия на живата сага, поезията ѝ, гордия ѝ хуманизъм. Какво е Аксел Мунте без нейния тайнствен ритъм, без примамливата загадка на тази странна романтика, сродила животни и хора. Може ли да се разбере Аксел Мунте извън живия пулс на природата. Дори това неудържимо влечение към юга на този северен дух е част от общата му сроденост с нея. Затова и природата разказва най-добре за него. За колко от нас са казвали: „добър като морето“ или „птичките го обичат, вземат го за старо сухо дърво“.

Аксел Мунте от малцината преживя това особено щастие да „одухотворява“ природата.

Авторите на филма искат да правят от това илюстрация. Еднакво бессмислено и нелепо. Неосъществено като логика и като изразно средство. Този златен прах, щедро разпилян в „Сан Микеле“, е подреден по друга сетивност, по друга логика. Но творците не са могли да извлекат от материала неговата енергия, пластичната му красота и най-ценното зърно — философското откровение. В своето съпротивление той доказва и нещо друго — този разумен и трезв мислител се превръща понякога в дете само поради зрелостта на духа си. Обобщението, което липсва. О. Фишер (А. Мунте) не би могъл да преодолее бедния сценарий, но пък и той самият няма тънката психологическа подготовка, нужна за образа, личното откривателство. Той играе добре, дори много добре, но само като приложим общата мярка за филма.

Една привлекателна, интересна личност е ценен материал за развлекате-

лен, пикантен, достъпен филм. Но ако резултатът е само този, това е бедност. Може ли някой, прочел „Сан Микеле“, тази истинска изповедна перла, да бъде излъган, че този филмов образ е А. Мунте. Зад ленивата фантазия на творците той ще страда за великолепия мозък на лекаря, хуманиста, писателя; зад разиграваната ориенталска разпаденост ще иска да открие поетичния северен дух; зад митичната устременост към юга ще преживява отново северното вълшебство на сагата; зад външната ефективност на детайла ще търси повода на неподправеното шведско остроумие.

Творците са имали едно интересно хрумване: в два контрастни характера — любимца на съдбата А. Мунте и трагичната Ел. Дузе — те откриват проход към една обща тема: самотата на човека и защитата от нея — отдаването на другите. Но нито сянка от разрушителния пламък на отчуждението, враждебността, безверието. Чудесна възможност за размисъл, за оценка на човешкия опит, за прозрение. Но тук ситуацията става пресиленна. Неубедително от гледна точка на изповедния тон, на правдата, на естетическото внушение. Остава самоцелната лирика, която не се анализира в действие. А моментът изисква плътен драматичен разказ.

Филмът дава малко „знание“ за практическата дейност на лекаря А. Мунте. Всеки човек подчинява живота си на един замисъл и трябва да се дълбае и тълкува точно в неговия замисъл. Иначе се проваля смисълът на живота му, конкретният принос, общественото му участие. Да се стараш да надминеш съвременниците и предшествениците си, понякога това е беда. Всички усилия на А. Мунте са да надмине себе си. Той не прави открития, но затова пък върши и най-простите неща с осъзнато достойнство. От холената в Неапол творците са извлекли само факта, сценичното движение, повода за пикантна история. А тя е страшна трагедия за духа на хуманиста, трагедия на сърцето, но преди всичко на мисълта, че не можеш да помогнеш с нищо на хората. Колко много са страниците на хуманизма, на голямата човешка дейност, които липсват на екрана. А оттам — и Аксел Мунте.

Изглежда, не е било нужно да се търси оригиналната тема, цом възможностите са стигали само до един „анонимен“ филм.

„АНГЕЛ НА БЛАЖЕНАТА СМЪРТ“

Сценарий: Ян Прохазка и Щепан Скалски; режисьор — Щ. Скалски; оператор — Ст. Малота. В ролите: Зора Божинова, Ярослав Дуфек, Власта Кубеликова и др. Производство на киностудията „Барандов“ — Прага.

Филмът минава през криминалното престъпление, но се издига до политическите му причини. В това е и художественият му замисъл. Анализът е само в конкретния факт, който съдържа обобщаваща сила. Тук не се изследва философията на събитието, дори липсва грижата да се разкрият плътни характеристики; главното е било да се постигне политическият ефект, да се докаже смисълът на факта. Творците разчитат много на това, че материалът е извлечен от действителен случай. Усилията са насочени главно към запазване на публицистичния тон, документалната стойност. Дори остава впечатление като че липсва игрален елемент. Това е от полза за жанра, за интригата. То придава по-голяма цялостност и напрегнатост на действието. Добро хрумване, което обаче не надраства илюстрацията, проследява само сюжетния ход. Пропада поводът за тълкуване, творците се скриват зад факта. Жанрът има своя специфика: различа се повече на напрежението, на динамиката, на интригата, на неочакваните обрати на действието. И тези елементи са налице. Но точно тук в подхода към материала се проявява повече традицията, отколкото творческата намеса. Като краен резултат обаче филмът внушава една тревога, звучи като призив. В това е и смисълът на неговото съществуване.

Б. Д.

„ПОЗНАНСКИТЕ СЛАВЕИ“

Сценарий — Ванда Жулкевска; режисьор Йероним Пшибил; оператор — Станислав Лот. В ролите: Ева Вавжон, Кшиштоф Хамец, Ян Махулски, Павел Янковски, Петр Михаловски и др. Производство на творческия колектив „РИТЪМ“ — Полша.

Филм, явно правен с чисто практическа цел — да представи младежкия

хор „Познанските славеи“. Жанрът за този филм е определящото, насочващото звено, част от художествената догадка. Илюстрацията е недопустима като нетворческа, пропадат поводите за анализ, за взаимно проникване. Темата се нуждае от съвсем друго проучване. Но тук явно са пренебрегнали документално-поетичния жанр, възможностите му да разкрие много от тази пестра купчина детски характери, да отгадае вътрешната връзка на общуване, прохода към света на възрастните. Авторите не чувствуват детската импровизационност, вродената им артистична природа, своеобразното им схващане за нещата, навлекли са им ризницата на „съвместно“ приготвен сценарий. Но не за да обогатят филма или за да направят филм за деца, а отново филм за възрастни с илюстрация на първоначалната тема. Главно причината от тази страна да се оценява филмът, а не откъм неговия замисъл. В този смисъл литературният материал е с несложен сюжет, проста интрига, със слабо разкрити образи. Действието се организира от морално-етичната тема, конфликтът е зареден с тревогата за младото поколение, за възпитанието му, за влиянието на семейството и средата. Трябва да се търси вината, да се избегне насочената трагична развръзка. Сериозен повод за разсъждение, за преценка. Но тук е било нужно по-внимателно вглеждане в скрития драматизъм на явлението, повече действена сила. Изкуството не търпи скромното отнасяне към темата. То има своята задължителна логика и по нея нещата изглеждат по-значителни, обобщени, видимо забележими, защото са по-сложно осмислени, по-ярко синтезирани. Тук и режисьорът не е бил провокиран за собствени открития, скромно е разлиствал сценарната книга, без неизбежните забележки отстраня на „полето“. Но е бил искрен, когато е търсил жизнения ритъм на материала. Но все пак е останала неразгадана пластиката на детската душа. В по-дълбок смисъл от външното внушение, т. е. не е изградена специфичната ѝ конструкция, с много точен пергел са чертани контурите ѝ. А детският характер е най-точната проява на незрялата мисъл, на безцветната фантазия на авторите. Тя се съпротивява с непосредствеността си. Затова тук най-безпощадно личи, че оценката на фактите е през погледа на детето, но с насочеността и логиката на възрастния. Само обаянието на малкия артист

смекчава до голяма степен сценария, носи лекота и искреност.

Б. Д.

„ЧЕРНОТО ЛАЛЕ“

Сценарий — Анри Жансон, Пол Андresta и Кристиан-Жак по романа на Александър Дюма-баща, режисьор — Кристиан-Жак, оператор — Анри Десе. В главната роля Ален Делон. Учасуват още: Вирна Лизи, Аким Тамиров, Доун Адамс, Франсис Бланш и др. Производство на „Медитеране Синема“ — Париж, „Мизар филм“ — Рим и „Агате филм“ — Мадрид, 1963 година.

Асоциацията с „Фанфан лалето“, идваща още от заглавието, не е случайна и не само защото и този филм е създаден от същия режисьор, от Кристиан-Жак. Очевидно е, че някогашният триумфален успех е подбудил режисьора към едно ново издание на образа на популярния средновековен шегобиец, виртуоз на шпагата и кошната езда, покорител на дамските сърца.

Но една френска мъдрост твърди, че всяко повторение отнема по нещо от чара на оригинала. „Черното лале“ е още едно ярко потвърждение на тази мъдрост.

Заедно с това в нашия случай можем да добавим, че новото издание отнема в очите ни и нещо от престижа на режисьора. А ние го помним с добро не само от „Фанфан лалето“, от този образец на галска духовитост и изобретателност, на ренесансова свежест и виталност, близки до поетичния дух на скитника и бунтара Вийон. Помним и екранизацията на Стендаловия роман „Пармският манастир“, осъществена с психологическо проникновение и дълбочина, достойни за великото дарова-

ние на писателя. Помним и суровата поетичност, мъжествения благороден зов за разбирателство и дружба във филма „Ако всички хора по света...“ Най-свежи са впечатленията ни от комедията „Бабет отива на война“, където фашизмът бе показан от една непозната своя страна и в двубоя си с иронията и широтата на френския дух разкри фелдфебелската си тъпотия и морално нищожество.

А сега в „Черното лале“ усещаме капитулацията на режисьора пред изискванията на търговското кино. Вярно е това, което се писа в нашия печат: че все пак, макар и с нещичко, филмът се издига над продукции като „Скарамуш“ и други подобни. Но все пак този „комплимент“ е от категорията на „утешителните печалби“ и за режисьор като Кристиан-Жак не звучи никак като похвала.

С това не искам да кажа, че такива развлекателни, занимателни творби нямат своето място на екрана. Но е тъжно, че се стига дотам да ги правят автори като Кристиан-Жак. И да ни демонстрират не друго, а „владееене на занаята“. И само тук-таме да проблясва истинска изобретателност, да ни завладява свежо осъществена комедийна ситуация... А иначе в съзнанието ни се натрапват така конвенционалните препускания и гонения с коне, обирни карети, всемогъщието на един герой, който се справя с противниците си като със сламени чучела. Остава привлекателното и благородно лице на Ален Делон, който макар и да не достига артистичния финес на предходника си Жерар Филип, е не по-малко очарователен. Е, не е този Ален Делон, който ни възхищаваше със зрялата си и проникновена игра в „Роко и неговите братя“, „Ярко слънце“ и „Мелодия от подземния свят“, но не е ли така, защото не е това и онзи режисьор Кристиан-Жак, който създаде „Пармският манастир“, „Фанфан лалето“, „Ако всички хора по света...“?

А. С.

Материалите в рубриката „По нашите екрани“ написаха: Атанас Свиленов, Бистра Донева, Чавдар Гешев, Наталия Тодорова.

ДВАДЕСЕТ ГОДИНИ ПОЛСКО СОЦИАЛИСТИЧЕСКО КИНО (търсения и перспективи)

Историята изобщо и историята на киното специално винаги е равнодействаща на два елемента. Единият от тях са събитията, отнасящи се към миналото, другият — нашето отношение към тях, позицията на хората от днешния ден. Всяко поколение пише отново историята, защото то подхожда към оценката на миналото от други позиции, съпоставя го и сравнява с явленията на съвременността.

Цел на настоящата статия е да се опита да даде кратък анализ на миналото двадесетилетие, да отбере от постиженията на пашата кинематография ценностите, които могат да са ни необходими за бъдеще, в нашето движение напред. Тези ценности не винаги изпъкват под формата на завършени произведения киноизкуството, нерядко това са всичко на всичко частично осъществени замисли. Но и едините, и другите могат да се окажат ценни за новото поколение кинематографисти. Ние ще се постареем да намерим в историята на полското възродено народно киноизкуство онова, което вече е станало художествена традиция, за съществуването на която трябва да си даваме сметка. Тук става дума не за механическо продължаване на традицията, а за осъзнаване на това, че имаме постижения и при това немалки. Колко често в дискусията и дисертациите, посветени на въпросите на киното, се губи перспективата и сегашният ден съвършено погрешно се взема за изходен пункт. Не трябва да се забравя, че двадесет години е цяла епоха в историята на кинематографията. Ако неотдавна, само преди няколко години, често можеше да се чуе, че полската кинематография е млада, то сега е трудно да се позовеш на това. Младостта не може повече да служи за оправдаване на неуспехите ни и не придава по-голям блясък на нашите успехи. Полският филм днес вече не може да бъде наречен млад. Той е в разцвета на годините си.

I

Полските филми, създадени през 1943—1949 г., сега са станали за нас исторически документи. За съвременния зритель тяхната художествена форма е нещо второстепенно, а понякога, когато заслани действителността, показана на екрана, в известен смисъл дори пречи. В „Стоманени сърца“ на С. Урбанович ни дразнят фотоетюдите на мините и комбинатите, макар че не може да не се отдаде дължимото на високото операторско майсторство на А. Форберт. Точно така стилизацията на варшавските развалини във „Варшавска сюита“ на Т. Макавичински ни изглежда претенциозна. Същото може да се каже и за прекалено „позирани“ и „инсценирани“ кадри на варшавското гето в „Улица Гранична“ на Александър Форд. Редицата улици и фигури на търговци по многолюдната улица, преминаващи на екрана, носи в себе си елементи на досадно естество, докато пустата улица, по която вятърът гони облаци пера от разпраните дюшеци и възглавници, е истински и потресващ художествен документ.

Силата на нашите филми през първите години от съществуването на народна Полша се заключаваше в тяхната документалност и тяхната тематика. Документалните филми бяха своего рода симфонии на разрушенията и възстановяванията, те показваха на зрителите колко огромни са разрушенията и загубите, понесени от освободената им родина, каква работа предстои да извърши целият народ, за да върне нормалния, мирен облик на страната. Колкото по-хроникален, лишен от операторски и режисьорски красивости бе филмът, толкова по-цялостен и ценен бе той в художествено отношение. Именно поради това след двадесет години по-голямо впечатление произвежда всъщност наивният и несложен филм „Ние строим Варшава“ на С. Урбанович, отколкото добре композираният и художествено зрял филм „Варшавска сюита“ на Т. Макарчински. Материалът, използван от режисьорите — разрушенията на столицата, — е тайл в себе си толкова естествен иманентен драматизъм, че всякакви опити да се подхвърли на обработка, на шлифовка и да се представи в подчертано индивидуален маниер са били обречени на пълен или частичен провал, в зависимост от това, дали доминиращ фактор е бил творческият замисъл на създателите или свидетелството на документите, използвани от тях.

Тук трябва да се добави, че в документалния филм е правен опит да се приложи старата, довоенна форма на поетическа импресия към новата действителност. След 1945 г. нашите документалисти продължаваха тая традиция, без да си дават винаги сметка, че рецептата е неадекватна. Може би най-добрият филм, създаден в този маниер, бе „Локомотивът“ на С. Урбанович, защото импресивните картини на движещите се влакове, разиграването на всички ритмически и динамически похвати (железопътната линия, както е известно, е фотогенична), не са убили познавателната същност на филма — показва на трудностите, с които се бори разрушеният транспорт. Проба на нов стил, на нов подход към темата и материала бе „Завод за електролампи“ на Йежи Босак и Константи Гордон — конкретен, делови разказ за възстановяването на разрушения завод в Лодз, показващ не машините, не технологичния процес, а колектива на работниците и инженерите. „Завод за електролампи“ по това време не създаде школа. Тематиката за човека на труда се засяга и в псевдодокументалните филми, поставени от режисьорите по определена фабула, като например „Младото село“ на С. Урбанович, а малко по-късно и в „Писмо на миньора“ от Фогел.

В игралния филм, както вече казахме по-горе, художествената стойност на произведението се определяше преди всичко от темата. „Улица Гранична“ и „Последният етап“ — два изпъкнали филма на 40-те години — бяха произведения, които обвиняваха и изобличаваха. Тогава в световната кинематография нямаше филми, които с равна сила да разкриваха истинското лице на фашизма, неговата човеконенавистна същност. Ликвидацията на варшавското гето и функционирането на един от най-големите хитлеристки лагери на смъртта Освиенцим бяха събития с толкова голяма историческа важност, че изглеждаше трудно да се разкаже за тях в двучасов игрален филм. Заслуга на Александър Форд и Ванда Якубовска е, че успешно преодоляха всички трудности, създавайки произведения с дълбоко хуманистично звучене, утвърждаващи вярата в човека, който не престава да се бори дори тогава, когато го хвърлят в бездната на унижението и безсилието. Поставянето на отговорни задачи, идейната и политическа активност — ето ценната традиция, която ни предадоха създателите на „Последният етап“ и „Улица Гранична“. Без риск, без решаване на задачи, които изглеждат, че е невъзможно да бъдат решени, няма изкуство.

От гледна точка на формата полският игрален филм от 40-те години не се отличава с новаторство. Той, както и документалният, следваше довоенни модели и образци. Задграничните образци, към които се насочваха, не бяха годни в новите условия и за новото съдържание. Насочването към традициите на френския психологически филм — може би дори от рода на „черната“ серия — в разказа за първите следвоенни години (филма „Два часа“ на Вишомирски и Станислав Вол) завърши с творчески неуспех. Формалната неизбистреност на „Улица Гранична“, а също така и на „Съкровището“ бе най-крупният недостатък на тези в други отношения ценни филми. Ако не е забележителната игра на Владислав Годиц в ролята на шивача Либерман и на Златнишки в ролята на Давидек, филмът на Форд за ликвидацията на гетото не би съумял да мобилизира и разтърси зрителя, а когато се гледа днес — много години по-късно — той предизвиква противоречиви чувства. Както и преди, разтърсва с правдата в играта на актьорите, но звучи фалшиво, когато драматическата фабула взема връх над историческите факти. В сравнение с италианските филми от този период „Улица Гранична“ представлява само сполуч-

ливо замислен, старателно подготвен кинорепортаж, докато произведенията на италианските режисьори бяха късове от самия живот, пренесени на екрана. Де Сика, Дзаватини, Роселини и Де Сантис (аз посочих само водещите представители на кинематографията от тоя период) откриха нов метод на повествоването, докато Александър Форд се опитваше да натика новата действителност в рамките на старата поетика. Същото правеха Людвик Старски и Леонид Бучковски в „Съкровището“, показвайки Варшава от първите следвоенни години в маниера на довоенните комедии. Дори типове на действащите лица бяха твърде слабо свързани с Варшава, а най-смелият от изпълнителите — Адолф Димша в ролята на Зюлко, — майстора на звуковото подражание — би могъл като комедиян герой да бъде подходящ за всяка ситуация. Нещо подобно впрочем може да се каже и за другите герои на „Съкровището“. Актуалността на фабулата най-силно се е проявила в диалозите и в някои сцени, рисуващи бита на тия дни (например в опашката на кварираните пред банята).

„Последният етап“, скъсващ с традиционната формула на кинодрамата, построена по класически театрални образци, бе най-съвременен и се появи като предвестник на новото. В произведението на Якубовска нямаше „водещ герой“, а елементите на документалния репортаж се преплитаха с типично игрални елементи. По тия времена един така замислен филм за лагера на смъртта в Освенцим бе нещо смело и нешаблонно и предизвика критика от страна на традиционалистите. Днес именно това, което бе чист документ, отчет, репортаж, произвежда най-голямо впечатление, а някои роли, необходими за построяването на сюжета, изглеждат слаби.

Какви окончателни изводи могат да се направят, какви мисли се раждат, когато сега оценяваме постиженията на нашата кинематография от първите следвоенни години? Филмите, поставени през това време, изиграха важна историческа роля, защото бяха вестители на ново киноизкуство, осъществяващо служебна функция — в най-доброто значение на тази дума — при изпълняване на задачите, поставяни от народната власт. Киното помагаше на партията да извърши социалната революция, ускоряваше процеса на възпитанието на новия зритель и показваше идейния смисъл на тоя процес. Филмът от тоя период бе активен елемент от дейността, насочена към идейното възпитание на зрителя, и именно това в широк смисъл (понеже изключения, макар и немногочислени, съществуваха още до 1939 г.) бе в полската кинематография нещо ново и преломно.

По-нататък трябва да се подчертае, че създателите на филмите не съумяха да намерят за новото съдържание нова форма и че най-често се ползуваха от формите на развлекателното довоенно кино. В такова закъснение нямаше нищо необичайно и неочаквано, аналогично явление в съветското кино бе продължило, както е известно, дълги години. Накрая трябва да се вземе под внимание и този факт, че обръщането към зрителя на понятен за него художествен език се оказва най-действено. Обаче всички тия оправдаващи моменти от историческа гледна точка загубиха своята сила. Днес анахронизмът и старомодността на формата отслабват изразителността на произведението, въвеждайки дисонанс между съдържанието и формата, дисонанс, който зрителят от края на 40-те години най-често изобщо не забелязваше.

През 1945—1949 г. бяха създадени няколко изпъкващи филма, благодарение на които Полша най-сетне се появи върху кинематографическата карта на света, но това бяха произведения, свидетелстващи за новите тематични интереси и за таланта на своите автори, а не за раждането на национален стил или за създаването на школа на полското кино. Промени от тоя род ще възникнат п-късно, във втората половина на 50-те години.

II

За положението на полската кинематография след конгреса, преминал във Висла през ноември 1949 г., е написано достатъчно много, затова няма смисъл още веднъж да се връщаме към тоя въпрос и да даваме подробен анализ на социалистическия реализъм. Само ще отбележим, че някои принципи на метода се превърнаха в канони, сковавашки творчеството на художника. Причините, довели до това положение, са широко известни, независимо от това, отнасят ли се към категорично на общополитическите и общокултурните явления, или засягат по-тесен кръг от въпроси, свързани с кинопроизводството.

Тезисите за изострянето на класовата борба доведоха до схематизацията на образите, до използването само на черно-бели бон и на шаблонни драматични конфликти. Центризираността на производството на филми и административната система на ръководството доведоха в резултат до намаляване

числото на ежегодно пусканите филми, а по-нататък до тенденцията за създаване, както тогава се казваше, на „всеядни“ филми, в които се опитваха да напъхат всички без изключение „проблеми на деня“. Издигаха се изискването кинематографистите да се изказват с пределна яснота, което само по себе си още не е неправилно, но яснотата се разбираше като очевидност, при което зрителят бе лишен от правото да прави изводи от това, което е виждал на екрана. Нямаше място за подтекста, за тънкостите, за метафорите. Всичко трябваше да бъде „поднесено, като на тепсия“, във формата на примитивна лекция, по-скоро агитка, отколкото умно замислен пропагандистки лозунг. Центърът на тежестта бе пренесен върху думите, върху диалозите, защото това, което се говори, е по-лесно да се провери, то може да бъде най-често еднозначно, докато образът (особено на етапа от сценария) е трудно да се определи, във връзка с което той носи в себе си потенциалната опасност на многозначителността. Ето защо полските филми от началото на 50-те години бяха „многословни“, а в художествено отношение слаби. Във всеки поне малко интересен кадър се виждаха тогава формалистически, а това значи антиреалистически попълзновения.

Тук веднага трябва да се подчертае, че това се вършеше в името на правилни и благородни цели, които на практика се интерпретираха погрешно и фалшиво. Не може да се отрича идеята за положителния герой като основополагащ принцип, дори не подлежи на съмнение, че зрителят търси на екрана пример за подражание и че у милиони зрители съществува стремежът да отъждествяват себе си с героите на филма. Забравяше се обаче, че положителността не означава неестественост и че съществуват немалко случаи, когато обществената значимост на филма се състои в това, че зрителят сам намира пътя към героя, а авторът само предлага няколко варианта. Именно такава концепция избра Йежи Кавалерович в „Целулоза“ — показвайки младия герой — Шченски, чийто характер се формира в процеса на жизнени изпитания.

Често повтаряната формула „социалистическо по съдържание и национално по форма“ не може да предизвика възражения от теоретически род. Но на практика социалистическото съдържание се свеждаше до общи фрази, произнасяни или от актьорите, или, както тогава това бе в документалните филми, от коментатор, „заглушаващ“ с поток от думи езика на образа. Националната форма се свеждаше към твърде повърхностен показ на народния бит и обичаи. С други думи казано, пропадеше дълбокият смисъл на понятията „социалистическо съдържание“ и „национална форма“, а оставаше тяхното шаблонно, плоско тълкуване за хора, лишени от способност самостоятелно да мислят и да възприемат произведенията на изкуството. Началото на 50-те години се характеризира с подценяването и дори с пренебрежението на зрителя, с третирането му като невежа по въпросите на киното.

Разбира се, тук черните бои са донякъде стъстени, понеже не говорим за заключенията, за филмите, които бяха отрицание на натрапените тесни правила. Ние правим това съзнателно, защото отначало трябва да се напомним господстващата тогава концепция, за да може в съпоставка със задължителните норми да се оцени в какво се състоеше значението на творчеството на „непокорните“ художници, противопоставили се на изкуствено стеснената трактовка на социалистическия реализъм. Най-ценните произведения от тоя период, такива като „Целулоза“, „Под фригийската звезда“, „Петимата от улица Барска“ надраснаха господстващото тогава тясно разбиране на художествения метод.

Приемането на универсални модели за отделните жанрове на киноизкуството (например биографски филм, комедия, приключенски филм и др. т.) в социалистическите страни бе сериозна пречка за търсенето на истински и национални решения. Съвършено очевидно е, че ключът за такова положение на нещата в областта на кинематографията трябва да се търси в голямата политика. Докато се избягваше анализът на спецификата на социалистическото строителство в отделните страни, докато се страхуваха да видят своеобразието и трудностите в грандиозните промени, дотогава и филмът бе обречен да се върти в затворения кръг на формули, фрази и схеми. Обновителната работа в киноизкуството ще се започне едва след XX конгрес на КПСС.

III

Вече споменахме за филмите, скъсващи със схематичната рецептура — за „Целулоза“ и „Под фригийската звезда“ на Йежи Кавалерович и за „Петимата от улица Барска“ на Ал. Форд. Кавалерович върху основата на романа на И. Неверли бе решил да покаже довоенна Полша не само в контрастните черно-бели цве-

тове. При това двусерийният филм на Кавалерович и досега представлява единствен сериозен опит в нашата кинематография „да се разчистят сметките с междувоенното десетилетие“. Нито „Общата стая“ и „Раздели“ на Войцех Хас, нито „Кариерата на Николем Дизма“ на Ян Рибковски могат да се сравнят с екранизацията на „Целулоза“. На Кавалерович се отдаде да пресъздаде правдива, т. е. много-странна и неопростена картина на полската действителност от началото на 30-те години. Политическата идея на филма е изразена ясно и безкомпромисно, революционната перспектива на борбата за нова, справедлива Полша е логическо продължение на индивидуалните съдби на героите. Реализмът на филмите „Целулоза“ и „Под фригийската звезда“ е убедителен благодарение на идейната съзнателност и зрелост на художника, неприбавящ към фразеологията и евтините похвати при третирането на темата. И съвсем не пречи този факт, че Шченский е истински класически положителен герой.

Екранизацията на романа „Петимата от улица Барска“ от Казимеж Козненски, поставен от Форд, бе сигнал за настъпващите нови времена в полската кинематография. Външно имаме работа с още един вариант на макареновските методи на превъзпитание на отклонили се от пътя младежи. Но каква пропаст има между „Първият старт“ и „Екипажът“ и филма на Форд! Първите филми за младежта разказваха за невинните простъпки на уж само недисциплинирани момчета. А в този филм героите въпреки своята млада възраст извършват сериозно престъпление. Това са вече хора, обременени от престъпно минало. Ако първите филми различаваха зрителя, тук той е поставен пред лицето на проблеми с важно обществено значение. Това е първото и коренно различие. От него произтичат другите характерни черти, особености, белези на качествени промени. Форд не дава в края на филма решение, като застава зрителя да се замисли как органите на правосъдието ще се отнесат към героите: ще сметат ли вината им за изкупена или ще им определят съответното наказание за убийство. Това пренасяне на финала зад екрана, насочването към зрителя бе на времето нещо ново. И най-сетне важно бе богатството от образи във филма „Петимата от улица Барска“, освобождаването на филма от тесните рамки на диалога, който всичко „решаваше“. Форд коренно обновява езика на филма, пренасяйки центъра на тежестта върху зрителните елементи и монтажи. Това е характерно и за филма „Младостта на Шопен“, макар че е поставен по по-традиционен сценарий и напомня „Мусоргски“ и „Глинка“.

През разглеждания период в най-тежко положение се оказва документалният филм, подчинен на задачите на текущата пропаганда. В своето преобладаващо мнозинство полските документални филми бяха само приложение от подвижни и озвучени фотографии към текста на коментатора, напомнящ на свой ред уводна статия на вестник. Но и тук имаше изключение. Това са преди всичко късометражните филми на Анжей Мунк и Витолд Лесевич, в които би могло да се видят хора, не илюстрации на едни или други тезиси на коментатора, а самостоятелни герои, взети от всекидневния живот. Железничарите и миньорите, показани в тия документални филми, бяха истински, нелишени от индивидуален облик, заети с решаване на трудни проблеми, свързани с тяхната работа. Не е важно това, че Анжей Мунк в „Думата на железничаря“ е прибягнал към инсценировка, че се е отстранил от пуристическите становища на така наречения класически документален филм. Кой знае, може би с това той е запълвал празнината, образувала се поради отдалечаването на ирландия филм в сферата на „конструираната действителност“. Докато режисьорите на игралните филми бяха неспособни да създадат правдиви образи на герои, това се удаваше на някои документалисти. Филмът „Звездите трябва да светят“ на Мунк и Лесевич в определен смисъл заменяше активния, злободневен игрален филм. Това бе прокарване на пътища към бъдещето.

Немного образци и традиции, достойни за продължение, ни оставиха 1950—1954 г. Днес можем да гледаме на тия времена не само като години на регрес (както това се правеше досега), а като на преходен период между етапа на определяне задачите на кинематографията (1945—1949) и търсенията на нова художествена форма (1954—1959). Това бяха трудни години, понеже правилните принципи — да се превърне киноизкуството в господстващите схеми. Но тия години могат да се нарекат период на пълна капитулация, търсенията на правилния път не бяха прекратени от ония режисьори, които не се отрекоха от собствените си творчески концепции и които се опитваха да намерят адекватно възплъщение на темите. Техните експерименти и проби с оказаха ценни за следващото поколение кинематографисти, на които се падна да работят при по-благоприятни условия, в друг политически климат.

За началото на така наречената школа на полското кино се смята — и това наистина е справедливо — излизането на екрана на първия филм на Анжей Вайда — „Поколение“. Това бе през януари 1955 г. През следващите години се състо-яха премиерите на филмите „Канал“, „Пепел и диамант“, „Човек на релсите“, „Ероика“, „Сянка“, „Това не трябва да се забравя“ (в оригинала „Истинският край на голямата война“), „Влакът“, „Последният ден на лятото“, „Примка“, „Раздели“. Именно тия филми преди всичко се асоциират с понятието „полска школа“. Тук би могло да се споменат значително повече филми, а последният етап на пътя, започнат от „Поколение“, би могъл да бъде филмът на Хас „Как да бъда любима“, създаден през 1963 г. Това, разбира се, не изключва възможността, че ще се създадат още други филми, продължаващи традициите на забележителните филми от 1955—1960 г. на Вайда, Мунк, Кавалерович или Хас. Струва ми се обаче, че още сега може да се направи изводът — именно през тези шест години се разви, разцфтя и започна да клони към залез школата на полското кино.

Ние можем да говорим за школа в областта на изкуството, ако са налице — повече или по-малко отчетливо — три елемента: 1) група режисьори, 2) програма на школата, 3) стил, характеризиращ произведенията на дадена школа. Тук вероятно не достига четвърти елемент, асоцииращ се със самото понятие „школа“, а именно — майстори и учители, които подготвят ученици и последователи. Но това се съдържа в рамките на първия елемент — групата режисьори. Предполага се, че само тогава може да възникне школа, когато авторите излизат с единна платформа, когато имат много общи черти, а също така сходен художествен вкус.

Полската школа бе създадена от хора на едно поколение, родили се през 20-те години. Еднаква се сложи съдбата на тия хора през годините на войната и окупацията, еднакъв бе техният жизнен старт във възродената родина. Това е първото в историята на полската кинематография поколение творчески работници, които в киноизкуството бе довел не случаят, а съзнателният избор. Това поколение дойде със специална подготовка, частично в Краков (Кавалерович и Хас), а главно в Лодз (Вайда, Мунк, Хмелевски, Лесевич и др.) Това са свързано нови елементи, нямащи precedent в полската кинематография. На хоризонта се появяват хора, които искат да създават филми, които знаят какво значение има киното в народна Полша и които имат професионална подготовка, специално образование. Тук става дума не за надуване заслугите на полската система за подготовка на кинематографисти, не за преувеличаване значението на курсовете, лекциите и дипломи-те, а за сухата констатация на факта, че на тази група от млади ентузиастни народ-на Полша предоставя възможността да изпробват своите сили, възможността да експериментират, да овладяват професията. Такава група в историята на полското кино още не бе имало, а за подобен път в киностудията някога мечтаеха членовете на творческото обединение „Старт“, лишени през 30-те години дори от частична възможност да претворят в живота своите замисли.

Сходството на съдбите и преживяванията на хора от една възраст повлия по решителен начин върху формирането на програмата на школата. Тук, разбира се, имаме предвид не написана програма, манифести и декларации. В практиката на киното такива формулирани програми са рядко явление, дори изключение, за разлика от литературните и художествени школи. Програмата на полската школа намери своето въплъщение в произведенията, показани на екрана, а изказванията на режисьорите само я допълват. При това те никога официално не обявяваха своята принадлежност към някаква организирана група, нещо повече — често поставяха под съмнение самото понятие, а в резултат и съществуването на полската школа. И така, изниква въпросът — може ли критикът и историкът да се ползват от тоя термин и не означава ли това създаване на нови митове?

Школата на полското кино съществуваше, защото нейните представители имаха един и същ кръг от проблеми, а на техните произведения бяха присъщи много общи стилистически елементи. Да започнем с тематиката, понеже при последна сметка тя определя програмата на школата. Такива режисьори, като Кавалерович, Мунк, Хас, Вайда и Конвицки — най-известните зад граница представители на полската школа, се интересуват от два основни въпроса: миналото, годините на окупацията и проблемата за самотата на човека при новите обществени условия. За героизма е написано вече много и поради това не е необходимо да се спираме върху тоя проблем подробно. Всеки от режисьорите, които преживяха годините на войната и пряко или косвено се е срещнал с борбата на полското подполие, искаше още вед-

нъж да се обърне към тия времена, но вече като зрял и съзнателен човек, да се замисли над механизма на историята, над съдбините на полския народ. „Върху моето поколение — казва Анжей Вайда — войната остави следите си. Трябва да се каже, че мен тя пощади, но това вероятно е още един повод, за да говоря за нея. Това едва ли не е мой дълг.“ В тия думи е изразен мирогледът на групата режисьори на полската школа. За всеки от тях постоянното обръщане към годините на войната и окупацията стана вътрешна потребност. Войцех Хас казва: „Всеки човек е свързан със своето минало — това е школата, от която ние черпим. Миналото е изворът, към който ние неизменно се връщаме.“ Именно такова отношение към миналото определя целия кръг от повдиганите върху екрана проблеми: възхищението от героизма и протестът срещу бравурата на „безразсъдното героичество“, романтичските полети и рационалистическата критика. Хората, които в детската си възраст бяха свидетели на великата национална трагедия, не могат и не искат да минат покрай пролятата от милиони люде кръв, покрай хекатомбите на народа.

Вторият комплекс от въпроси е проблемът за самотата на човека, този вечно актуален проблем на отношението между личността и обществото. В продължение на много години той проблем бе забранен, понеже процъфтяваше розовата философия, утвърждаваща, че при социализма няма самотни хора и че колективът винаги ще помогне на човека, който се нуждае от помощ. Направлението е най-правилно, лозунгите са прекрасни, но действителността се разминаваше с нейното изображение на екрана. В Полша още не е построен социализмът, епохата на преобразуванията още не е завършена и такива явления като самотата и неудовлетвореността, независимо от обаятелството желяе ли или не желяе някой това, все още имат своето място. За тия въпроси говори В. Хас.

„Многие герои не са слаби хора, те искат да действуват, но не могат. Те не са глупави. Да бъдеш положителен е твърде трудно, а ако човек се старее да бъде такъв, то той среща на своя път сериозни трудности. Да се живее нормално и справедливо — това е стремежът да построиш своя живот на здрава основа, „да се устроиш“. И именно към това се стремят героите, извикани към живот от мен на екрана.“ В полските филми почти винаги съществува подчертан стремеж за активно включване в живота и това ги отличава от много западноевропейски филми за самотата, в които доминират противоположни, ескапистки тенденции. Не всеки опит завършва с успех, случва се, че героят, както е във филмите „Човек на релсите“, „Последният ден на лятото“ или „Примка“, загубва, но тук е важна не съдбата на героя, а позицията на автора. Режисьорът вижда необходимостта на живота в колектива, старее се да преодолее самотата на героя. Във филма „Човек на релсите“ на Мунк се появява полемически тон; авторът показва, че колективът не винаги постъпва безгрешно. Тук колективът носи отговорността за катастрофата, която вкарва честния и порядъчен работник в задънена улица. В по-късните филми за хулиганите, като „Краят на нощта“ и „Лунатици“, се появяват антитезисът на добрите колективи — лошото общество, пречещо на човека да намери правилния път.

В полската школа има филми — и те не са така малко, — в които тези две проблеми — героизмът и самотата — са се сплели в едно. „Сомсон“ на Вайда може да бъде класически пример за това, а също така цяла серия от случаи на „връщане“ и „ехо“, когато някой си, който е преживял войната, се връща след дълги странствувания в родината си и не може да намери общ език с новите хора и новите времена („Връщане“ от Йежи Пасендорф). Случва се и така, че не е нужна дори разликата, когато тежестта на спомените или преживяванията от героическите времена (в кавички и без кавички) е така огромна, че създава около човека димна завеса, броня на самотата. Тук е нужно да се търси източникът за драматическите конфликти във филмите „Никой не зове“ на Казимеж Кутц и „Как да бъде любима“ на Хас.

От тематиката да преминем към стила на полската школа. Тези въпроси са тясно свързани помежду си, а често направо са неделими, особено ако става дума за драматургията. Свободното построяване на романите замени предишните по-скоро театрални образци на кинодрамата. Новото поколение режисьори по нов начин пристъпи към романите на първите следвоенни години, такива, като „Пепел и диамант“ и „Раздели“, които при други формални стеновища, при други задължителни норми не биха могли да бъдат пренесени по-рано на екрана. Освен това появи се цяла плеада от писатели, живо и непосредствено заинтересовани от киното, като Александър Сцибор-Рилски, Тадеуш Конвизки, Роман Братни и

Иежи Стефан Ставински. Доказателство за адекватността на тази нова литература на изискванията на киноизкуството стана тенденцията за превръщане именно на тия писатели в сценаристи, а по-късно, което е напълно логично, в режисьори. Но това явlenie изпъква по-късно и вече като отглас на полската школа.

Обаче по-важни за стила, отколкото кинолитературните връзки, се оказва радикалното изменение в художествената форма на кинопроизведенията. Филмът отново стана изкуство на зрителния образ. Характерно е, че тримата водещи представители на новото поколение режисьори — Йежи Кавалерович, Анжей Вайда и Войцех Хас дойдоха в киното от живописата и всеки един от тях не забравя да подчертае, че върху екрана най-важен е образът. Произведенията на представителите на полската школа въздействуват върху зрителя преди всичко със силата на своята дластическа художественост и само след това със звуковата си страна — с музиката и диалога.

Третата и последна промяна е актьорът. Новият актьор, отхвърлящ театралния маниер, не декламиращ, а говорещ просто, близък и понятен за зрителя със своето поведение и реакции. Най-често това са актьори от същото поколение, както и режисьорите, отгук вероятно и лекотата, с която се постига взаимно разбиране и се установява сътрудничеството. Актьорите от тоя тип са много, ще споменем като пример само Тадеуш Ломницки, Тадеуш Янчар, Густав Голоубек и Збигнев Цибулски. На тях много дължи полският филм от края на 50-те години.

Полските филми от тоя период се отличават от лентите на другите социалистически страни. Универсалните модели слязоха от екрана. Това, разбира се, не означава, че нашият филм се отдалечава от живота, обратното, той още по-активно се включва в общонационалната дискусия и често играе в нея водеща роля. Със своя кураж, безкомпромисност, смелост в поставянето на проблемите полската школа си завоюва признание както в страната, така и зад граница. Нейното своеобразие и характерните ѝ черти може би бяха забелязани дори по-рано от чуждите критици, отколкото от полските. В това няма нищо странно: те гледаха на нашия филм отстраня, съпоставяйки го с филмите на другите страни, които често им бяха контрастни. За тях бе по-лесно да забележат общите черти и общите знаменатели. Но днес ние, полските критици и историци, се намираме в по-изгодна положение. Ние имаме работа с явление в известен смисъл вече завършено и можем да проследим линията на неговото развитие — от момента на раждането до постепенния залез. Ние виждаме каква роля е изиграло то и кристализацията на художествените филми на нашето киноизкуство и гораци това без колебания и опасения, че приписваме на актуалните събития твърде голямо значение, можем и сме длъжни да говорим и пишем за този раздел в историята на полската кинематография като за школа на полското кино. Без кавички. Така, както без кавички пишем за италианския неореализъм и за шведската школа от 20-те години.

V

Залезът на школата на полското кино не трябва да предизвиква нито удивление, нито още по-малко съжаление. Всяка школа в различните области на изкуството има свой край и в това няма нищо удивително. Обратното. Това отговаря на нормалния ритъм на историческото развитие. Може би краят е дошъл прекалено бързо? Това също е илюзия, която се обяснява с липсата на навик да се измерва времето в историята на киното. Нека си спомним колко време съществуваха различните знаменити школи. Класическата съветска школа на нямото кино — като се започне от „Броненосецът Потемкин“ на Айзенщайн от 1925 г. до „Земя“ на Довженко от 1930 г. Всичко шест години. Френската психологическа школа от епохата на звуковото кино съществува не повече от седем години. Италианската историческа школа — около осем години. Шведската киношкола — шест години. Би могло да се приведат много примери, обаче във всички случаи тоя период е не по-малко от пет и не повече от седем-осем години. За подобен срок бяха създадени произведенията на школата на полското кино, като се започне от първия сигнал, какъвто бе „Поколение“, до последния акорд „Как да бъда любима“. В бъдеще несъмнено в по-далечното бъдеще, когато ще се появят нови школи в полската кинематография, за тази, първата, вече няма да се говори просто „школа на полското кино“, а може би: „полска романтическа“ или „психологическа“ школа. Но нека да оставим пророчествата.

Защо дойде краят на тази полска школа? И на това да се отговори не е трудно. Онова, което бе нейна програма, нейна тематика, с течение на времето

престана да бъде актуално. Младото поколение с все по-малка охота гледа на героя от времето на окупацията и другояче, вероятно не така остро, преживява самотата. Настъпи, както често говорят, епохата на стабилизацията. Някои ехидно добавят: на малката стабилизация. Ехидство, струва ми се, неуместно — двадесет години след войната ние живеем със сегашния ден и мислим за утрешния, все по-рядко връщайки се към миналото. Стараем се да се устроим по-удобно и преди всичко да направим живота си колкото се може по-нормален, без сътресения и препятствия. Това, разбира се, е здрава тенденция, можем да се усъмним само в правилността на нейното провеждане в живота, по-точно, в нейното художествено изпълнение. Според мен след романтичните полети, след високия патос нашите кинематографисти преминаха върху позициите на натуралистическия протоколлизъм, към повествование на всекидневните събития. И поради това новите филми не предизвикват интерес, най-често са безлични в художествено отношение, не подбуждат към дискусия, към активна мисъл и не възбуждат. Ние мислим, че именно тия тенденции задълго са завладели нашия екран. Рано или късно нашите кинематографисти ще се върнат към истински съвременната проблематика, дискуссионна и действително злободневна. Творческият темперамент няма да им позволи да се ограничат с простата регистрация на фактите. В един прекрасен ден те ще си спомнят, че художникът е призван не да описва света, а да го изменя, като му помага да става по-добър.

Игралният филм през епохата на стабилизацията твърде рано изпада в сладка дрямка. Но от това блажено състояние трябва да го изведе настъплението на полското документално кино, което излезе напред, говорейки правдата за хората и за проблемите на нашето време. Това, което не се получава при създателите на игралния филм, се получава при документалистите — те показват Полша без лак и без черна боя, като жива страна, творчески развиваща се и спитваща се да реши десетки сложни, заплетени проблеми, страна, в която има място за красотата на живота, за красотата и благородството на хората. Казимеж Карабаш, Владислав Слесицки, Ян Ломницки — нека изброим само най-челните представители на поетическото течение в нашето документално кино — създадоха филми възбудящи и в най-доброто значение на тази дума, мобилизиращи. Без патос, без сантиментализъм и сладнижавост, с огромна простота, чувство за мярка, с рядко умение да се наблюдава. Имам предвид такива филми, като „Музиканти“ и „Първата стъпка“ на Карабаш, „Плуват салове“ на Слесицки и „Раждането на кораба“ на Ломницки. Може би в това течение има елементи на раждащата се школа на полското документално кино: група от режисьори доста еднородна по възраст, образование и темперамент, те едновременно съществуват към темата и обработват материала (например отсъствува коментар, четен от невидим диктор).

Друго течение представляват Тадеуш Яворски и Януш Кидава, отдаващи дан на методите на репортажа, близък в известен смисъл към направлението, известно зад граница като „киноправда“. В техните ленти „Изворът“ и „Място под училището“ има силно публицистическо звучене. Същите черти разкриваха в своето творчество, когато се занимаваха с документални филми, Йежи Хофман и Едвард Скужевски. Тия филми могат да служат за пример на създателите на игрални кинопроизведения. Нееднократно в историята на кинематографията инициативата за обновяване идва от късия метраж и изглежда ни повече от правдоподобно, че и в Полша ще се извърши подобна еволюция. За това свидетелствуват твърде многочислените случаи, когато документалисти започват да правят игрални филми.

Ще отбележим мимоходом, че снижаването на полета, което е налице в пълнометражния филм, не засяга важното в художествено отношение мултипликационно кино. Тук се развиват интересни направления, блестят таланти и индивидуалности, а нашите постижения не остават незабелязани и зад граница. Ян Леница и Валериан Боровчик създадоха стил на мултипликационно кино, ползващ се с огромна популярност в целия свят. Появи се вече цяла плеяда от жоследователи и ученици, особено на Леница. Витолд Херш и Даниел Шчеруха се числят към водещите майстори, което се потвърждава от техните успехи на международните фестивали.

На сегашния ден на полската кинематография трябва да се гледа като на цяло и тогава по-отчетлива ще стане картината на нашите победи и несполуки: сниженото равнище на игралния филм, възраждането на документалното и мултипликационно кино.

Бих желал не да пророкуваме, а да направим практически изводи от положението, в което се оказа кинематографията след появата на телевизията. В Полша влиянието на телевизията върху функционирането на кинотеатрите се чувства вече от няколко години. Не подлежи на съмнение, че още известно време, до момента на насищането на страната с телевизори, ще продължава намаляването на кинозрителите, остъпленето на кинематографията под напора на телевизията. В социалистическите условия, когато двата начина за предаване на движещи се изображения — киното и телевизията — служат на едни и същи културни цели, не трябва да се боим от сериозни пертурбации и кризисни настроения. Може още сега да се направят изводи от опита на други страни и да се определи посоката на развитие.

Телевизията създава потребност от два типа кинофилми: от зрелище с голям мащаб и от развлекателно представление с интелектуален характер, което в известен смисъл би изпълнявало функцията на камерен театър. Успехът, с който се ползуваше „Кръстоносци“ на Форд, е потвърждение на обществената нужда от филм-гигант с участието на стотици статисти, използващ най-новите технически възможности: широкия екран, цвета, стереофонията. В бъдеще несъмнено в полската кинематография ще се появят технически системи, в по-голяма степен отговарящи на характера на голямото зрелище, като синерамата, запис на изображение върху лента от 70 мм и може би, макар че това в дадения момент изглежда по-малко правдоподобно, стереокиното. Многомилионната армия от кинозрителите иска да гледа в огромни кинозали филми, импониращи с декорите, с богатството на костюмите и с така наречения антураж. В това е не само „противоотровата“ срещу малкия телевизионен екран, но и изискваната потребност от масовите форми на развлечение, задоволявана от цирка, мюзик-хола, от разните видове ревю и, разбира се, от кинематографа, който има винаги и през всяка епоха своите „Кабирии“, „Бене Хури“ и „Клеопатри“.

Друг вид кинозрелище, раждащо се не толкова под влиянието, колкото в резултат на съществуването на телевизията, е филмът с високи идеи, предназначен за зрители, които искат да намерят в киното храна за размисли и дълбоки преживявания. Телевизията пречи на съсредоточаването и не създава съответна атмосфера за възприемане на произведенията на изкуството. По-рано такива зрелища, които изискваха съсредоточаване, съзнателно, но приятно напрежение на вниманието, зрителят търсеше в театъра. В театъра ходеха на определени, избрани пиеси, докато в киното — „мимоходом“, през свободно време, все едно на каква прожекция. Сега се извърши коренен прелом. Потенциалните кинозрителите, които имат у дома си телевизор, оставят неохотно удобното кресло, за да отидат на кино, на който и да е филм. Те избират за себе си преди всичко тия филми, за възприемането на които е нужна съответна психическа настроеност, изолиране от домашния шум и от телевизионните ограничения. Кинозалата се издига в ранга на предишния театър.

И накрая въпросът за телевизионното предаване на филмите. Телевизията е „молох“, който изисква постоянен приток на филми от всички видове: документални, учебни и преди всичко игрални. Телеспектакълът от литературен или театрален тип (инсценировка на роман, новела или пиеса) по правило се записва на магнитна или кинолента. Практиката на високоразвитата телевизия например в Америка, Италия или Англия показва, че най-добрият начин за задоволяване нуждите на телезрителите е производството на специално създадени за тази цел филми. В Полша те все още не съществуват, но скоро ще се появят. Това ще бъде благодатно поприще, за да се покажат в художествена форма проблемите на всекидневието. В областта на документа телевизията вече помага на киното, а в бъдеще тази помощ ще стане още по-голяма. Документалният филм използва опита на телевизионния репортаж, въвеждайки формата на интервюто, ползувайки се не от коментар, а от гласа на показваните върху екрана образи.

VII

Двадесет години съществуване на полската кинематография в народна Полша е голям промеждутък от време. Може ли, като оценяваме разстоянието, отделящо ни от първите стъпки на документалното кино и от първия кинофилм на народна Полша „Забранени песни“, да направим оптимистически изводи? Несъмнено. Съществуват всички данни, за да се осигури на нашето киноизкуство възможността да се развива, да създава забележителни произведения, възможно-

ста да растат нови таланти. Съществува историческа приемственост на усилията, опитите и експериментите, чиято цел е да се издигне равнището на полския филм. Това е най-добрата гаранция за бъдещия успех.

На първо място народната власт издигна полското киноизкуство на съответния ранг, като обкръжи творческите работници с грижата и помощта на държавата. В многочислени изказвания на ръководители на партията се е подчертавало, че особено значение в Полша се придава на създаването на идейно значими и високохудожествени филми, които да помагат в строителството на социализма. Това не крие в себе си заплахата от комерциализация на кинопродукцията, понеже винаги на първо място ще стоят културните функции на киното.

На второ място режисьорите не се отрекоха и никога няма да се отрекат от правото да се изказват от екрана по всички най-важни въпроси в живота на полския народ. Тази традиция живее в нашето кино: от времето на „Улица Гранична“ и „Последният етап“ до „Краят на нашия свят“ и посмъртния „Пасажерката“ на Мунк. Новото поколение киноработници приема като шафета от своите по-стари колеги именно тази традиция на идейно, борещо се изкуство, не повърхностно и не като реквизит, а вътрешно, дълбоко национално. Съществуват, както винаги и навсякъде, минути на отслабване на това главно, насочващо течение на нашето киноизкуство, но то никога не умира. Понякога то е по-силно и поради това по-забележимо в игралния филм, понякога в документалния, а под формата на поетически параболи се отразява и в мултипликационните филми.

На трето място съществува институт на кинематографията, осигуряващ постоянен приток на нови, млади кадри, институт, който е не само център за обучение и професионална подготовка на кинематографисти, но — което изглежда е най-важното — поле за провеждане на опити и експерименти. Лодзинският институт е експериментална лаборатория и разсадник на нови таланти. От година на година преподаватели, които са едновременно водещи режисьори и ръководители на творчески кинообединения, привличат към производството на филми свои възпитаници и ученици. Тази тенденция се продължава вече редица години, от времето, когато под художественото ръководство на Александър Форд дебютира Анжей Вайда като постановчик на филма „Поколение“, до днес, когато Януш Маевски и Анжей Тшот правят първите си стъпки вече като професионали в киностудията за документални филми под ръководството на Йежи Босак.

Четвърто, киноизкуството в народна Полша не се развива във вакуум. Широка работа за популяризиране на киноизкуството в Полша водят дискуссионните киноклубове, издателствата, киноархивът и „кинотеатрите на хубавите филми“, които са още малко, но с всяка година стават все повече. Всичко това позволява на режисьорите да си поставят големи задачи.

Миналото двайсетилетие създаде крепка, здрава основа за по-нататъшното развитие на полското кино. Ние имаме традиции и образци, към които можем да се насочваме. Ние имаме немалък опит, успехи и несполуки, които ще ни послужат като урок и ще ни позволят да направим изводи. Нито в едно изкуство, нито в една страна и з нито една художествена дисциплина няма постоянна и непрекъсната възходяща линия. Историята знае периоди на упадък и разцвет. В двайсетилетната история на кинематографията в народна Полша това се вижда отчетливо. Но може също така да се забележи нещо несравнимо по-важно — ясната линия, отбелязваща тенденцията на обогатяване, на идейната и художествена кристализация на полското киноизкуство.

XXVII

ВЕНЕЦИАНСКИ КИНОФЕСТИВАЛ

ПРЕГЛЕД НА ПЕЧАТА

Въпреки доброто име и традиция и тази година венецианският фестивал по мнение на киноспециалистите бе един от най-скромните международни фестивали. За това говори в едно от своите интервюта и Луиджи Киарини, „душата“ на венецианския фестивал: „За подбора гледах стотина игрални филми и констатирах упадък на филмовия сюжет, което естествено се отразява и на крайния художествен резултат. И ако първата седмица на фестивала бе много слаба, за това трябва да се вини не селекционната комисия, а участващите кинематогра-

фии, които демонстрираха своята художествена и икономическа криза.“

Самото откриване започна със скандал. С викове и свиркания бе посрещнат и изпратен претенциозният „експериментален“ късометражен френски филм „Комедия“. Италианският журналист Серджо Чекини окачестви филма като странно бълнуване, в което участват съпруга, съпруг и любовница (вече покойници). Експериментът във филма е показването на техните земни похождения — изцяло и откровено.

Доста противоречиви преценки се появиха след прожекцията на американския филм „Дивите ангели“. Неговият режисьор Роджер Кормен е известен в САЩ със своите каубойски и гангстерски филми, но тук той се е опитал да разкаже за банда фашизирани американски младежи, които с цинизъм и разврат потъпкват всички човешки правила и норми. Филмът избобилствува от сексуални и натуралистични сцени, които с лошия си вкус и дължини досаждат и до някъде помрачават критичното отношение на Кормен към героите.

В тази атмосфера протече първата фестивална седмица. Заредиха се филми като шведският „Нощни игри“, френският „Създанията“ и др., в които патологичните извращения, наркоманията и психическите разстройства бяха централна тема. Макар и снети на високо професионално равнище, те удавиха зрителната зала с тягост и скука.

В края на първата седмица фестивалният небосклон се проясни. С продължителни аплодисменти и овации бе изпратена прожекцията на италиано-алжирския филм „Битка за Алжир“ на режисьора Джило Понтекорво. Филмът показва страшните и славни страници от борбата на алжирския народ за независимост. И макар тук да не са използвани документални кадри, сцените от борбата на алжирския народ са възстановени с точността на летопис. Някои от изпълнителите са действителни герои от съпротивата. Саад Ачеф е бил военнополитически командир на град Алжир. Друг актьор е бил алжирски боец. Колонизаторите са го осъдили и държали шест месеца в килия за смъртни. По негово лично желание бившият боец изпълнява във филма малката, но силно драматична роля на осъдения на смърт патриот, когото водят към гилотината. В интервю пред вестник „Советское кино“ италианският актьор Раф Валоне казва: „Битка за Алжир“ не е само филм. Това е явление с обществен характер. Историята на алжирската революция е показана от режисьора Джило Понтекорво проникновено, мъжествено и с голяма любов към човека. Филмът е суров и безпошаден в своята правда, но едновременно той е и високо хуманен.“

Венецианският кинофестивал е строго ограничен в количествения подбор. В



Из филма „Битка за Алжир“

него могат да участвуват само 14 дългометражни филми. В този смисъл Франция взе лъвския пай, защото се състезава с три произведения.

Роже Вадим показва „Плячката“ по романа на Емил Зола и спечели одобрението на онази част от зрителите, които обичат филми с нашумели кинозвезди, обстановка на лукс и пикантни скандали. Но за това, че Зола отсъства, всички бяха единодушни.

„На добра служба, Балтазар!“ бе приет добре от цялата италианска преса. Това даде основание на известния режисьор Роберт Бресон да се надява, че и той в края на своята кариера ще спечели една фестивална награда... Магарецето с прякор Балтазар е родено в едно селце на Южна Франция. То е смешно и очарователно магаре, любимец на децата. Но минава време и магарецето става магаре. Безприжието отстъпва място на работата. Всеки ден от сутрин до вечер Балтазар тегли каручката и оре земята, обикаля на долапа за вода или носи върху самара си стоки и хора. И за награда — хули, бой и насмешки. Магарешкият живот се преплита с живота на много хора и почти у всеки от тях на преден план изпъква някаква отрицателна черта: алчност, грубост, сладострастие, тъпотата, жестокост и т. н. Накрая магарето загива по вина на тези хора. Паралелно с историята на Балтазар авторът разкрива и историята на едно момиче — единственият добър, чист и честен човек във филма. И неговата съдба не е по-различна от тази на магарето. Кореспондентът на вестник „Советская культура“ Шалуновски казва за филма: Направен на високо професионално равнище от опитен майстор, но нищо повече от това.“ Изглежда, че и журито е имало същата оценка, защото фикмът не получи награда.

Третият филм на Франция бе „Създанията“ на режисьорката Анес Варда с участието на Катрин Денюв и Мишел Пиколи. Със своите два предишни филма „Клео от 5 до 7“ и „Щастие“ Варда заслужено получи адмирации и затова



**Наталья Аринбасарова във филма
„Първият учител“**

телно се различава от реалния, при което във всеки нов епизод героите се появяват в ново качество. Самите епизоди на свой ред също се менят — ту типично детективски с разбити каси, бой с нож или загадъчни срещи, или пък евтина мелодрама с нежна съпругеска любов, тайни връзки, отмъщение на отхвърлена любовница.

Впрочем нека приведем цитат от вестник „Корниера дела сера“: „Едгар е написал роман. Ние сме сигурни, че този роман е лош. Милена е родила дете. Уродливо дете. Другояче не би могло да бъде.“ С показване (едро, върху целия екран) на току-що родения урод завършва филмът. Известният френски историк и кинокритик Жорж Садул пише обаче във вестник „Летр франсез“: „Въпреки всичко аз считам, че този филм не може да се оцени от едно гледане.“ Изглежда, че наистина последната дума за филма „Създанията“ още не е казана.

Испания участва с филма „Търсения“ — една тъжна, дори трагична история за гибелта на един младеж, за крушението на неговите надежди и мечти. Седемнадесетгодишният Мануел идва от провинцията в Мадрид. Той не иска да завоюва столицата, не иска слава и блестящи успехи. Тихото и непретенциозно момче мечтае да се труди, да има парче хляб и покрив над главата си. Той насочва и отдава всичките си сили за това — да може да застане и се задържи на честния трудов път, но обкръжаващият го живот го тласка в калта. Той е замесен в някакво убийство, пред нечо е затворът. Работата на младия постановчик Анхелино Фонс не е лишена от недостатъци, но филмът е пропит с дух на хуманизъм, с любов и състрадание към човека.

Съветският филм „Първият учител“, режисьорски дебют на Андрей Михалков-Кончаловски, бе посрещнат от публиката и журито с огромен интерес. Според наблюдателите на фестивала филмът е „...хуманен, изпълнен с благородни идеи, талантлив.“ Участник в гражданската война, учителят Дюйшен пристига в едно от най-затъгнените киргизки села. Той е изпратен тук, за да се бори срещу отживелите представи за живота, да възпитава от своите ученици истински граждани на великата съветска страна. И тази борба е продължение на борбата, която той е водил вече на фронта. С храброст и безкомпромисност, достойни за един мъжествен и непреклонен боец, с фанатична убеденост Дюйшен се хвърля в битката. Настъпва, сражава се, пада, сразен от коварен удар, става и отново започва боя, отново е

„Създанията“ се очакваше с голям интерес... Но след фестивалната прожекция публикага напусна залата потисната и недоволна...

Писател заминава на почивка със своята жена. По пътя те претърпяват автомобилна катастрофа, в резултат на което жената загубва говор, а мъжът леко наранява главата си. И въпреки всичко те пристигат на определеното място за отдих — един сравнително пуст остров. Писателят не обръща внимание на своя ранена глава и започва работа над своя пореден роман. Милена (така се нарича героинята) е все още няма, а очаква да стане майка. Сред малкото жители на острова писателят среща постоянно стопанката на гостилницата, лекаря, две момичета и продавачката от малкия магазин. Именно те се оказват герои на неговия роман. Но в епизодите на романа, които се появяват на екрана по реда, съчинен от Едгар (така се нарича героят), животът на тези герои значи-

повален, осакатен и пак продължава... и побеждава. Не, още не е победил. Но победата принадлежи на него, на неговите ученици.

С интерес се очакваше английският филм „451“ по Фаренхайт, постановка на френския режисьор Франсоа Трюфо. Този интерес се подхранваше от популярността на едноименния роман на Рей Бредбъри, по който бе снет филмът, и от името на режисьора — автор на такива филми като „400-те удара“, „Стреляйте по пияниста“ и „Нежна кожа“. 451 градуса по Фаренхайт е температурата, при която гори хартията, гори и се превръща в пепел, гори без оглед на това, дали на нея е написано философско откритие, гениално научно откритие, дълбока житейска мъдрост. В някаква страна на бъдещето е заповядано да се опожарят всички книги. Това, което по някакъв начин е останало, се издирва най-щателно от специална пожарна команда и безжалостно се хвърля в огъня. Някои пазители на човешката култура се опитват да укрият книги, но всичко е напразно. Пожарната команда действа точно и строго. Героите на филма са пожарникарят Монтаг, неговата жена Линда и младата учителка Клара. Под влияние на учителката Монтаг от враг на книгите става темен приятел. Особено любопитна се оказва чисто постановъчната страна на филма. Маркар и общо взето по-слаб от романа, той заслужено получи положителна оценка на пресата.

В конкурсните филми участваха няколко известни, популярни киноартисти, които претендираха за награда и на които критиката отдели значително място. Това са Ингрид Тулин („Нощни игри“), Джулия Кристи („451 по Фаренхайт“), Жак Перин („Търсения“, „Половин човек“)... Популярността на тия артисти е напълно заслужена. Те са самобитни и талантиливи.

Голям интерес събуди и една непрофесионална актриса, която се снима за първи път. Това е Александра Клуге (сестра на режисьора), изпълнителка на главната роля във филма „Прощаване с миналото“ — ГФР. „Прощаване с миналото“ е сложна и драматична история на момичето Анина Г. Без да жали сили, без да се спира пред нищо, тя се опитва да намери в днешна Западна Германия своето лично щастие. Но всичко е напразно. Въпреки усилията си Анина Г. свършва в затвора.

Журиго в състав: председател Джорджо Басани (Италия) и членове: Мишел Бюто (Франция), Любош Бартошек (Чехословакия), Еврин Лайер (ГФР), Лев Кулешов (СССР), Линдсей Андерсон (Англия) и Луис Джекобс (САЩ) определи следните награди: Голямата награда на фестивала „Златният лъв на св. Марко“ бе присъдена на филма „Битка за Алжир“. Специалната награда на журито бе дадена на западногерманския филм „Прощаване с миналото“ и на филма на САЩ „Чепаква“. Награда за най-добро изпълнение на женска роля получи съветската актриса Наталия Аринбасарова от филма „Първият учител“. За най-добро изпълнение на мъжка роля бе награден френският актьор Жак Перен от италианския филм „Половин човек“ и от испанския филм „Търсения“.

Иван Бояджиев



Жак Перен във филма
„Половин човек“



Бинка Желязкова завърши снимачно филма „Превързаният балон“ по едноименната новела и сценарий на Йордан Радичков.

СССР

На екрана — „Малкият принц“ на Антоан Сент-Егзюпери. Едно съобщение, което приятно ще развълнува всеки, който е прочел тази необикновено чиста и поетична книга. Литовският режисьор Арунас Жебрюнас вече е написал сценария и се готви за постановката на филма, който ще бъде пълнометражен, цветен, широкоекранен. Тия, които са следили творческия път на Арунас Жебрюнас (архитект и художник по образование), познават неговия кинематографски почерк — елегичен, мек, мечтателен. Поезията на филмите му „Последният изстрел“, „Живите герои“, „Момичето и ехото“ е покорила и съветските, и чуждите зрители. И сега — приказката на Сент-Егзюпери, напое на с аромата на розите, опалена от слънцето на пустинята. Заплача немного лека. Възможно ли е ла се пресътвори поетичен образ в проза? В списание „Советский экран“ режисьорът споделя с читателите някои свои мисли за екранизацията на „Малкият принц“. „Както всички съчинения на Сент-Егзюпери, така и „Малкият принц“ е пронизан с дълбоката и поетична философия

на хуманизма. Моралният кодекс на писатели ни е близък, за което свидетелствува голямата популярност на неговите книги. Това е една от причините, която ме подбуди да се заема с постановката на „Малкият принц“. Най-трудното в подготовителния период се оказа изборът на „артиста“ за ролята на Малкия принц. По сценарий той трябва да бъде пет-шест годишен. Принца търсехме на много места. Стотици родители изпратиха снимки на своите синове. Най-после намерихме „артиста“ у нас, във Вилнюс. Той е шестгодишният Евалдас Николонас, който скоро ще смени детската градина с павилиона в киностудията. Ролята на летеца ще изпълнява грузинският артист Отаб Коберидзе. Кралят, Честолюбца, Пианината, Бизнесмена, Фенерджията и Учения ще се играят от елин и същ артист — Донатас Банионис (председателят на колхоза от филма „Никой не искаше да умира“).“

„Башата на войника“, „Сватба“, „Белият кеуван“, „Аз виждам слънцето“ — тия и много други филми, снети напоследък в студията „Грузия-филм“, говорят за плодотворните твор-

чески търсения на грузинските кинематографисти. Сега в студията се работят около десет филма, различни по жанр, тематика и проблемност. Филмът „Голямата зелена долина“ ще бъде постановка на М. Кочочашвили, автор на интересния късометражен филм „Миха“. Завършен е подготовителният период на филма „Дъжд“. Негов режисьор е М. Кобахидзе („Сватба“). И в този филм той остава верен на жанра на късометражната екскенрична комедия. Завършени са снимките на „Среща с миналото“ (режисьор С. Долидзе), филм за грузинското село от периода на колективизацията. Отминава старото, ражда се новото, но за мнозина това сътъкновение с новото в живота, с новите отношения между хората е цяла трагедия. Героят е човек, съпротивляващ се с всички сили на преобразованията в селото, човек на миналото, за когото това минало е естествено негово настояще и бъдеще. Този роля се изпълнява от Серго Закаридзе („Башата на войника“). Филмът „Ушба“ (режисьор К. Нгеладзе) е посветен на младежите, които се стремят да намерят своето място в живота. Младият учител Лало слеп завършване



Наташа Богунова изпълнява ролята на Дези в съветско-българския филм „Бягаща по вълните“ по романа на Александър Грин.



Из новия български игрален филм „Най-дългата нощ“, режисьор Вълко Радев.

на университета отива на работа в малко планинско село. Тук господствуват порядки, морал, обичаи, създадени от векове. Борбата за отживелиците е трудна и изисква много воля и сили...

По сценарий на бившите военни журналисти К. Симонов и Е. Варабъев Експерименталната творческа студия снима своя първи филм. „Нито да отнемеш, нито да прибавиш“, посветен на вълнуващи събития от 1941 година. В самото название на филма — разказва режисьорът В. Ордински — е изразен стремежът ни да възстановим историческата правда за онова, трудно и героично време, да премахнем от него всичко случайно, прибавено. Нашето оръжие е фактът, нашата цел — възстановяване на фактите в голямото и в малкото, но така, че да накараме зрителя да приживее всичко онова, което са чувствували москвичани през декември 1941 година. Да го накараме не с ума, а със сърцето си да откликне на събитията, за които може би е само чувал. И това емоционално въздействие ние бихме искали да постигнем не с инспениране на сражения с участието на артисти, изблязващи войници и офицери, а със съдействието за документалното кино...

Творческото обединение „Юность“ снима интересния филм „Ние сме марсиани“. Малка експедиция се опитва да разгадае едно странно явление: над тайгата често се спуща бял купол не от гъста мъгла или пара, а наситен с мощен електрически заряд. Куполът изчезва и отново се появява през определен промеждутък от време. Какво е това? Метеорологически феномен? А може би сигнал от някоя планета? Това именно ще изяснят героите от филма „Ние сме марсиани“, професор Ломов (Л. Кругий), неговият приятел Андрей Ердели (И. Учайнешвили), сержант Карпухин (А. Миронов) и Лена (Т. Лаврова). Интересно е, че сценарият на филма (автори И. Поволжкая, М. Садкович и А. Червински) е бил написан една година, преди да се разнесе из целия свят сензационното съобщение, че научният сътрудник от Московския държавен астрономически институт Н. С. Кардашов е зафиксирал радиоизрачвания от космоса, повтарящи се в определен ритъм и наглед толкова разумни, че би могло да се предположи... След няколко месеца радиосигналите се повторили пак. Те били зафиксирани не само от Московския институт, но и от лабораториите на други страни. Четиримата герои на филма различно възприемат това известното явление. Се-

га режисьорите бързат да завършат филма. кой знае — може би действителността неочаквано да изпревари фантастиката, ще пристигне на земята вест от неизвестни същества и авторите на филма ще закъснееят със своята фантастична история...

От всички обитатели на морето едва ли не най-загадъчни са дelfините. През последните години учените от разни страни усилено



Тамара Съомина в ролята на Оля Трегубова от съветския филм „Време, напред!“ по романа на Валентин Катаев. Режисьор Михаил Швейцер.



Ролята на Ана Каренина в едноименния филм, постановка на Александър Зархи, изпълнява популярната актриса Татьяна Самойлова.

изучават живота и поведението на тия удивителни създания, които се отнасят необикновено дружелюбно към човека и охотно се поддават на опитомяване. По екраните на Съветския съюз неотдавна се е появил цветният киноочерк „Ние и делфините“, дело на режисьора оператор Олег Лебедев, по сценарий на А. Дитрих. Филмът е снет по бреговете на Крим.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Известният артист Ян Вериш е познат в родината си и като театрален режисьор, и като автор на сатирични пиеси, приказки, новели. Сега той работи на сценарий, чието главно действащо лице е шекспировият Фалстаф. „Трябва да кажа, че Шекспир е моя стара слабост. Когато имам свободни минути, преждам „Хенрих IV“. Въвху него съм работил години наред. Основна-

та мисъл на моя сценарий е, че човек не живее за слава, богатство и честолубие. Нищо в света няма по-голяма стойност, от живот, протичащ съобразно естествените желания и склонности. Аз съм написал голямо писмо до Шекспир, в което обяснявам отношението си към него. То е и основа на сценария. В бъдещия филм значително място заема битката при Шрусбъри. Не смятам да показвам на екрана как са воювали през срещните векове. Това ще бъде битка като всички битки, войниците се избиват, без да знаят за какво. Филмът трябва да бъде смешен, в никакъв случай чисто философски.

Мартин Фрич, един от най-старите чешки режисьори, снима филма „Хора от цирковите едвони“, по романа на Едуард Бас — за нравите

в пътуващия цирк в оуржозна Чехословакия.

„Транзит Карлсбад“ — така се нарича новият филм на Збинек Бриних по сценарий на известния чешки писател Ян Прохазка. В Карлови Вари, тоя световно известен курорт, се събират тайни агенти от цял свят със задачата да овлекат видния учен д-р Лудке, направил важно откритие, което може да разреши проблема за глада, от който страда голяма част от човечеството.

ПОЛША

Неотдавна в Полша е бил учреден Съюз на кинематографистите. Доскоро полските киноеми бяха обединени с театралните артисти и режисьори. Председател на новия творчески съюз е Ежи Кавалерович, един от видните полски режисьори.

„Преди няколко години, когато прочетох повестта на Я. Ивашкевич „Влюбените от Марона“, помислих: Каква великолепна проза! За съжаление напълно некинематографична. По-късно това съжаление се връщаше при всяко четене, докато накрая не се превърна във въпрос: действително ли повестта е толкова некинематографична? Тия думи на режисьора Ежи Зажицки обясняват всички трудности, които съпътствуват екранизацията на „Влюбените от Марона“ — историята на една кратка пламенна и страдна любов между самотна учителка и един младеж, безнадеждно болен от туберкулоза. Филмът е камерен, в който важно е настроението и психологическото напрежение, а не събитията. Главните роли се застъпват от Барбара Хоровиянка, известна театрална актриса, и Анджей Анткомаяк.

Анджей Вайла за-
вършва сценарий по

книгата-репортаж на Е. Амбросевич „Епидемия“, написана във връзка с избухналата преди известно време в Полша епидемия от вариола. След снимането на тоя сценарий Байда ще се заеме с екранизирането на разказа на Л. Толстой „За какво?“. Сред неговите герои — въстаниците от 1830 година, изпратени на заточение в Сибир — се намират и поляците Кшиштоф Цедро и Рафал Олбромски и много техни другари. „Ще се опитам — е заявил Байда, — да обединя този разказ с разказа „След бала“, също от Толстой. Аз много ясно виждам бъдещия филм, макар сценарият да не е още готов“.

УНГАРИЯ

Ласло Раноди се е заел с постановката на киномана „Златният дракон“ по едноименното произведение на писателя Косталони.

Известният унгарски режисьор Золтан Фабри

снима по собствен сценарий филма „След сезона“, посветен на антифашистката борба на унгарските патриоти през Втората световна война. Фабри ще използва в тоя филм документални материали за престъпленията на Айхман и неговите сподвижници на унгарска земя.

ИТАЛИЯ

Виторио Гасман и Габриело Ферети играят във филма на режисьора Еторе Сколо „Влюбеният дявол“ — екранизация на фантастичната новела „Белфогор“, написана през XV век от Николо Макиавели, известният политик и писател. Във филма участвуват още френската артистка Клодин Ожер и американският артист Мики Руни.

Алесандро Блазети снима своя нов филм „Аз, аз, аз... и други“ с едни от най-добрите италиански артисти: Джина Лолобриджи-

да, Силвана Мангано, Виторио де Сика, Марчело Мастоияни. Героят на филма, писател и журналист, се занимава с изследване на човешките взаимоотношения. Дълго време обект на неговите наблюдения и проучвания са известна актриса, светска дама и влиятелен бизнесмен. Той стига до извода, че главно, което движи тия представители на буржоазното общество, е егоизмът, ненавистта, равнодушието. Филмът е направен в сатиричен план.

Новият закон за киното, приет в Италия, е донесъл малко промени. Италианското кино продължава да изпитва същите трудности, както и по-рано. Неотдавна в „римския Холивуд“, както наричат студията на Де Лаврентис, артисти и технически персонал са обявили стачка поради лошите условия на работа. Били прекъснати снимките на всички филми в са-



Ирина Петреску в ролята на Ника от румънския филм „Неделя 6 часа“.



Алексей Баталов екранизира известната приказка на Юрий Олеши „Тримата шишковци“. Баталов изпълнява ролята на Тубул.



Съветският актьор Ролан Биков дебютира в режисура-та с филма „Доктор Охболи“

мата студия и вълн от нея. На митинга на стачкуващите са взели участие и американските артисти Лиз Тейлър и Ричард Бъртън.

В един от последните си броеве полското списание „Филм“ помещава интервю с известния италиански артист Марчело Матроияни. „В началото на моята кариера, разказва Матроияни, получавах обикновено роли на шофьори, работници, с една дума „хора от народа“, които постановчиците лишаваха от всякаква индивидуалност. Тия псевдонимни роли така ми до-

тегнаха, че аз се реших на една хитрост. Измислих, че уж съм получил наследство сто милиона лири от чичо ми. Намерих Висконти и му предложих с тия пари да направим филм. Той се съгласи и веднага започнахме да търсим сценарий. Емилио Чеки ни предложи „Бели нощи“ от Достоевски. По-късно, разбира се, признах, че нямам никакви пари, но поелжих да организирам кооперация. Всички бяхме вече влюбени в замисъла и връщане назад нямаше. Най-после след големи трулности филмът бе завършен и бе удостоен с наградата „Сребърният лъв“ на фестивала във Венеция.

Работата ми с Висконти в „Бели нощи“ считам за начало на моята сериозна филмова кариера. След това получих роля в „Сладък живот“ на Фелини и всичко се промени. Както виждате пъвата крачка направих все пак сам!...

ФРАНЦИЯ

Луи дьо Фюнес, един от най-популярните френски киноартисти („Фантомас“), сега съвсем неочаквано се появява в нова за него роля... на сценарист. Той е написал сценария на филма „Големият ресторант“, където ще играе и главната роля. В проект имам още един сценарий — е заявил дьо Фюнес. — Неведнъж са ми предлагали и да режисирам филми, но за мене преди всичко си остава работата ми като артист.

Известният френски комик Бурвил ще участва в спортния филм на Алекс Жофе „От Париж до Париж“. Зрителят има възможност да види на екрана първите велосипедни състезания от началото на века.

Френският режисьор и драматург Арман Гати е започнал снимането на филма „Клара“. Героинята е чехкиня, която участва във френската съпротива и се влюбва в един от партизаните, но въпреки това след войната се връща при своя мъж в Чехословакия. Петнадесет години по-късно, когато нейният мъж е вече починал, двамата отново се срещат и се опитват да продължат заедно живота си.

Клод Лелуш, получил главната награда на последния фестивал в Кан за филма „Един мъж и една жена“, снима сега в Рио де Жанейро нов филм — „Слънцето залязва“. Изпълнител на главната роля е Жан-Луи Трентинян.



Сцена от чехословашкия филм „Кола за Виена“.

Клод Шаброл снима филма „Скандал“ с участието на Ивон Фурно, Антони Пъркинс и Морис Роне. „Скандал“ разказва режисьорът, е филм за богатия френски буржоа. Действието се развива в средата на крупни търговци на вина. Искам да покажа тая разлагаща се буржоазия, да я разголя и унижа. Повечето от тия хора са ненормални и болни“.

ИСПАНИЯ

Нашумялата напоследък история за катастрофирания американски военен самолет, несещ атомни бомби на борда си, е тема на филма, който ще снима Луис Берланга. За основа на сценария, който се пише от постоянния сътрудник на режисьора Рафаел Аскона, са послужили разговорите на кореспондента на „Ню Йорк таймс“, Т. Шули с жителите на испанското селище Паломарес, където бяха загубени бомбите. Филмът се нарича „Па-

ломарес се учи да обича бомби“.

ЯПОНИЯ

Известният роман „Отнесени от вихъра“ на американската писателка Маргрет Мичел ще бъде филмиран в Токио като мюзикъл. Ролята на Ред Бътлър ще изпълнява Туширо Мифуне („Червената брада“).

Най-новият филм на Сатсуо Ямамото „Точка на замръзването“ няма нищо общо с предишните му борчески филми (Ямамото бе свързан преди години с независимото ляво филмово движение. Автор е на филма „Буря над Хакоме“) Както отбелязва критиката, това е сантиментален разказ за една невярна жена, резнив мъж и осиновеното от тях момиченце, което в последствие се оказва лъщеря на убиец.

Акира Кurosawa е подписал договор с хо-

ливудския продуцент Джозеф Левин за постановка на четири филма. Първият от тях носи названието „Избягалият влак“.

САЩ

Режисьорът Джонатан Милър е започнал снимането на телевизионен филм по известния роман на Луис Каръл „Алиса в страната на чудесата“. Това класическо произведение, което вече сто години вълнува деца и възрастни, ще оживее на екрана при участието на Питър Селър, Майкъл Редгрейф, Уфрел Брембъл и пр. Ролята на Алиса ще изпълнява четиринадесетгодишната Ана-Мари Малик от английското графство Сурей, избрана между 750 кандидатки.

В Ню Йорк е починал на 45-годишна възраст американският киноартист Монтгомери Клифт. Той е започнал творческия си път като 16-годишен юноша на сцената на един бродвейски



Катрин Денъв във филма „Създанията“, режисьор Анес Варда.

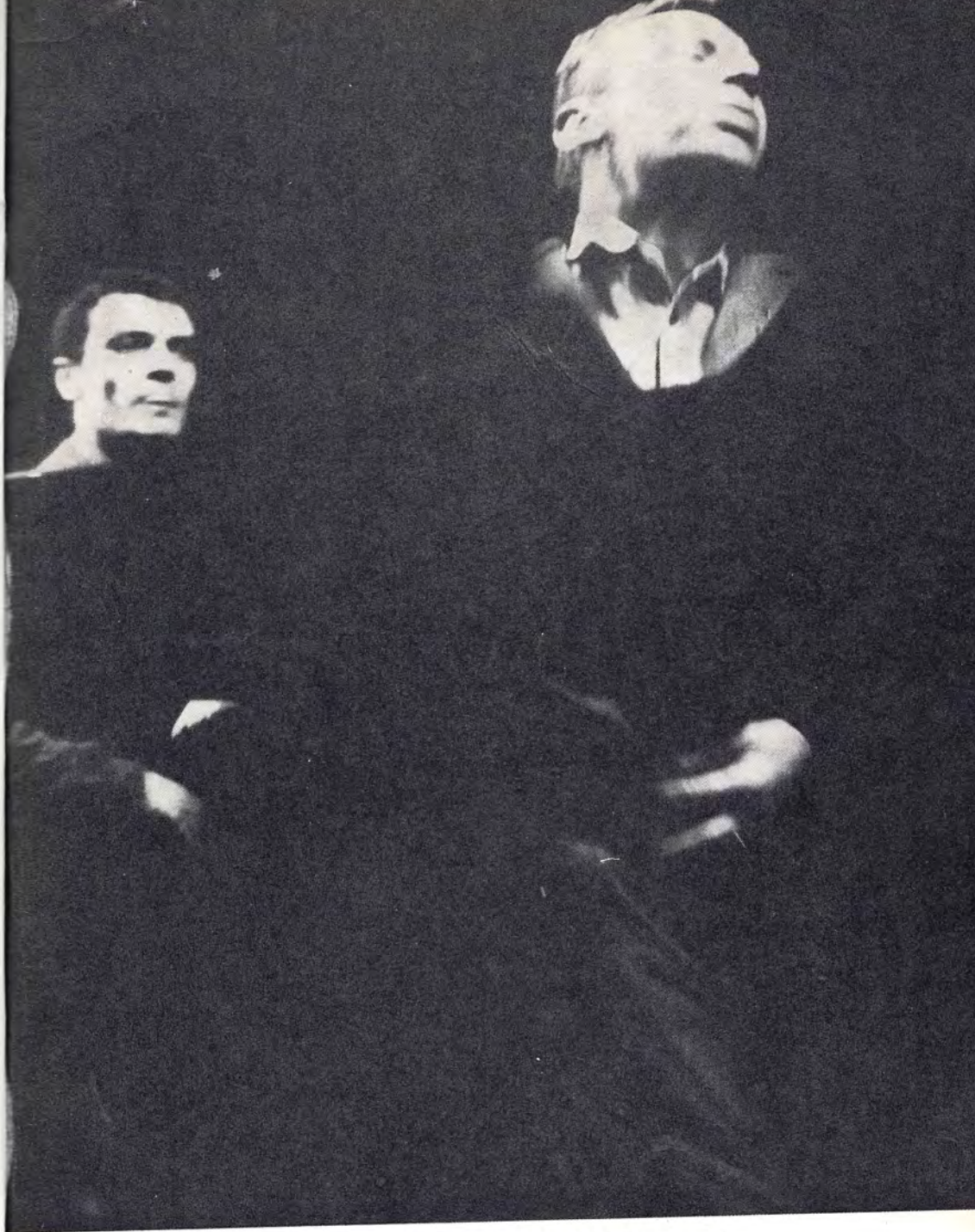
театър. Една от последните му роли е във филма „Нюрнбергския процес“ на Стенли Крамър.

В Ню Йорк се е състояла премиерата на филма „Влестящи години. Ден на барабаните“ — постановка на Брус Хершензон. Това е документална повест за живота и гибелта на Джон Кенеди, съставена от кадри на кинохроники. Коментара чете известният артист Грегори Пек.

Кърк Дъглас се е снимал в повече от 50 филма. В последния си филм „Жажда за живот“ (режисьор Ървинг Стоун) той пресъздава образа на Винсент Ван Гог. „Винаги съм мечтал за такава роля, разказва артистът. Животът и произведенията на Ван Гог просто са ме поразявали и омайвали. Филмът се снима в Южна Франция, в Арле, Сен-Реми и Оверсюр Уаз, където Ван Гог е живял и творил. В последния град се намира гробът му. Там именно с

мен се случи нещо интересно. Отивах на снимки, гримиран и с приналежности за рисуване. Изведнъж две старици, които идваха срещу мен, се спряха поразени. Те ме взеха за Ван Гог, с когото се познавали лично... Сега мечтая за нова работа. Много бих искал да играя ролята на Дон Кихот, безсмъртния герой на Сервантес.

Ричард Бъртън, чието изпълнение на Хамлет бе сензация на Бродуей за изтеклия сезон, ще играе още една Шекспирова роля. Този път на екрана той ще превъплъти образа на Петручио от „Укротяване на опърничавата“. Негова партньорка ще бъде Лиз Тейлър. Продуцентът на филма, който вече работи в студиата на Дино де Лаурентис, е също Бъртън. Филмът се режисира от Франко Дзефирели, известен с няколко Шекспирови театрални и оперни постановки. 43-годишният Дзефирели е преминал през режисьорската школа на Лукино Висконти, на когото е бил асистент. Първото екранизиране на тая забележителна Шекспирова комедия е станало в 1928 г. с участието на Дъглас Фебанкс и Мери Пикфорд. След завършване на „Укротяване на опърничавата“ Ричард Бъртън ще играе в новата преработка на известния през 40-те години филм „Прощавай, мистър Чипс!“. Снимането на филма ще започне през зимата на 1967 година в Англия.



**ОЧАКВАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА
БЪЛГАРСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ „НАЙ-ДЪЛГАТА
НОЩ“**

(горе сцена от филма)

**И СЪВЕТСКАТА КОМЕДИЯ „ПАЗИ СЕ ОТ АВ-
ТОМОБИЛ“.**

С УЧАСТИЕТО НА ИНОКЕНТИЙ СМОКТУНОВСКИ
(КАДЪР ОТ ФИЛМА НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА

