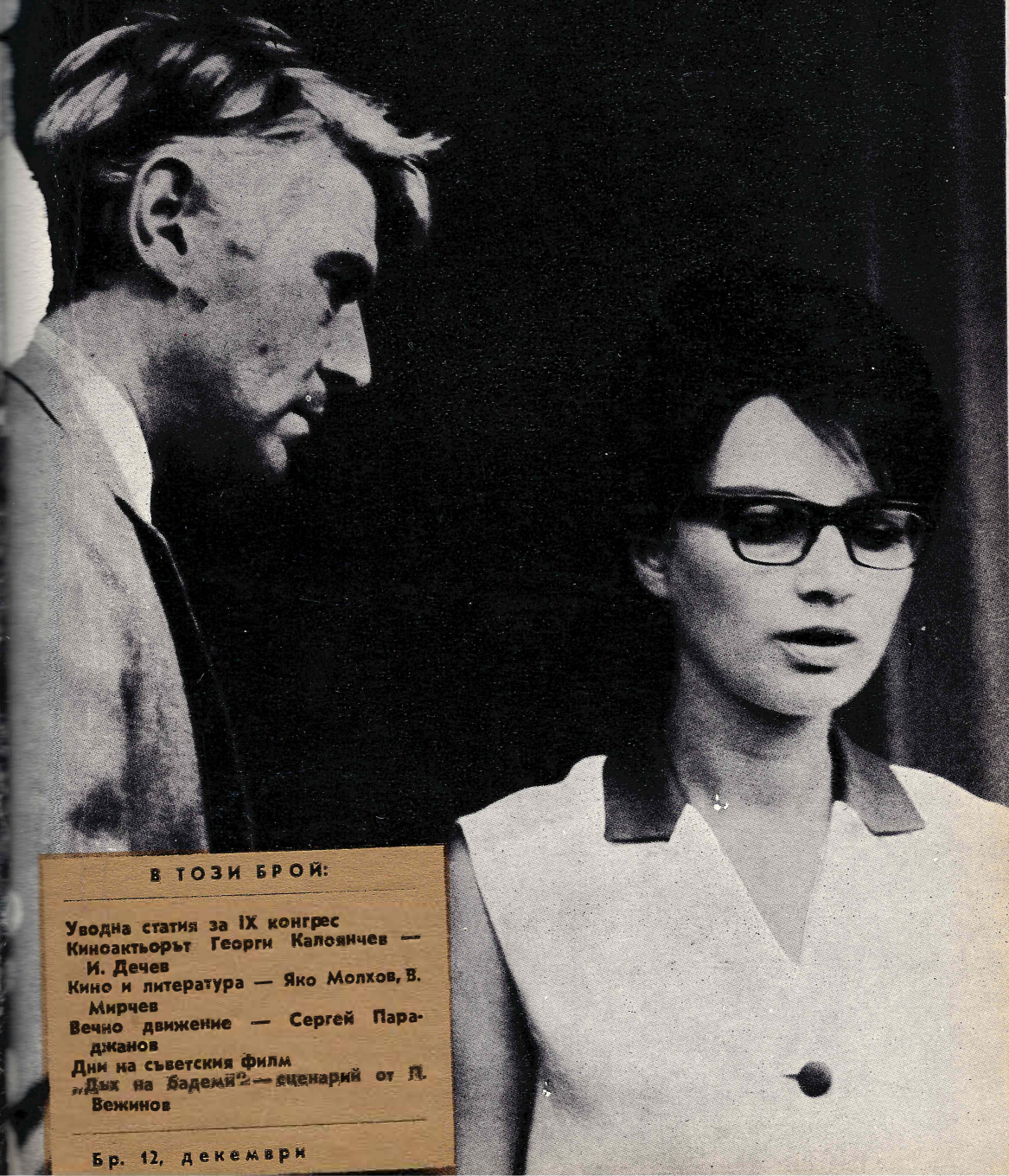


киноизкуство



В ТОЗИ БРОЙ:

Уводна статия за IX конгрес
Киноактьорът Георги Калоянчев —
И. Дечев
Кино и литература — Яко Молхов, В.
Мирчев
Вечно движение — Сергей Пара-
джанов
Дни на съветския Филм
Дых на Бадемай² — сценарий от П.
Вежинов

Бр. 12, декември





бр. 12, декември 1966

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

с ъ д ъ р ж а н и е

ГЛАСЪТ НА ПАРТИЯТА

ВЕРА НАЙДЕНОВА — ПЛОДОВЕ НА ТВОРЧЕСТ-
ВОТО

ИВАН ДЕЧЕВ — НАШИЯТ СЪВРЕМЕННИК КИ-
НОАКТЬОРЪТ ГЕОРГИ КАЛОЯНЧЕВ
КИНО И ЛИТЕРАТУРА

Я. МОЛХОВ — ПИСАТЕЛЯТ И КИНОТО

ВАСИЛ МИРЧЕВ — ВРЕМЕ Е ДА СЕ ЗАМИСЛИМ

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ — КИНОТО-ИСТОРИЧЕ-
СКА И ЕСТЕТИЧЕСКА НЕОБХОДИМОСТ

Я. ВАРШАВСКИ — ДОКУМЕНТАЛНО И ИГРАЛНО

СЕРГЕЙ ПАРАДЖАНОВ — ВЕЧНО ДВИЖЕНИЕ
ДНИ НА СЪВЕТСКИЯ ФИЛМ:

ИВАН ПАУНОВСКИ — „СЕНКИТЕ НА ЗАБРАВЕ-
НИТЕ ПРАДЕДИ“

НЕШО ДАВИДОВ — НАЧАЛОТО НА ЕПОПЕЯТА

ИВАН СТОЯНОВИЧ — „ВЛАКОВЕТЕ МИНАВАТ
ПРЕД ПРОЗОРЦИТЕ“, „ПОСЛЕДНИЯТ МЕСЕЦ
НА ЕСЕНТА“

АТАНАС СВИЛЕНОВ — МОЗАЙКА ОТ ВПЕЧАТ-
ЛЕНИЯ

ВЛАДИСЛАВ ИКОНОМОВ — „ФАРОАН“

ГЕОРГИ ЯНЕВ — БЕЛЕЖКИ ОТ ПЕЧ

ХРОНИКА

ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ — „ДЪХ НА БАДЕМИ“ (СЦЕ-
НАРИЙ)

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. Славейков 11, III етаж
тел. 7-91-11, вътр. 60; от 9—12 ч. 8-37-97
каса — 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 **Иван Андонов** и
Невена Коканова във филма „Отклонение“. На
втора страница на корицата съветската актриса
Наталия Фатеева

ГЛАСЪТ НА ПАРТИЯТА

IX конгрес на БКП ще влезе не само в историята на нашата страна като жалон на нейното победоносно социалистическо развитие, но и в бъдещето на народа ни чрез хилядите славни дела, които през идните години ще превърнат директивите на конгреса в жива необорима реалност.

През дните на конгреса всички ние, включени с мислите и чувствата си в неговата работа, имахме възможността да се издигнем до онай висока гледна точка, от която внушително и вълнуващо се разкриват пред нас оперативният простор на живота ни, панорамата на направеното, мащабите на колосалния трудов фронт на народа, а така също и перспективите на утрешните завоевания, програмата и задачите на по-нататъшното ни движение към комунизма.

И тъкмо от тая висока и обхватна гледна точка най-осезателно се чувства кръвната свързаност на социалистическото ни изкуство с партийното и народното дело, мястото на творческата ни интелигенция в „общия работнически строй“ (Маяковски).

За нас е аксиома ръководната роля, която играе и в сложната област на изкуството нашата партия, организираща и насочваща цялостния живот в страната ни. Съзнанието за необходимостта и плодотворността на тая роля извира от дълбоката вътрешна убежденост на творците на културата ни, то е повеля на сърцата им. Оттук и спонтанната заинтересованост, с която бе следена работата на конгреса и се очакваха неговите решения, като решения, които имат голямо пряко и косвено значение за развитието и на нашето изкуство.

В отчетния доклад на ЦК на БКП, изнесен от първия секретар на партията др. Тодор Живков, бе подчертано, че периодът след Осмия конгрес може да бъде характеризиран като период на всеопащане на нашия идеологически фронт. Линията на Априлския пленум, на възстановените ленински норми на партийен живот и държавно ръководство, довела до активизиране и разгръщане на творческите сили във всички области на икономиката и общественото-политическия живот, предизвика широк подем и в сферата на националната ни култура, специално в сферата на изкуствата. В обстановката на творческа атмосфера и на укрепнало единство на идеологическите кадри създадените през последните години талантиви произведения от поети и писатели, от музикални и театрални дейци, от художници и представители на киното носят белезите на по-зряло отношение към идейно-художествените задачи, те черпят по-дълбоко и по-пълно сокове от народния живот, в тях партийността и народността като съществена черта на социалистическото ни изкуство непрекъснато се обогатяват.

Умело внедрявайки ленинския стил на работа с художествените дейци, партията още веднъж посочи неговата диалектическа природа, в която неделимо са споени принципността и гъвкавостта. Това е стил, който взима предвид специфичния характер на тази област от духовния живот на обществото и схваща необходимо-

стта от мъдро, търпеливо и принципно отношение към дейците на науката, изкуството и културата, от поддържането на дух на взаимно доверие и висока творческа възискателност“.

Проявени в живо действие, чертите на тоя стил пораждат атмосфера, стимулираща растежа на изкуството, неговата интензивност, способността му да бъде инициативно, граждански стабилно, вдъхновено и зорко, укрепва единството на идейните му позиции и умножава жизненото му богатство и многообразие.

Ленинското отношение към изкуството, към проблемите на идеологията изобщо е чуждо както на администрирането, на опекунството, така и на стихийния индивидуализъм. В едно от коренните положения на раздела за идеологическата работа в отчетния доклад се казва: „Нашата идеология и идеологически работници могат да изпълнят обществената си роля — се казва в отчетния доклад, — ако проявяват необходимата гъвкавост и висока принципност, ако проблемите и явленията се анализират и осветляват творчески, ако не се подхожда към тях закостеняло, с готови схеми и шаблони, догматически. Това изисква да се подобри атмосферата във всички сектори на идеологическия фронт, да се ликвидират проявите на нетолерантност, на необосновани политически квалификации, на задушаване критиката.“

На второ място, в разнообразната и интензивна работа на идеологическия фронт не бива никога да се забравя главното, съществено: нашата марксистко-ленинска идеология е класова идеология, тя изразява интересите на работническата класа и служи на тази класа, на прогресивното развитие на нашето общество. Тя е научна идеология. И в това е нейната сила.

Всяко отклонение от класовите позиции на марксистко-ленинската идеология, всяка проява от обективизъм или субективизъм неизбежно водят до изопачаване на фактите и жизнената правда, до отстъпки пред буржоазната идеология.“

Тия думи имат първостепенно, би могло да се каже, „водоразделно“ философско и обществено-политическо значение. В тях пулсира творческият дух на марксизма-ленинизма; от тях са изгонени догматическите предписания и команди и в същото време в тях живее светоразбирането на комунистите, на ония, които открито и неотстъпно стоят върху позициите на работническата класа, които искат активно да се намесват в развитието на живота, да го обясняват и изменят, да формират неговите резултати.

Такива думи и такова становище не могат да не предизвикат деен отклик сред хората на изкуството, не могат да не активизират и насочват по най-естествен и органичен за тях начин тяхната продуктивна енергия.

Анализът, който се прави в доклада на др. Тодор Живков, за състоянието на нашето художествено творчество, на неговите успехи и несполуки, е конкретна проява на партийната гъвкавост и принципност, на творческо, незакостеняло разбиране и на непримиримост към недостатъците и слабостите.

„Развитието в областта на изкуството и културата — отбелязва докладът — протича в обстановка на изострена борба против буржоазната идеология, догматизма и ревизионизма. Усилията на буржоазната идеология и империалистическата пропаганда за пробив в нашия идеологически фронт удариха на камък. Българските творци изявиха неведнаж своето родолюбие, своята вяност и преданост към делото на социализма. Обаче в някои области на културната дейност се чувствуват отрицателните последици от влиянието на буржоазната идеология, от опитите на империализма за настъпление на идеологическия фронт. Появиха се „макар и единични, случаи на черногледство, скептицизъм към нашата социалистическа действителност, безкритично заимстване от някои упадъчни буржоазни школи в изкуството, оправдано с „новаторски“ търсения, подменяне на социа-

листическия хуманизъм с абстрактния, по същество буржоазен хуманизъм."

В доклада е посочена основната причина за тия нежелателни прояви — превратното разбиране на така наречения модернизъм и на революционната новаторска същност на социалистическия реализъм. Социалистическият реализъм е постоянно развиващ се, динамичен творчески метод, който се обогатява и усъвършенствува с развитието на живота и изкуството, който притежава безгранични възможности за пресъздаване на действителността, но това в никакъв случай не означава, че той губи революционно-новаторската си природа, че тя се подлага на някаква ерозия, че се заличават принципните граници, водоразделът между него и упадъчните методи, че изчезва неговата несъвместимост с модернизма във всичките му модификации. Докато модернизмът използва, както е казано в доклада, в невярна, користна посока стремежа на творците към новаторство, откъсва тоя стремеж от правдата за живота, от великите световни и национални художествени традиции, социалистическият реализъм изисква новаторство в името на жизнената правда, в името на правдивото и пълнокръвно разкриване на истината за действителността, за човека.

Критикувайки безкритичните заимствувания от упадъчните буржоазни школи в изкуството, нашата партия винаги е поощрявала и ще поощрява новаторските търсения, естествено и талантливо продължаващи и обогатяващи големите художествени постижения на човечеството. Многообразието на стиловете и похватите, многообразието на темите и художествените идеи е един от белезите за богатството на националното ни изкуство. „Партията — се казва в отчетния доклад — винаги се е отнасяла отрицателно към безличните, схематични, художествено непълноценни произведения, към „сивия поток“ в литературата и изкуството. Но творческите търсения, новаторските решения, многообразието на стилове и похвати не могат да се осъществяват успешно извън принципите на социалистическия реализъм. Задачата е да създаваме истински съвременно и новаторско социалистическо изкуство, което да въздейства на всички прогресивни хора, включително и на честните творци в буржоазния свят. Тъкмо така нашите писатели и художници, композитори и режисьори ще осъществят на дело призива на партията за могъщо идеологическо настъпление срещу попълзновенията на реакционната буржоазна култура.“

В доклада конкретно се посочва, че през последните години отрицателното буржоазно влияние се забелязва най-вече в естрадно-то изкуство, където са проникнали антихудожествени и пошли „произведения“, намерили са място прояви, нямащи нищо общо с моралния образ и с културата на нашия съвременник.

Определена и ясна партийна оценка се прави и на днешното състояние на нашето киноизкуство. „Състоянието на българското кино е незадоволително. У нас има даровити кинотворци. Техни произведения получават наши и международни отличия и награди, печелят признанието на зрителите. Не можем обаче да премълчим, че наред с някои хубави произведения бяха създадени и немалък брой примитивни и безжизнени филми, които не носят голямата правда за живота и говорят за сериозни недъзи в работата на кинематографията. Ние вярваме в нашите кинодейци. Те имат сили и способности да издигнат високо равнището на родната кинематография, да създават произведения, достойни за нашето съвремие. Трябва да се извиси голямата роля на киното, театъра и телевизията за комунистическото възпитание на народа, за издигане на естетическата му култура. Трябва да пресекне поднасянето от екраните и сцените на бездейни и художествено слаби произведения.“

Нашите кинодейци са длъжни да се вслушат с трезва самокритичност и с чувство за отговорност пред народа и партията, пред утрешния ден на киноизкуството ни в сериозната критика, която с такава доброжелателност им бе направена от високата трибуна на

IX конгрес. Нужно е да се видят причините за това незадоволително състояние на българския филм, да се отстранят съществени те недъзи в работата на кинематографията и да се насочат силите към създаване на големи творчески дела, като се прегради пътят на анемичните, примитивни и безсъдържателни произведения и като се поощряват талантливите усилия за поставяне и решаване на крупни идейно-художествени задачи, свързани преди всичко с достойното претворяване на голямата правда за нашето време.

Нашата кинематография, Съюзът на кинодейците, филмовата ни критика, в това число и сп. „Киноизкуство“ трябва дълбоко да осъзнаят своята отговорна и благородна роля в разрешаването на тази задача, която е първостепенна и неотменна за тях.

На справедливата критика с нужно да се отговори преди всичко с дела, с изпълняване на дълга към народа, със сътворяването на ония филми, които са нужни за него и които той очаква от нас.

Вярвайки в силите на творците на нашето съвременно киноизкуство, IX конгрес в своите Директиви поставя пред тях нови, още по-големи задачи: „Да продължи производството на филми, като се вземат мерки за подобряване на тяхното идейно и художествено равнище. През периода 1966—1970 г. да бъдат произведени около 76 пълнометражни и 720 късометражни и учебни филми.

През следващите години да продължи кинефицирането в страната. За тази цел да се открият около 400 нови кина, предимно в селата. Да се подобри техническата база на кинообслужването“.

В своята действителна социалистическа културна революция нашият народ се стреми към изобилие от високи културни ценности. За него са необходими не отказ от завоеванията на културата, не догматическо малтретиране на най-светлите прозрения на човешкия гений, каквото проповядват и вършат китайските ръководители-лъжемарксиста. Трудещите се у нас жадно очакват по-нататъшно пълноводно развитие на културата и изкуството ни, развитие, което да продължава великите прогресивни уроци на миналото и да открива нови, непознати досега пътища към още по-високи върхове.

IX конгрес на БКП ще окаже огромно положително въздействие върху художествения процес в нашата страна.

За съвременния художник-гражданин най-голямото творческо удовлетворение и най-голямата свобода се състоят в това — да се чувства „мобилизиран от революцията“, да отдава своето дарование, своя ум и своето сърце за победата в живота на комунистическия идеал.

ВЕРА НАЙДЕНОВА

ПЛОДОВЕ НА ТВОРЧЕСТВОТО

В чест на IX конгрес на БКП в Студия за документални филми бяха създадени единадесет нови филма: „Продължаваща поема“, „Обединява ни бъдещето“, „Срещи“, „Майка на сокели“, „България — земя, хора, слънце“, „Пейзаж“, „Страници от една култура“, „Бригадири“, „Канарата“, „Хроника от село“ и „Българско лято“.

По трудния и отговорен път на творчеството има гранични стълбове, има моменти, когато привичните понятия и правила се преоценяват; моменти на най-високо напрежение и най-голямо внимание към живота. Задачата да се създадат филми, които разкриват борбата на БКП в миналото и величието на нашите дни, да се пресъздаде на екрана съвременният български образ на живота се роди от вътрешната логика на развитието и придвижването на нашето документално кино към по-смело разузнаване на действителността, към съществени кинонаблюдения.

Изпълнението на тази задача означаваше нещо по-различно от делничното откликване към горещите проблеми на деня; нужен беше по-широк размах, по-дълбок анализ на онова, което е ставало в продължение на десетилетия. Възвръщането към старите теми е винаги отговорно. Отговорността се състои в това, че скъпата тема никога не търпи своето пряко и тъждествено повторение. Тя винаги изисква развитие в дълбочина и в ширина. Създателите на филмите трябваше да излязат от пределите на казаното по-рано и по други поводи, да не разчитат само на организирането на стари и познати факти, а отново да вникнат в явленията, да уловят сложните процеси, да достигнат силата на обобщенията.

Творци от различни поколения, с различен професионален опит, с различни предпочитания към стиловите принципи на документализма се заеха да създадат екранния образ на България. България исто-

рическа: измъчвана от противоречия и от мизерия, разрушавана от войни; бореща се, побеждаваща и ликуваща. България: обновена, строяща, плодородна; пейзажна, архитектурна, индустриална... Сценаристи и режисьори трябваше да изберат предпочитаната тема, да се съсредоточат в една област от приложението на човешките сили, да проявят своето лично пристрастие към определен жанр. Застиналият документализъм тук би бил безсилен; цифрите и отчетите, хронологията на фактите, колкото и ефектни и истинни да са сами за себе си — също. Архивните кинокадри, хрониката, лиричната импресия, очеркът, публицистичното есе — от практиката на киното се знае, че всички тези жанрове по своему са способни да предадат живото дихание на времето, ако зад тях стоят гражданската заинтересованост, влечението, искрената развълнуваност, талантът на художника. Боевият събитийен репортаж се превръща в антитеза на кинопротокола, когато се изпълни с трепетно човешко вълнение.

Всеки от филмите трябваше да притежава свой глас, да звучи по своему и всичките те да се слеят в многогласна полифонична форма на един и същ разказ.

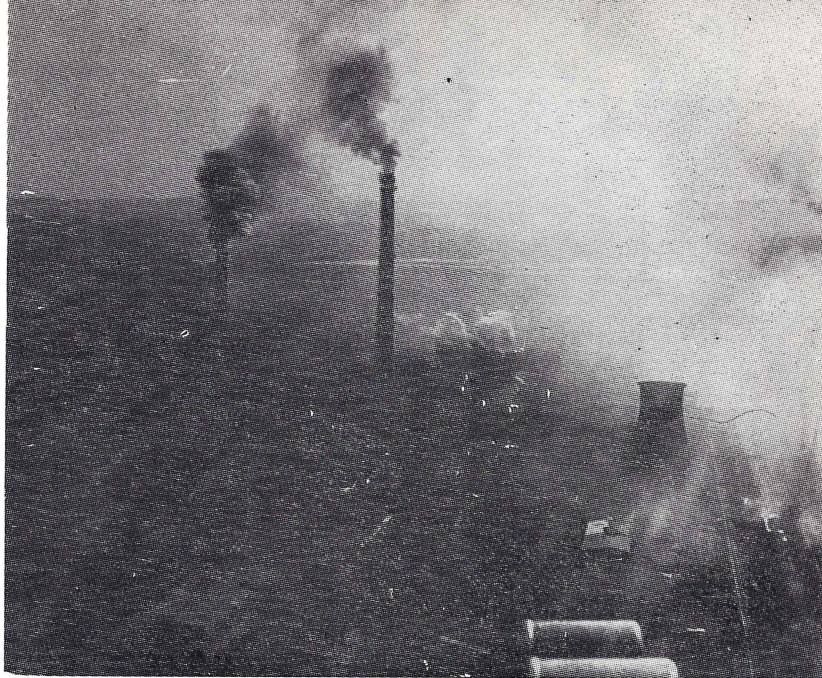
Вътрешният критерий на документалистите се издигна изведнаж сякаш на нова степен; мярата за оценката на техните произведения — също.

„Продължаваща поема“ По мащабност и по драматургичен строеж този филм се отделя от останалите. В практиката на нашето кино това е ново, нетрадиционно по замисъл произведение. Тук с поетичен взор е разгледано миналото и настоящето на България. И не само на България. Размахът на повествованието е в съзвучие с размаха на нашето време, с интереса към съдбата на човечеството и заедно с това към преживяванията, мисленето и съдбата на всеки човек поотделно. Филмът разказва за израстването на човешкия дух, за революционното развитие на България и за ролята на комунистическата партия в това развитие, но той не е просто хроника на революцията. Историчността на разказа се преплита с активното лирично начало. Поетите Вл. Башев, Н. Инджов и Кр. Станишев построяват своя сценарен план върху поетични образци. Но развитието на събитията се осъществява не само във възприятията на лиричния герой и не само по законите на епиката, а в тясно преплитане на едното и на другото. Този маниер позволява да се увеличи обемът на повествованието, да се разкрият много пластове на живота.

Съвременното кино предлага широк избор на похвати и средства за изразяване на тази сплав от действие, патос и лирика, от събитийно и изповедно начало. И все пак постигането на вътрешно композиционно единство и хармония при филмовата реализация на такъв замисъл е трудна работа.

Режисьорът Васил Мирчев се стреми към отбор, сцепление и разположение на кадрите, от които се ражда динамика и драматизъм. Той съсредоточава кулминационните моменти на филма около поезията като съчетава информацията за събитията с тяхното лирико-публицистично осмисляне.

Кадр от филма
„Продължаваща поема“



„Веруюто“ на Ботев, стиховете на Смирненски, Вапцаров, Г. Джагаров, П. Матев и други епизоди от филма, създадени с дълбока проникателност и точен режисьорски детайл. Те съставляват художественото същество на произведението. В тях се ражда образното прочитане на поетичната мисъл; словото на поетите добива, така да се каже, своя материализация, става зримо и всеки от нас се убеждава каква енергия, какъв дълбок смисъл притежава то. Това е слово-действие, слово-образ, извиращо от дълбочината на човешкото чувство.

Словесната лирика изисква многогласна фонограма и режисьорът я постига чрез богатите на мисъл, чувство и тонове изпълнения на артистите Й. Матев, Ив. Кондов и М. Михайлов. Зрителят изпитва интимно чувство на съприкосновение с голямата поезия, той вижда света с очите на твореца, нещо повече — става съпричастен на неговата творческа фантазия, разбира образната мисъл на поета, научава кои са източниците на неговото въображение.

Но има моменти (и те не са малко), когато текстът се оказва по-силен, по-действен от екранното решение. Последните акорди на филма, където съединението на патос и лирика трябва да прерасне в ода и където звучат най-хубавите стихове на Вазов за България, изображението е буквално, илюстративно, елементарно.

Там, където няма стихове, няма лиричен коментар, режисьорът иска да открие в кадрите и техния ред мащабни и ярки решения. Но много често (събитията на войната, многолюдните демонстрации, маневрите и парада на българската армия) протоколният хронометраж на тези кадри излиза на пръв план, изображението се гледа само за себе си, губи връзка с текста. Така се получават излишни дължини и самоцелна зрелищност, които нарушават целостта и проник-

новението на филма. Може би за да се овладеят мащабите, а също така и емоционалният заряд на един такъв филм-поема, е нужно повече време, по-дълъг срок за вътрешно съизмерване на нещата. Каквито и да са обективните причини за това, налага се да припомним на авторите и по-специално на режисьора известната истина, че композицията на едно произведение не лежи вън от мисълта, а е органически продукт на тая мисъл.

Филмът „Обеднява ни бъдещето“ разлиства страници от историята на БКП.

„... Историята започва тук, на връх Бузлуджа, преди 90 години, стига до днес и не свършва. Миналото на партията е борба в името на бъдещето“ — това е само една малка част от текста на филма, две фрази, в които е заключен целият смисъл на диалектическия подход на авторите (сценарист и режисьор Юри Арнаудов, автор на текста Стефан Цанев и оператор Кирил Тошев) към събитията, които отразяват.

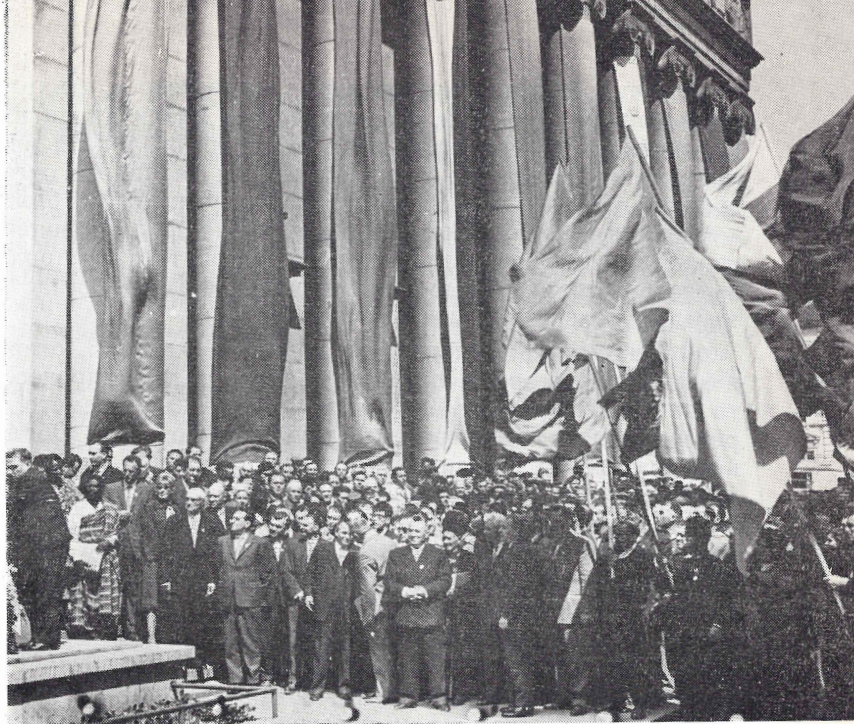
Събитията на миналото трябва да бъдат отново преживени, наново осмислени с отчитане на натрупания исторически опит — с този замисъл утвърденият документалист Ю. Арнаудов събира огромен, много интересен и в голямата си част неизвестен документален материал. В основата на неговата работа стои историческата достоверност, но той се освобождава от буквалността на фактите, обхваща ги с живо творческо въображение и не само ги обогатява, но ги устремава към най-дълбоко разкриване на явленията. Така, пронизано от авторската концепция, хронологичното изложение на събитията освен познавателна функция придобива и остро съвременно звучене.

... На екрана е Стамболийски. Далеч от столицата, в родното си село, той съставя план за ново държавно устройство. Съсловна демокрация. Без комунисти. Партията отговаря на предизвикателството. И както в лошите приказки, брат се изправя срещу брат. Чрез контрастни съпоставяния на кадри, режисьорът разкрива трагизма на този момент. Текстът е ярък, силен; той полемизира с изображението, отрича, иронизира, утвърждава, дава точна социална, политическа и емоционална характеристика на онова, което става. Оформя се централната, основна тема на филма — борбата на БКП за единство на работниците и селяните. Целеустременият ход на изображението намира своята градация: единството се закалява в огъня на най-жестоките схватки с фашизма, в общите акции срещу участието на България във войната, за да възтържествува в деветосептемврийската победа.

„Обеднява ни бъдещето“ е проблемен филм. Той дава знания, подхранва мисли, затвърдява убеждения. В него откриваме много от онова, което е силата на съвременното документално кино: анализ, изследване, показване на живота в движение, в развитие.

„В България се положи още един паметник — камък преткновения за народите и историята. И когато днешното бурно време навлезе в широкото си спокойно течение и ние, и светът ще жънем плодвете на тоя огнен пророк — Георги Димитров“.

Из филма „Обергига ни бъдещето“



За тези думи на Илия Бешков си спомних, когато гледах филма „Срещи“, създаден от Георги Янев — сценарист и режисьор, и Никола Златанов — оператор. Гледах го няколко пъти и, както това рядко се случва с нашите документални филми, той ми харесваше все повече, убеждаваше ме в мъдростта на замисъла си, в своята стилова цялост.

Филмът е кратък; това само по себе си говори за синтеза в подхода към темата. Той е цялостен репортаж на „чувството и мисълта“, модерен и динамичен, изпълнен с детайли и нюанси в показването на отношението на различни хора към великия българин. В уличния поток пред мавзолея авторите отделят хора, лица — стари жени с черни забрадки, разхожващи се майки с деца, модерни момичета, влюбени двойки, младежи от дадечна азиатска страна, войници. В своето ежедневие те се срещат с мавзолея — символ на вечното присъствие на Димитров в нашия живот, в нашето съществуване. Тези кадри се отличават с искреност, те са лишени от привкуса на инсценировката. Камерата фиксира не позиращи хора, не напрегнати и неестествени пред насочения обектив лица, а истински прояви на живот, на съприкосновение с величието. Реакциите, движението по лицата е едва уловимо; това е по-скоро смут, трепване на сърцето. Времето е успокоило някогашната скръб по загубата на вожд и отдалечавайки го от нас, ни позволява сякаш по-добре да видим целия му ръст. Асоциацията към смъртта на Димитров е мигновена. С нея започва втората линия в замисъла и изображението. Емоционалната дискретност на днешните срещи се преплита с бурния възторг от някогашните срещи с живия Димитров, с общата печал в дните на по-

гребението. Всичко снимано сега е оцветено в жълто; снимките от миналото са сиво-сини. Срещат се два различни ритъма на живота, различни са хората, различен е видът на столицата ни. От това преплитане на сегашните мирни, слънчеви делници с онези дни на тревожното начало, на революционно напрежение се ражда авторската концепция, философското обобщение на филма: подвигът на Димитров е предназначен за бъдещето, неговите идеи пронизват хода на бързото историческо време; Димитров е заедно с нас в грижите и в труда, в празниците и в безгрижието ни.

Сиво-синьото настойчиво прорязва жълтото, отначало по-рядко и за по-кратко време, после по-трайно, за да ни пренесе в атмосферата на юнските дни от 1949 г. и по-далеч — към времето, когато неумерени и отзивчив, Димитров се среща с много хора. Образът засиява в някаква близка светлина, намерена е особена интимна нота за разкриване на неговата сърдечност и простота... И отново ритмични преходи между някога и сега, различни по дължина епизоди се редуват, върху някои от тях се акцентува, като се повтарят два или три пъти. Впрочем за тази чисто професионална работа във филма се сещахме много рядко; тя се е разтворила в умението на авторите да слеят всичко в едно смислово и емоционално цяло — пределно лаконично и вътрешно обемно. И все пак би било по-добре, ако не съществуваше и това малко усещане за търсене на формата.

Ходът на времето е илюстриран чрез протичането на едно деконошье сутрин, вечер, сутрин. Сякаш авторите са застанали пред мавзолея сутринта на 8. IX и тук са дочакали посрещането на двадесет и втория свободен Девети септември. А идеята за непреходната сила на „огнения пророк“ е образно осъществена чрез издигането на портрета на Димитров в предконгресната украса. Нови събития в нашия живот, нови празници, нов конгрес — нови перспективи за България. Във всичко това оживява с нова сила, с нов смисъл димитровският дух, димитровската мисъл и благородство.

Когато гледах филма, някой до мен възрази срещу първата и последната сцени (изображението на мавзолея, булеварда, паважа). Навярно е възприел всичко това много конкретно, буквално. А аз си спомних пак думите на Бешков за времето, нашето време, когато този паметник ще се превърне в символ на хуманизма, на творческия устрем на народа.

Филмът „Срещи“ е сериозен опит не само да се изобрази, а и да се осветли по новому изключителната личност, да се измери нейното величие през очите на съвременника.

Има срещи с хора, които се запомнят за цял живот. Това могат да бъдат велики или съвсем обикновени хора. Но винаги цялостният, ярък характер ти доставя естетическа, душевна радост. Нашето документално кино все още много рядко ни среща с отделната, значима и прекрасна личност. Затова, каквито и съществени недостатъци да откриваме в лиричния очерк „Майка на соколи“, ние сме благодарни на авторите му, че те извикват у нас неповторимото чувство за човешко величие, внушават ни не новата, но скъпа мисъл

за нравственото величие на българката. Убедени, че тяхната героиня има право на всенароден екран, те изправят пред нас баба Петра Дерменджиева от Пиринския край, родила трима синове герои и още много други деца, казват за нея хубави, сърдечни думи (автор на текста е Кр. Дерменджиев). И макар че не особено сполучливо се опитват да ни разкажат факти от нейната биография, бързо се ориентират към по-същественото — да разкрият характера ѝ. За съжаление намират само една-две предпоставки за проява на този характер (връзките, които поддържа старата жена с работниците от Русе, срещите ѝ с децата, с внуците). В топлата грижа и сърдечност на русенските ѝ приятели, в незасенченото детско щастие сякаш се разтваря смисълът на страданието на баба Петра. Златанов борави повече с външността на героинята си, която представлява като че типична индивидуалност. Нищо външно показно няма в старата жена. Само някакъв вътрешен отблясък на цялостен и силен характер озарява лицето ѝ, очите ѝ. За съжаление тази монолитна сила се откроява само в епизода с поставянето на маргаритките на гроба на загиналите синове. Този епизод, макар и кратък, е най-издържан, централен и по място, и по значение в целия филм. Тук трагичната красота на героинята намира своето действено и поетично обобщение. По-нататък нито алегорията с трите сокола, нито многократното показване на паметника могат да достигнат въздействието на този епизод.

„България — земя, хора, слънце“ — така поетично и находчиво са озаглавили своя филм сценаристът Анастас Павлов, режисьорката Невена Тошева и операторът Иван Цонев.

Пейзажи, които се сменят пред очите ни, земя, просто земя, човешки дела, които я облагородяват, и хора, които извършват тези дела. Но в този спокоен, лиричен филм всичко това е видяно по-иначе, всичко е напълнено с нов свеж смисъл; изобразено е с широк, свободен маниер, без натрапваща се авторска афектация.

Филмът е построен в три органично свързани части.

„Земята“. Широки панорами, меки и топли пейзажи се редуват с експресивни живописни композиции. Това не са поставени една до друга статични картини, а вътрешно динамични изображения, кинематографичен адекват на живописиста. Всичко е снимано сериозно, красиво, проникнато от тънка наблюдателност. И с някакво благоговейно мълчание. Нито една дума. Драматизмът се постига изключително с пластични средства. Само музиката звучи и прелива ту с мажорна сила (върху тази земя са написани имената на Детелин войвода и Данчо Батаха, ту в нежно синхронизиране с природната красота. Спокойни и уверени, човешките лица са запечатани в момент на труд и почивка. Тракторите, високите комини на заводите, бързите модерни превозни средства „прорязват“ тишината, разрушават завинаги идилията на някогашна България. Идилията означава спокойствие, застой. Филмът е посветен на движението, на чудото на прогреса), което се извърши по тази земя само за две десетилетия.

„Хората“. Авторите искат да изследват източниците на тяхната нравствена красота, да разкрият сложната душевна връзка на

човека със земята. Това е трудно да се види, още по-трудно е да се снима: грънчарят изписва върху своята стока цветята сред които живее, тъкачката ги рисува върху чергата си. Тук зрителят трябва да преживее промененото състояние на човека, да надникне в процеса на труда, да види мъжеството, духовната сила и доброта на хората. Но някак постепенно усещаме, че изображението губи силата си, музиката — своята поетическа точност, а човешките лица, макар и снимани с мек, приятен рисунък, в динамиката на живота, не са достатъчно разнообразни, не се запомнят.

„Слънцето“. Всичко „разказано“ и видяно дотук трябва да се пръсне от сила, от енергия, от красота. Екранът да потъне в прелестите на българското плодородие, на целия наш безкрайно щедър природен свят. Но... успокоен още някъде по средата на втората част, тонусът на поетичното въображение не може отново да набере сили: градацията на възторга, в любовта и преклонението пред родината, които се раждат у нас при гледането на първата част, не се получава. Дългият финален епизод с влюбените край морето — естествен, лиричен, приятен — е чужд на целия изразен строй на произведението. Просто цялата втора половина на филма страда от емоционална недостатъчност. Ако трябва да се изразим точно, когато „рисуват“ земята, авторите са документалисти поети; после — само документалисти.

С лиризмъ се отличава и филмът на Кирил Тошев, **„Пейзаж“**!

На невнимателното око може да се стори, че този малък филм не казва нищо особено, нищо ново. Да, той е посветен само на пейзажа, на променящата се картина. България се обновява, хубавее. София расте; улиците ѝ се изпълват с небивало движение; новите домове са огрени от светлина. И хората, които ги боядисват, ги окрасяват със светлите си чувства. Това е всичко. Но в това просто изображение има подтекст. Авторът е усетил метаморфозите на пейзажа и ни ги показва с някакво много лично пристрастие, като че той пръв ги е открил и почувствувал. Кадрите са кратки; най-същественото в тях като че е колоритът, багрите. Но смисълът им е по-богат: тази пъстра красота се ражда в трудовото ежедневие, създават я простите човешки ръце. Фактурата е груба, сурова — скели, вар, дървени колички; дочените дрехи на бояджиите са грубата „палитра“, върху която се изпробват тоновете. Конкретната музика засилва усещането за грубата материя, сред която се ражда поезията на багрите. Тук всичко е пропито от светло оптимистично чувство. Така този малък филм казва много за движението, за развитието и разкрасяването на страната ни. И за доброто човешко чувство, което одухотворява тази красота.

*

С лично отношение, нещо повече — с нескрито проявен авторски темперамент пристъпват сценаристът Цветан Борисов, режисьорът Юли Стоянов и операторът Иван Цонев към разработката на голямата необхватна тема „българската култура“. Те строят своя филм **„Страници от една култура“** върху открита публицистичност на изображението и дикторския текст, върху многопланов, ши-

рок обхват на културните ни ценности от миналото и днес. Тук професионалната способност да подбереш и съпоставиш фактите не стига. Нужно е целеустремено, богато асоциативно мислене. По асоциативен път авторите извеждат логично, без следване на хроно-логичния ред отделните теми във филма (архитектурата на България; литературата ѝ, читалищния живот). Развитието на нашата култура е измерено в известен смисъл с развитието на световната култура; чрез интересни, но за съжаление малко на брой паралели е разкрита трагичната изостаналост на България през вековете на робството. Толкова по-скъпоценни за по-късните постижения на нашата литература и изкуство, достойни да влязат в световната съкровищница, толкова по-респектиращо е нейното широко и бързо развитие днес. Паралелите, концентрацията около отделните подтеми — всичко това е плод на тенденцията към синтеза, към по-голямо съсредоточаване в темата. И все пак обемът на филма се оказва малък, за да обхване, съедини и осмисли художнически и философски толкова много безценни богатства — от стенописите на Боянската църква до най-новите успехи на българските музиканти по световните сцени.

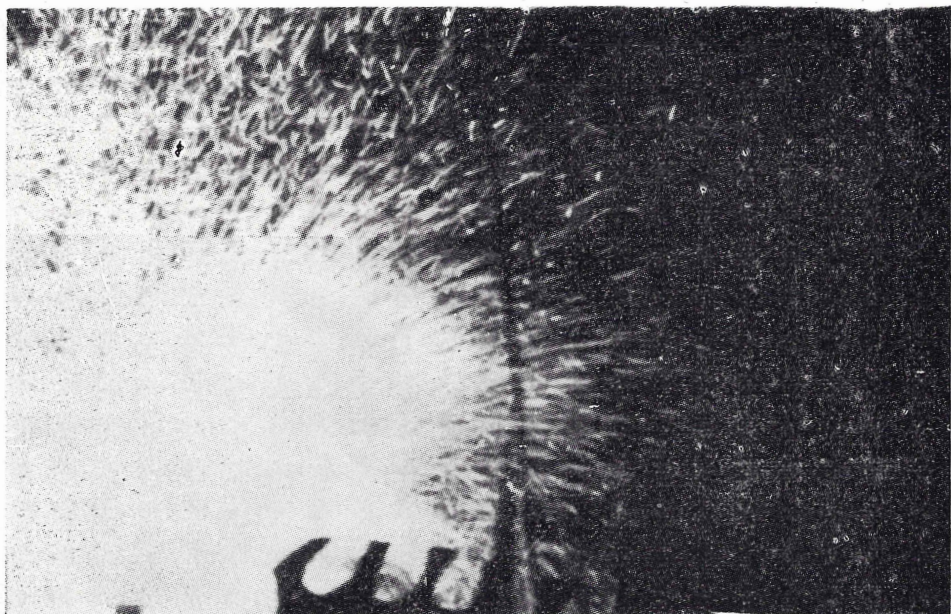
Първото заглавие на този филм беше „Критерий за култура“. В смяната на едно заглавие на пръв поглед няма нищо особено. В случая обаче новото наименование означава известно отстъпление от амбициите за вътрешна монолитност, за разкриване вътрешната себестойност на нещата. Колкото и красноречиви да са успехите ни, видени през очите на света, колкото и стимулиращи да са суперлативите, прочетени от страниците на европейските вестници, най-съществените моменти във филма — слинелий за нашето духовно богатство — са онези, които разкриват изстрадалата ѝ сила, дълбоката ѝ ангажираност към борбите и възжеленията на народа. Затова от двете линии в текста на филма, от двата дикторски гласа (единият от тях коментира международните ни успехи) по-скъп ни е дискретният, скромният глас, който размишлява и търси да открие генезиса на тези успехи в демократизма, във връзката на културата с живота на народа.

Наричат документалното кино оръдие на самопознанието на народа. Това ще рече, че то е длъжно да фиксира не само фактите, но и възприятието на фактите, духовното и нравственото състояние на обществото; не само видимия облик на предметния свят, но движението на човешката мисъл и чувство. В такъв смисъл филмите, за които ставаше дума дотук, могат да бъдат наречени плодове на творчеството. Те са различни по своя материал, по образния си строеж, по степента на художническата си сила; те не блестят със съвършенство и прецизност, но снова, което ги обединява, е стремежът на авторите им към свой оригинален възглед, към живо размишление, към лична художническа трактовка. Те искат да видят в историята и в обкръжаващия ги свят повече от онова, което бие на очи, повече от онова, което е достъпно на привичното и всекидневно наблюдение. Те полемизират със сумата, с инертността в изкуството, преграждат пътя на хладното занаятчийство.

И в останалите филми („Бригадири“, „Канарата“, „Хроника от село“, „Българско лято“) съществува правдата на живота, но неосмислена от авторското съкровено отношение и пристрастие, тя губи своята убедителност. Филмът „Бригадири“ (режисьор Милен Гетов) се докосва до най-възторжената, най-младежката тема на нашето двадесетилетие, но не успява да излезе от сферата на протоколното отразяване на празненството по случай двадесетата година от създаването на бригадирското движение и изброяването на бригадирските обекти. Напразно създателите на филма „Канарата“ (сценаристът Христо Горов и режисьорът Тодор Пожарлиев) се стремят към киноилустрация на боя, към пряко усещане за драматизма на събитието; драматизъм не се получава, той си остава затворен само във факта, в съобщението за съдбата на героя: един истински комунист, членувал само един ден в партията и дал живота си за нея. Неразгледана остава психологията, човешката сложност на факта.

Когато чува и вижда илюстрирани на екрана стиховете на Вапцаров „... Ний бяхме селяни, които миришеха на лук и киснало“, зрителят подготвя своето въображение за равностойно проникновение и обобщение за съвременния селянин. Но във филма на режисьора Т. Пожарлиев и оператора Борис Ефремов тази тема е разработена, така да се каже, „пътьом“. Пътьом са поставени въпросите за новата организация на ТКЗС и дори въпроси от морално-етично естество. На екрана се виждат хубави, богати селски домове, дворци на културата. Понякога се появяват и изчезват портрети на хора. Научаваме името, фамилията и длъжността на човека. Самият човек мълчи. Показани са различните условия, в които живее селският човек, а не различията в човека. Дори ако приемем, че това е в характера на избрания жанр — „хроника“, — пак трябва да отбележим, че тук отсъства онзи публицистичен темперамент, който в подобни случаи заостря вниманието към главните истини. Имаме чувство, че на авторите им е безразлично кое е главното и кое второстепенното в тази красива панорама на днешното село. Те са построили филма си според твърде опростения принцип — да се покаже всичко и по възможност по-широко. Красиво, колоритно по цвят и изображение е сниман и филмът на режисьора Румен Григоров „Българско лято“, но това е хладен филм, албум с картини от българските курорти. Тук и тривиалният текст пречи да се разкрие очарованието на българското курортно лято.

Един от съществениите моменти, които се открояват при разглеждането на тази широка продукция от филми, е нескриваната амбиция на създателите им към разножанрово отразяване на живота. И ако все пак „многогласният полифоничен разказ“, за който в началото става дума, не се получава, то е и поради това, че не са използвани оръжията на такива активни прийоми на съвременното кино като непосредствено директно наблюдение на действителността, безшумното присъствие (чрез скрита камера) сред трудовите делници на човека. Пренебрегната е силата на остро журналистическо виждане. Авторите са се доверили повече на съставките и обобщенията, на свежите и неочаквани асоциации, свойствени на



Кадър от филма „Пейзаж“

художественото мислене. В тази насока са и техните професионални постижения.

Творческата енергия, която нашите кинодокументалисти вложиха в създаването на филми, посветени на IX конгрес на БКП, чувството за обществена отговорност и порасналата им взискателност към себе си вдъхват вяра, че те могат да направят повече от постигнатото досега.

НАШИЯТ КИНОАКТЬОРЪТ

ИВАН ДЕЧЕВ

По силата на една инерция продължава да живее схващането, утвърждаващо за най-добър оня актьор, който може да интерпретира всичко и всичко еднакво добре, еднакво правдиво и убедително. От великите мисли на Станиславски, от неговата „наука“ за превъплощаването, създадохме някаква кобалистика, узаконяваща само интерпретаторската роля и „вторичността“ на актьорското изкуство. Практиката ни изпревари и опроверга.

Богатият опит на световното кино недвусмислено ни говори против „всеядността“ на актьора, провокира нашите разбирания, изисква тяхната корекция. Сигурно има времена — спокойни, безметежни и отлежали, на които тези „лицидеи“ със своята класическа съразмерност и сигурност са естествени спътници и обяснимо проявление. Не е такова нашето време. На него актьорът не може да отговори само с добрата роля, пък макар попила в себе си и десетте авторски плана, а преди всичко със своето съучастие, разкриващо вътрешния мир на един съвременник. И тогава изкуството на актьора



СЪВРЕМЕННИК ГЕОРГИ КАЛОЯНЧЕВ



става повече от „лице-действие“, органичността се насища с изпоседани нотки. Той придобива по-голяма вътрешна свобода, която не дава на весело безгрижията тъжко обратното – отговорности, защото и поведателността на неговото изкуство се превръща в един своеобразен и много конкретен доктрин за съвременното, то не само на лекообичаените му външни белези, но и на пропитаността му с догадки и многозначност духовни измерения.

Този тип актьор, независимо дали е комедия или трагедия, с вътрешната си активност непременно увлича и привлича зрителя (днешен утрешен) към емоционалната култура, към проблематиката и тревогите на своето време. Изравнява се с писателите, художниците и музикантите-изразители на настроенията, надеждите и търсенията на съвременниците си. Във времето на „поетически реализъм“ Жан Габриел създаде своя герой – самотния човек, изхвърлен от руслото на живота, преследван от съдбата и все пак запазил способността да се среща с кураж

предизвикателство. Така неговият герой стана „романтичният герой на Франция от 1939 г., въплотил „популизма“, бунтарството и растящата тревога на предвоенните години“ (А. Соколска). Жерар Филип нарекоха Пердикан на следвоенна Франция: донесъл с „образа на пролетта и надеждите на младостта“, той стана и остана като пример за „онези, чиято глава е създадена за мечтание, а сърцето — за любов“. Примерите могат да се увеличават, но те винаги ще идват да ни покажат, че изкуството на съвременния киноактьор не може да се задоволи само с интерпретационните си функции и оставяйки само в тях, рискува всъщност да се обезсмисли. Едното в последна сметка всякога ще ни отвежда към ненадеждната стихия на чувствата и темпераментите, ще създава онези „универсални бръчки“, за които ни припомни Михаил Ром и които по силата на своята универсалност ще бъдат и приблизителни, и неверни. Другото, тъй-мо защото е „изповедално“ и пристрастно, тъй-мо защото в него е заангажиран не само актьорският, а човешкият свят на актьора, ще предизвиква не само тревоги и възмущения, но ще разкрива посоките, колебанията и търсенията на мисълта. Затова ми става тъжно, когато срещна актьори, чакащи в киното само „хубавата“, а не и „своята“ роля. Зад тази горделива „универсалност“, зад това наперено самочувствие, че можеш да играеш всичко, стига то „да е хубаво“, се крие тъжната истина за този актьор — той е стигнал до естествените очертания на своя душевен мир, „овладял“ е неговата загадка и с това фактически се е изчерпал. Ролята може и да стане, но тя никога няма да бъде откритие и силно внушение, а фотогенцията едва ли би имала сили да скрие онова издайническо „полу“ пред непосредствеността и органичността на изпълнението.

Днес бихме могли да говорим за два определени вида актьорско честолюбие: да бъдеш познат от зрителя и обратното — до неузнаваемост да се скриеш зад образа. Присъствието на Калоянчев винаги се намира в очи. Зрителят веднага го познава — безразлично дали е нахлупил медната каска на Караиванов или носи „борсалиното“ на Инспектора. В това подвижно лице с хитри очи и уста на Силен, в ниската, набита и пъргавя фигура трудно се открива онова, което Делюк беше нарекъл „тайна на фотогенцията“. Типът, чистият вид, е изцяло погълнат от конкретния човек. Но тъй-мо това живо и обикновено лице, малко смешно, но излъчващо някаква особена, земна привлекателност, бързо и неусетно обсъществява контакта със зрителя. Срещите — неочаквани и интригуващи в първия момент — постепенно придобиват сигурност и спокойствие от присъствието на близък човек, който ти се доверява и комуто можеш да се довериш. (Някога Пудовкин беше търсил такава „лице на доверието.“)

Калоянчев изигра в нашето кино Щерю Барабата и Инспектора, Спирос Киров и Караиванов, Милия и Кондов — един списък на роли, който ни превежда от фарса през гротеската и сатирата до сериозния драматичен образ. Филмите, в които участва актьорът, са неравноценни и малко от тях са измежду тях, които определят пътя на българското кино. Но ако Калоянчев бе изиграл един тип роли, всичко би било и просто, и ясно. Маската лесно се разгадава, нейната категоричност говори сама за себе си. Тя много лесно става мит: нашите родители помнят маската на провинциалната Пепеляшка от „Мейн Стрийт“ — Мери Пикфорд, някои пък от нас си спомнят красивата маска на една щеславна хубавица (Рита Хеурт), станали синоним на „плажна Америка“, неизменно украсяващи войнишките куфари. Маски гледаме днес, ще ги гледаме и утре — като че ли те са неизбежния спътник на киното. И странен парадокс: помним ги дълго, може би поради това, за което писа Блейман — че тяхната външност е сякаш копирана от пощенските картички, а съдържанието на техните роли може да се помести на обратната им страна. Изкуството на Калоянчев, даже с присъствието на някои любими за актьора прийоми, жестове и интонации, е много далеч от маските. Едва ли главната причина е в широкия диапазон роли. Разковничето е в самия актьорски натюрел, в онова неизменно присъствие в образа, в амбицията да се разпростреш извън границите на посредствения професионализъм.

В неговото изкуство има нещо „първично“ и импулсивно, зад иронията или респектиращата сериозност всякога намира неудържимата спонтанност на духа. Актьорската натура не познава конфликтната раздвоеност, не обича интригуващата недоизказаност и тайнствената многозначност. В нея неизменно е преобладавало ново „благословение жизни“, преобразявайки и променяйки се, претърпяло най-различни метаморфози; то винаги се е стремяло към действителното сливане със стихията на живота. Спомняте ли си онази щастлива усмивка на пожарникаря Караиванов, от последните кадри на „Невероятна история“? Какво бла-

женство излъчва тя — блаженството, че най-после и той, неизвестният провинциален „герой“, със собствената си глава е станал ну жен за бесните обороти на това балаганно изстъпление.

Героите на Калоянчев са хора преди всичко на делото, тях ги сърбят ръцете за добри... или лоши дела; те всекиминутно се стремят към тяхното осъществяване. Има епизоди, в които героят „почива“, но тогава ние чувстваваме у Калоянчев едно неспокойствие, една нетърпеливост, един стремеж да се преодолее тази „мъртва точка“, да се излезе на широкото поле за действие, да се утолява жаждата за изживяваница. В Барабата, Спиро и даже в Кондов има нещо от „упорството“ на онези човечета с оловени дъна, които всякога се изправят и всеки път по-бързо, колкото по-силно са ги натиснали. В екранните превъплъщения на Калоянчев срещаме образи мъдри, други умилително смешни, трети — гротескно сатирични, но всички заредени с целеустременост. Добри или лоши, ентузиастични или скептици, „анархисти или верноподаници“, те не познават инертността, отричат вегитирането. В различна степен и форма това всякога е било дълбокият вътрешен патос и съдържание на неговите образи. При всичките уговорки, които идват от сценарната основа, като че ли в образа на Кондов тези черти на таланта му придобиха най-ярък и открит израз. За този герой в конкретното му обкръжение само един ум и една прозорливост бяха и много, и... малко. Руснаците казват: „Умът е като остър нож — с него режат хляба в къщи, с него и убиват на пуст път.“

Та този нож може да нареже и собственика си... В тая среда лесно можеш да станеш ипохондрик и отшелник (както колегата на Кондов), ако освен ум не обладаваш оня дар, онзи човешки талант да направиш от задачите — педагогически, технически и т. н. — жизнено дело. Тъкмо такова дело стават за Кондов (Калоянчев) и Вълчицата, и Дългата Мара, и останалите. Това изживяване отрича всякаква мимикрия, обезценява хитро скроените ходове, ловките комбинации. Кондов не може с езика на логиката да защити своята позиция, той е пропит цял от нея и целият се е пропилил в нея; той е като актьорите, които не могат логически да „нарисуват“ своето преживяване. Аргументите в учителската стая и вън от нея са нестройни, ала изстрадани и затуй смущават едни и подкупват други. Калоянчев действа живо, естествено и с подкупваща непосредственост. Непосредственост, която е само условие, а не цел. Търсеният резултат е правдата и внушението на



Георги Калоянчев във филма „Вълчицата“

образа. Затова постъпките на актьора, носещи веднъж дъх на бит и автентичност, се сменят от своеобразната непосредственост на един Донкиховски дух — остра и задъхана, еруптивна и меланхолична и в същото време издаваща необикновена за възрастта свенливост.

Но динамичен и по своему устремен, сериозен или насмешлив, светът на киноактьора Калоянчев е всякога добър нему е чужд всякакъв сарказъм. Добър даже и тогава, когато актьорът изобразява злото. Милият от „Златният зъб“ имаше всички сценарни шансове да стане класически злодей. Но не стана. Милият на Калоянчев беше и тъпото, и безропотно оръдие в ръцете на шефа, но зад това тясно чело едва мъждукаше една инфантилна мисъл и такава тя беше достойна само за присмех. И Калоянчев се смее — това е наистина смеха на победения съвременник над една конюнктура, която е вече толкова немошна, че никога не може сериозно да уплаши. Милият си маже тлъсти филии с масло, пие си „Плиска“, слуша и преживява предавания мач, а когато трябва да ликвидира Златният зъб, този уж изпечен, уж коравосърдечен убиец, се обърква като дете, очите му едва ли не търсят подкрепа и съчувствие. По този път, който отхвърля логическите схеми, първото, външнопригледно, но безжизнено решение върви Калоянчев и при среща със сложни характери. (Питам се дали понякога той не е главният виновник за тяхната сложност?) Той е твърде много артист, твърде скъпи му са жизнените импулси, та да се задоволи само със създаването на логически конструкции, пропускайки изпод краката си жизнената почва. Под външната деловитост и протоколност на Инспектора, живееше радушен и нисходятелен човек. Неговите остроумни въпроси не само задават чуждото самолюбие, но и самият той с едва доловима усмивка изтърпява не винаги съдържаните спрямо него словесни експеси; отговорът на тях не е нищо освен шега — остра, парлива, но ненараняваща. В съветите е изгонен менторският тон, защото и той самият още не знае как да постъпи с „една история, започнала на летния дансинг“.

Сценарият беше благодатна и безспорна основа, но тъкмо тази безспорност криеше в някои моменти вътрешна гладкост, претъпяваше понякога точността на адреса. Героят от сценария се движеше свободно и даже ако щете, изискано в уния и с остри засечки диалог. — „Какъв остроумен човек“ — си казвахме ние. Калоянчев последва този диалог, но отиде и по-напред. Той разбра, че откритото предизвикателство на думите е може би най-краткият, но не и най-верният път към постигането на истината, едновременно в нейния криминален и чисто човешки аспект. Когато произнася реплика: „Мила Дора, Вие сте и прескрасна, и много лъжете“ — пред „лъжете“ имаше мигновена пауза, едно кратко усилие, коригиращо пропуснатото от автора многоточие, издайнически показващо колебанието и неловкостта на един човек, който няма готовите реплики, а се „труди“ да ги създаде. Една „слабост“, която сигурно попада на обитателите на онай стара къща, защото те виждат не служебното лице, попълващо предния формуляр, а човекът, дошъл сякаш само при тях, единствено заради тях. „Какъв добър и отзивчив човек“ — си казват те. А когато започва да се леэ изпровокираният поток от „мръсно бельо“, актьорът се отделил от него, обръща се към екрана с интонацията и поведението на човек, който търси съвет. Това не е повишена деликатност и още по-малко студена безпристрастност. Калоянчевият Инспектор го мъчи и тревожи баналността: мъчи детектива, който въпреки шегите си мечтае тайно за епохата на Шерлок Холмс, а тревожи съвременника, който зад честата повторимост на ситуацияите не вижда проста случайност. За да се преодолее тази баналност, служебната стриктност е недостатъчна, нужно е активно, действено вмешателство в тоя живот, поемане на отговорност. Тръгнал от „себе си“, актьорът е открил „своето“ в ролята, за да го внуши на зрителя. Спомням си времето, когато се започваше работа по сценария на Богомил Райнов, спомням си реакциите, мълвата около това, че Калоянчев ще играе Инспектора. В тях се оглеждаше нашето робуване на шаблона, повърхностното познаване на актьора, на неговия характер, темперамент и възможност. В този филм най-после се срещнаха и събраха две близки и сродни художнически натури. Вълчанов и Калоянчев се движеха като че ли на една широка, условно регламентирана основа, дали свобода на своите импровизационни способности, те действаха свободно и спонтанно със сигурността, дошла от вътрешното творческо сливане. Характерът на работата им се отрази и в резултата.

Списъкът от роли на Калоянчев в киното показва, че за истински съвременния актьор оригиналността и свежестта на образа не се изчерпва само с това,

как ще се интерпретира, но преди всичко от много важното какво ще се интерпретира. В този смисъл, струва ми се, че неудачата на Калоянчев във Ван дер Любе беше предопределена. Залагаше се на „типажността“, на външната характерност, която носи актьорът, и не се отчете другото и главното в случая, че творческата природа на актьора не можеше да не се чувства объркана в широките синонимни граници на ролята, в оная плакатна дестилираност на образа, изключваща възможностите за конкретност и жизнена достоверност в поведението, т. е. онова, без което бихме могли да говорим за друг актьор, но не и за Калоянчев. Трудности от приблизително (подчертавам думата приблизително) същия характер съпътстваха артиста и в „Димитровградци“. Тук имаше много скандиране и малко естественост, много „ура“ и малко жизнени трептения. Духът, романтиката на времето бяха застинали в еталон на времето, бяха се превърнали в плакат или по-точно в неговия пространствено временен еквивалент — масовото действие. Актьорите ставаха пленници на мястото на действие, на неговите мащаби и вместо конкретни образи възникваха фотомонтажни пози. В сценария присъствуваше живо и интересно застрихираният характер на Щерю Барабата (това ме накара да употребя по-горе „приблизително“), който поради споменатите неща беше на крачка от общата беда. Може би интуитивно, но така или иначе, Калоянчев коригира образа, импровизационната свежест на изпълнението му сякаш провокираше играта на състояния, умилителните жестове (даже понякога свързани с театрални навици), внушаваха присъствието на нещо конкретно, даваха плът на щриха, издигаха портрета към характера. Увлечен от вълната на времето, и Калоянчев не оставаше чужд и студен към сценарните и режисьорските намерения. Само че предопределената авторска патетика на образа се претопяваше у него в нещо своеобразно и бих го нарекъл, „антипатетично“. Щерю ръкомахаше, викаше при излизането на бетона, убеждаваше на вечеринката, но зад всичко това напираше някаква първичност, някакво девствено и детско неизкушено съзнание, стихийно познало една необходимост и непознало още достолепната форма на нейния израз. Убеждават не гръмките думи, преди това те са казани по-гладко и по-силно, а искреността; повежда не маршовата песен, а съчувствието към този припрян, объркан и малко смешен човек. Изпълнението на Калоянчев се свързва органично с образите, пресъздадени от Димов и Чирков, за да внесе оня толкова необходим за филма аромат на жизнена достоверност.

Такъв видях Калоянчев в неговите екрани превъплощения.

Моите бележки са само бележки и затова са освободени от претенции-те на портрета. Пък и когато говорим за участието на Калоянчев в нашите филми, не трябва да изчерпваме нещата с досегашния списък от роли. Трябва да сме търпеливи, защото истинският „кинопортрет“ на Калоянчев е в бъдещето. Изграденото от Калоянчев днес, ни повежда по следата на непрекъснатото съучастие на актьора-съвременник, в процесите, които го заобикалят, на активно втурване във въпросите на ежедневието и една ориентация в тях чрез индивидуални наблюдения, собствен житейски и творчески опит. Даже и неговите епизодични герои от стара дата — живи и по своему упорити, пъргави и смешно съсредоточени — ни подсказват това бъдеще. Да повярваме на Майкл Рейдгриф, който пише: „Искате ли да разберете един актьор — вижте неговите малки роли.“

Казват, че драмата на театралния актьор е в неговата ефемерност, в това, че не оставя следи. Затуй всяка изиграна роля е един изживян живот. Изкуството на киноактьора се съхранява на кинолентата. Но ако в театъра артистът може петдесет или сто пъти да провери своя герой, да коригира неуспеха или да развие успеха, то киноактьорът се осъществява веднъж и завинаги. В този смисъл всяка негова роля е вече неповторяема, е уникат. И това също може да стане драма, ако ние издигаме на щит универсалността на актьорския талант, ако за нас съществува изобщи актьорът, а не актьорът-личност и (което е най-лошото) актьорът-спасител на художническото безсилие. Та, разделяйки се с киносвета на Калоянчев, последните ми думи са към режисьорите от кино-то и телевизията, при които той ще се снима занаят . . .

КИНО

И

ЛИТЕРАТУРА

ПИСАТЕЛЯТ И КИНОТО

Темата „писателят и киното“ не веднъж е била разисквана и у нас, и на международни срещи. Очевидно тази тема крие в себе си потенциално възможността за дискусии, конфликтна е от самото ѝ поставяне. И, струва ми се, че би било наивно да предлагаме излизането от конфликта, да обявяваме постигането на „хармония“ между спорещите страни по една проблема, която вечно ще подновява диалектиката на своето вътрешно развитие... И наистина, когато киното излиза от пелените на техническото си детство, то започва да расте и крепне, да възмъжава, с помощта на литературата, живописата, театъра и музиката. И естествено всички тези „лелки“ на киното ще имат малко снизходително отношение към това ново „лудо-младо“ изкуство и тайно или явно ще искат да го спечелят за „вечни времена“. Но като всяко „лудо младо“ киното ще бъде неблагодарно към възпитателите си, към лелките си, ще бъде наклонно да забравя какво им дължи, а в последно време ще претендира, че то, киното, им дава подмладяващата си кръв. Още повече, че техническата му съоръженост непрекъснато се обновява и то не чувства застой в собственото си развитие... Все още е „лудо-младо“ и все още се опитва да „лудее“ направо по улиците на големите градове, сред човешкия поток, да прави изкуство, което без литературна основа, без музика, без осветление в павилионните и театрални декорации се мъчи да се състезава със самия живот... Понякога неговите претенции стигат до абсурд и самомнителност. Това го скърва с масовата публика, която му обръща гръб и се връща към филмите от „доброто старо време“... Впрочем често съдбата на новаторите в киното, както и във всички други изкуства, е да бъдат пренебрегвани и техните постижения да се използват от епигоните-занаятчици за приспособяване към изискванията на привичните понятия за „хубаво“ кино. По този начин тия постижения се утвърждават и те престават да ни „плашат“ със своята новост. Раздробени, те се превръщат в безобидни оръдия от арсенала на киното, способни да обслужват всякакви и най-консервативни задачи...

Казвам всичко това, защото в отношението „писател — кинематографист“ има също така елементи на новаторство и застой, които по същество представляват симптоми на криза, породена или от амбициите на режисьорите да създадат така нареченото „авторско кино“, или пък от дълбокото разочарование на някои писатели, които не гледат на своя-

Продължаваме разговора от кн. 11

та работа в киното като на занаят, започват да подбират режисьорите си или сами се заемат да поставят своите литературни замисли и в този момент също стават привърженици на авторското кино, стават режисьори...

На Запад обаче този постоянен и сам по себе си прогресивен процес се извършва под погледа на ония, които държат в ръцете си капиталите на филмовата промишленост, покрай „стабилното“ производство, покрай процеса на създаване на хиляди филми, които представляват основната и всекидневна храна на масовия зрител.

Ние сме свидетели, че киното, което носеше гордото име неореализъм и ни възхищаваше през 50-те години, основавайки се на най-хубавите традиции на прогресивното кино в света включително и на съветското, трябваше да отстъпи пред могъществото на търговското кино.

Френската „нова вълна“, която избухна като протест срещу масовото стандартно, лишено от индивидуалност кино, загубило дори националните си черти, също се оказа нежизнеспособно, не от отсъствието на таланти, а от отсъствието на средства... Само малка част от ония дрзки в началото художници все още (както е и в италианското кино) се мъчат да се държат на равнището на своите амбиции. Впрочем техните замисли да привлекат публиката към себе си и по този начин да се противопоставят на ония, които отнемат творческата им свобода, т. е. собствениците на филмовия капитал, също не успяха, защото филмите им се оказаха „мъчни“ за възприемане...

И все пак славата и на западното, и на съветското кино се дължи не на писателите, които са съдействували на тази слава, а на режисьорите... И това е закономерност, с която можем да не се считаме, само при условие, че гледаме на режисьора не като на творческа личност, а като на занаятчия, който може „да преведе на езика на киното“ литературната творба... Но тъкмо от такива занаятчици е страдала най-често литературата. В киното са известни десетки екранизации например на Шекспир — стойност са имали само ония, които са дело на филмови режисьори-творци, а не екранизатори... Имам чувството, че съветският филм „Война и мир“ е още едно свидетелство за това, че дори талантлив кинематографист като Бондарчук не е в състояние да направи голямо филмово произведение, ако се отказва от себе си, от личното си творческо своеобразие и се подчинява без остатък на литературното произведение, макар и авторът му да е гениален. Защото пълното, беззаветното отдаване, възведено в принцип подчинение на литературния текст води до блестяща **иллюстрация** на романа, но не и до създаване на ново кинематографично произведение...

Ако богатството на една литературна творба е безспорно, както е в случая с „Война и мир“, то вторият голям въпрос е как да се съхрани богатството на литературната творба, как главната мисъл на тая творба да стигне чрез бъдещия филм до зрителя. Следователно въпросът за намирането на най-подходящото, най-съвършеното художествено кинематографично решение е така важен, както е и самата идея на литературното произведение, самият сюжет, защото те пряко да се излеят в една нова стихия, която вече не е литературната... И тук започва да действа рискът на избора — рискът на избора на литературното произведение от страна на режисьора и обратното. Колкото едно литературно произведение е по-безспорно и голямо, толкова рискът за реализатора му е по-голям, задачата — по-отговорна. Хармонията в този случай е само в областта на предположенията: побеждава онзи режисьор, който има собствени кинематографични идеи, свое, съвременно гледище върху литературната творба. Иначе, както е било в хиляди случаи, голямото литературно произведение се профанира и това дава повод на мнозина да смятат, че всяка екранизация е едва ли не престъпление.

В съвременното западно кино така наречената „адаптация“ на един роман или повест е вече въпрос на неговото всекидневие. И все пак авторът на филма е режисьорът. Някои литературни произведения ста-

ват по-търсени, след като една филмова адаптация ги е направила популярни. Правото на „адаптация“ е юридическо право, което се заплаща.

У нас положението е твърде различно тъкмо защото киното е идеологичен и възпитателен институт, а не само промишленост. Това вече предотвръща чисто търговския аспект на отношението писател-кинематографист. От друга страна, у нас кинематографичните традиции в сравнение с тези на литературата са твърде скромни, за да смятаме, че можем да преминем направо към системата на кинематографичните „адаптации“, макар че имаме вече режисьори, които могат да минат и без „литературен“ сценарий, особено когато става дума за малки по обем повести и новели. Бъдещето обаче е в адаптациите...

Съвсем друга е работата с така наречените оригинални сценарии: тук фигурата на писателя-кинодраматург е твърде важна и има значение то на драматурга за театралното изкуство.

Много добре разбирам недоволството на мнозина писатели от работата си с кинематографията. Но изворът на недоволството и на неуредиците е в парализиращия ни страх от скъпото производство на филмите, от една страна, и от друга — от малката производствена програма на нашата игрална студия. Лесно е да се каже, че от един сюжет може да стане хубав филм, мъчно е да се хвърлят големи пари за реализирането му. И за да се осигури една минимална гаранция за целесъобразност, идеологическа стабилност и полезност на филма, са изникнали толкова звена с контролни, а не творчески функции, че могат наистина да отчаят и най-търпеливия автор на сценарий. Понякога изискванията на тези контролни звена включително и на художествения съвет са обхващащо противоречиви, поправките толкова много, че от първоначално замисленото не остава почти нищо. Много често възникнало спонтанно взаиморазбирателство между режисьора и сценариста е убито от ненужната намеса на тези звена... Решението на основните въпроси на студията за производство на филми постепенно премина почти изцяло в ръцете на административното ръководство тъкмо защото върху него лежи цялата отговорност от идеологически и производствено-планов характер. Съвсем естествено, струва ми се, голямата отговорност поражда и голямата власт на директорите на студията. Нужен е голям такт, вроден демократизъм, култура и уважение на чуждото мнение, за да може тази голяма и почти неограничена власт да се превърне в инструмент на творческо поощряване, а не на налагане на личната идеологическа преценка и художествен вкус като единствено възможните. Не всички писатели може би подозират, че техните огорчения с режисьорите от студията имат своята първопричина в подмолите на административното решение, предпочитание и вкус, които често пъти не се афишират открито.

Мярката на талантите е най-деликатната и най-трудната. Не виждам никаква полза от взаимните обвинения. Обикновено писателите обвиняват режисьорите в некомпетентност и проваляне на техните замисли и обратно, режисьорите обвиняват писателите в неразбиране природата на киното. Конфликтът ще си остане вечен и неразрешим. Всичко е въпрос не на непримиримост, а на зачитане на **творческата индивидуалност** на всеки един от партньорите в това диалектическо единство — писателят да зачита режисьора и неговото „виждане“ без ирония и обратно, режисьорът да се опита да разбере главната, водещата мисъл на един сюжет, предлаган му от писателя.

Само при това условие естествено ще отпадат постепенно и контролните функции на художествения съвет, на дирекцията и ще се осъществи онова, което трябва да характеризира една социалистическа кинематография — обществена активност на съмишленици в сферата на киноизкуството.

ЯКО МОЛХОВ

ВРЕМЕ Е ДА СЕ ЗАМИСЛИМ

В условията на частния капитал филмът преди всичко е промишленост. Там продуцентът решава всичко. Той решава кой режисьор какъв филм ще реализира или приема и отхвърля предложенията на утвърдилите се световноизвестни слави. Той държи щаб от литературни работници, които работят по негова поръчка и вкус. Той предлага и възлага на определени режисьори да превърнат сценария във филм, който да може да разчита на разпространение из целия свят. Това е „великият Той“, който дори избира актьорите за определен филм, даже и при най-известните режисьори.

Това е холивудската система, при която, пази боже, някой режисьор да си позволи творческата свобода, да направи нещо извън сценария или даже извън режисьорския сценарий, който се пише често пъти от други специалисти. Ако такъв режисьор бъде анатемосан от продуцента, следва да си търси работа в Европа.

Там, при тази система, режисьорът е само средство за задвижване на огромния промишлен комбинат, който по-рано произвеждаше филми, а сега работи за сметка на телевизията. Това е схемата на капиталистическото кино в стар вид. Знаем, че сега тя търпи промени — някои от звездите и режисьорите стават съпродуценти и получават относителна свобода, която се ограничава от съблюдаване на собствени парични интереси. Ясно е едно — че там, където господства „великият Той“, капиталът, мъчно бихме наброили повече от двадесет имена на режисьори, които могат да осъществяват творческото си амплуа, мечтите си.

Промисленост ли е киното при нашите условия? Преди всичко киното е мощен апарат в ръцете на партията, чрез който тя провежда политика на естетическо и политическо възпитание на целия народ. Служи за културното издигане на българския гражданин и информирането му за събития извън пределите на страната. И едва след като изпълни горните основни свои предназначения, киното у нас може да бъде индустрия — иначе не би се различавало по нищо от холивудското.

Приемайки тия съпоставки като реална картина, следва да потърсим кой е главният двигател в този сложен производствен апарат на социалистическото кино, след като основната движеща сила не е златото.

Управленческо-административният апарат би следвало да служи за координиране, подпомагане и евентуално насочване на основните творчески процеси, но в никакъв случай не за пряко ръководене. Представете си такава картина: главно управление на българските писатели, в което се решава, че Георги Марков ще напише криминален роман, а не роман за един кинорежисьор, за какъвто той мечтае. А Андрей Гуляшки ще напише, да речем, романа „Мъже“. Щом киното е и творчество, а не просто и само индустрия, която подлежи на администриране, тогава по следва да бъде раздвижено от основната индивидуалност, която го създава — филмовият режисьор.

Простата логика говори:

Само оператор не е достатъчен, за да се прави киноизкуство.

Само редактор не може да задвижи апарата на киното.

Само продуцент не може да направи всичко.

Трябва да има кординатор между всички звена и този координатор е режисьорът. Следва да се приеме, че основната творческа личност в социалистическото кино е режисьорът. В тия условия той има възможност сам да търси, да избира, да предлага и след одобрение от художествения съвет да реализира.

Единствен контрол над него има само художественият съвет, който се състои от най-опитните писатели, редактори, композитори...

Какво представлява режисьорът?

Той е този, който търси и предлага произведения за адаптация или се съгласява да реализира сценария на някой сценарист. Но между завършения филм и сценария стои субективна величина, която преработва всичко през своето светоотношение. Това е режисьорът. Благодарение на него от това или онова произведение може да стане или да не стане филм. И именно поради това режисьорът в социалистическото кино не е само наеман професионалист, а творческа личност, която носи крайна и последна отговорност за завършения филм.

Като се вземе предвид практиката в целия свят, а именно — намесата в един завършен сценарий на специалисти по написването на филмов диалог или допълнително доработване на сценария от редактора, къде остава водещата роля на сценариста? А изборът на актьорите? Ако режисьорът не се позове на собствените си разбираня, които дават плът и кръв на образите, не би повярвал в това, което прави. Останалите компоненти също се дозират от режисьора. Независимо, че обстановките и настроенията може да са написани от сценариста, не той внушава на оператора и художника образа, който се фиксира върху филмовата лента.

Поради всичко това въпреки иронията на Милчо Радев „Великият Той“ в нашето кино е режисьорът, а не сценаристът.

Лошото е, че нашите колеги писатели не винаги разбират, че ако авторитетът на българския режисьор е висок, и българското кино ще има авторитет. И в един момент, когато се иска от нашето кино да бъде на равнището на съвременните задачи, някои правят всичко възможно да унищожат неговите създатели режисьорите. Защото добри или лоши, именно тия режисьори стоят зад камерите, над монтажните маси, а не сценаристите. Защото когато един филм пропадне, всички хулят режисьора. Защото няма досега пропаднали сценаристи поради лоша режисура, а има пропаднали режисьори поради лоши сценарии.

В статиите на Радев и Марков има безспорни истини, но основният тон подчертава личните им разочарования и преминава в публичистично озлобление. Той не е породен от загриженост за причините, които са докарали до това състояние на нещата. Щом един режисьор хареса един сценарий, той търси автора и не му дава спокойствие, докато сценарият не бъде готов за художествен съвет. Вярно е, че сценарият намира път само тогава, когато един режисьор застане зад него и му проправи път. И това е правилно. Иначе трябва да приемем холивудската система: да приемаме сценария без участието на режисьора и след това директорът на студията да разпорежда задачите и участието на всички останали членове на снимачния колектив, в това число и на режисьора.

А когато един режисьор застане зад даден сценарий, това още не значи, че сценаристът трябва да отива на задължителни компромиси или на угаждания. Щом режисьорът стои зад един сценарий, това означава, че той е най-близо до него.

В статията на Милчо Радев се говори за свободата на режисьорите. Странно се разглежда това понятие. Представям си как например писателите се разделят на категории: едни, които имат по-голяма свобода да пишат, защото творческите им възможности са по-големи. Други, които имат по-малки права да пишат, защото имат по-малки творчески възможности. Защо е това подценяване на режисьорите? Нима режисьорите от киното са втора категория творци? Нима не е истина, че тия режисьори са направили много за името на родината, че киното е получило толкова международни награди, че световната преса

е писал толкова за него, колкото и за литература, а даже и повече.

Прав е обаче Милчо Радев в заключението си. Българските кино-режисьори наистина нямат самочувствие — нямат самочувствие на самостоятелни творци. И когато поискат да го получат, се появяват такива статии като тая на Милчо Радев и на моя добър приятел Георги Марков.

С Георги Марков не следва да си кръстосваме шпагтите. Той, необичайно за сценаристите, защити нашия филм „Мъже“. Но когато той пише в своята статия за диалози, които са предлагали мои колеги, чувствавам нужда да му изпратя неговия сценарий, за да си припомни какви диалози той беше писал и как сме ги управляли с него по време на снимките или как сме го търсили за поправки из цяла България.

Прави впечатление наставническият тон в отношението на Марков към режисьорите. Това наставничество преминава в хули, в пълно отричане. От къде на къде един сценарист си позволява такава оценка на професионалното ниво на българската режисура, такова обвиняване в липса на професионални познания и дилетантство. Когато се говори леко за художествени съвети, желая да припомня, че там стоят Захари Жандов, Христо Писков, Вълчо Радев, Рангел Вълчанов, Янко Янков. А заедно с тях заседават Валери Петров, Павел Вежинов, Емил Петров... Много лесно се прашат всичките създатели на българското кино по дяволите... и остава само Георги Марков! Тогава заповядайте, Георги Марков, застанете зад камерата! Или, като смятате, че киното не може да осъществи таланта на един сценарист, опитайте в телевизията — там поне сценариите се приемат по-бързо и без такива митарства.

Вместо тези безпринципни нападки, които водят до дискриминация на българските кинодейци, време е да се замислим какво ще произведеме и как... дали трябва да се върви по стария път, или да се постави на сериозна преоценка това, което се нарича сценарий, методите и пътищата, които ще го доведат до реализация. В момент, когато световното кино търси повече и по-нови пътища за изява като самостоятелно изкуство, ние искаме да го върнем към времето на остарелите холивудски принципи.

Правилно би било да се пишат принципни статии, пропити с мисълта за обща сполука и взаимен критичен анализ, а не с брутални нападки. Правилно е да търсим ключа на чехословашките успехи и съветските изненади на екрана, да помислим за нашето международно реноме, а не да си забиваме ножове в гърбовете и после да оплакваме българското кино.

ВАСИЛ МИРЧЕВ

КИНОТО — ИСТОРИЧЕСКА И ЕСТЕТИЧЕСКА НЕОБХОДИМОСТ

„За теорията на изкуствата кинематографът даде удивителна исторически безпримерна възможност — да наблюдава законите на развитието на изкуството от момента на неговото зараждане... Киноизкуството е единственото изкуство, възникнало и развило се пред нашите очи. Ние за пръв път сме в състояние да наблюдаваме генезиса на нова художествена форма и да отчитаме с точност всички обстоятелства на нейния произход и развитие. Това е нещо като необичаен научен експеримент, който е направила за нас самата действителност.“

Бела Балаш

КИНОТО И МАШИННАТА ЦИВИЛИЗАЦИЯ

Да се обърнем към действителността, която е позволила този експеримент. Не ще бъде мъчно да видим, че техниката е тази, която в много отношения дава облика ѝ. Самото кино е плод на грандиозната техническа революция, станала през последните сто години. За разлика от старите изкуства, чиито корени се губят някъде във вековете, оплитайки се с корените на човешкото съществуване, киното започва своите дни от датата на техническото изобретяване на системата от движещи се проекции и продължава историята си със следващите завоевания на техниката (звукowo, цветно, широкоекранно кино). Тези завоевания постоянно отместват границите на нашите представи за кинематографа. Неговите седемдесет години му носят такава бурна съдба, такава сложна еволюция, която почти никой до днес не е съумял да опише и обясни задоволително. Не стихват и споровете върху спецификата на кинообраза...

Техниката изменя облика на живота. Нейният дух прониква навсякъде. Прониква и в изкуствата. И в живописата, и в литературата, и в театъра, и в музиката стават сериозни структурни изменения. Разбира се, каузалността не е само пряка. Техниката променя изкуствата посредством изменения лик на действителността. Под влияние на техниката старите изкуства изменят духа си — стават по-малко съзерцателни, по-експресивни, по-логични, приближават се до живота. Но техниката им си остава същата — писателят продължава да пише с молив, художникът — да рисува с четка и бои... За пръв път ръката на човека е заменена от машина в киното. Всички предишни изкуства са плод на присъствието на човека, киното е построено на основата на неговото „отсъствие“...

Но преди да разгледаме тези изменения, нека видим какво отражение има техническата революция върху „формите на живота“. Защото, колкото и директна да е зависимостта на киното от прогреса на техниката, не бихме могли да

Б. Р. Статията помества в порядък на обсъждане.

обясним това, което е изкуство в него, без да излезем от ограниченията, които налага. Не бихме могли да отговорим и на въпроси като: „Защо киното е толкова търсено?“, „Защо го наричаме изкуство на 20 век?“, „Защо кинозвездите често имат по-голяма популярност от държавните глави?“ и т. н.

„Формите на живота“ стават все по-сложни, все по-динамични. Хаосът на милионния град, странното многообразие на булевардите му, потокът коли, непрекъснатите потоци от хора, в които никой на никого не обръща внимание — хора, вечно забързани, устремени неизвестно накъде... — това е новият феномен, възникнал на границата на двете столетия.

„В Европа има градове, които са само пейзажи, които действуват като музика, защото са хармония и представляват най-чисто, необходимо обхващане на природата в пълна духовна картина. Човек ги пожелава спящи, без хора, без растеж и създаване, по-скоро замрели, потънали в забрава и безжизненост. Хубостта на американските градове е в тяхната реалност, в техния мощен жизнен ритъм. В тях няма спирание... Тук човешката маса става природна сила и подражава на своята създателка. Невъзможно е да се откъснеш от този ритъм, да останеш спокоен и безучастен към тази трескава лудост на масите. Опити ли се човек да се спре на Бродуей, за да погледне веднъж, ще бъде тласнат в страни, изтикан, повлечен, отново вкаран в общото движение. В Ню Йорк няма място за зрители, за бездейни. Тук нищо не е устроено за почивка, за гледане. Къщите нямат балкони, на булевардите скамейките са много малко и рядко могат да се видят почиващи хора. Ресторантите на търговския град са направени само за бързаци хора, някои от тях нямат маси, само малки столове, както и баровете, и хората, които тук набързо изгълтват яденето, се занимават едновременно и с друго, четат вестници или водят преговори“¹.

Стефан Цвайг пише тези редове през 1912 г., когато процесите, които бяха започнали в Европа, са изкристализирали напълно в Америка.

Техниката променя не само ежедневието, не само външния облик на градовете, не само модата. Тя променя и самите хора. Движението и безпокойството проникват в кръвта им. Сърцата затуптяват в повишения пулс на всеобщото движение. Действията на сетивата се пригаждат към властния ритъм. Те се стремят да го уловят, да го асимилират, да го подчинят, сливайки се с него.

Отминава времето на дебелия романи. Новият човек трудно може да живее седмици наред в неизменната кожа на едни и същи герои. Той бързо се превъплъщава, бързо преминава от едно към друго, не изгаря безрезервно в съдбите на любимите герои. Вечното движение го е научило да обича разнообразието, направило е неустойчиво вниманието му, раздвоено между многобройните дразнителни, разкъсвано от рекламите... Старото благоприличие е изоставено — четете се на масата, в метрото, в трамвая. Книгата се мъчи да се пригоди към новите условия, смалява размерите си, влиза в джоба.

Киното най-плътно може да се доближи до тези изменения. Най-адекватно отговори на структурните изменения в двете пространства — физическото и духовното.

ИСТИНСКАТА ДИНАМИКА НА ЕПОХАТА

И все пак това е само чест от истината. Революционността на нашия век се проявява преди всичко в обществено-социален план. Краят на миналия век е и край на Викторианската епоха. Край на спокойствието като най-висша добродетел на съществуването, край на сигурността, на вярата в непроменливостта на света, на вярата в традициите и старите добродетели... Разглежданото време е време на всеобщо брожение, на бързи преобразования в обществения живот, на „непостоянство и текучество“ в света на социалните явления. Възникват нова форма на човешко общекитие, нови системи на политическо управление, нови духовни ценности. Динамичността на нашия век се измерва с бързината и всеобхватността на извършените социални преобразования.

Историята се развива ускорително. Все повече се скъсява разстоянието между настоящето и бъдещето. Първобитният строй продължава няколко стотин хилядолетия, робовладелческият — няколко хилядолетия, а капитализмът просъ-

¹ Стефан Цвайг, „Срещи“, есето „Ритъмът на Ню Йорк“, 1947.

ществува в много страни всичко на всичко няколко стотин години. Причините за този ускорен ход на историята трябва да търсим в увеличаване ръста на производителността на труда. В продължение на хилядолетия едва-едва е могло да се забележи прогрес в производствените отношения. Оттук и постоянството в социалната структура — нещата са строго определени, стоят на своите места с векове, като че забити в земята; децата неизменно повтарят съдбата на родителите си — ражда се митът за вечността на съществуващите порядки...

Анализирайки мудността на обществените процеси в древността, Шпенглер¹ открива отпечатъците на техните пръсти върху античната култура. Античната култура няма никаква памет, на нея ѝ липсва чувството за история, за нея светът е неподвижен и неизменен. В светосъзнанието на елините всичко преживяно, не само лично, но и обществено преживяно, веднага се превръща в някакъв безвременен, мистично образуван фон на сегашното. Така за античното чувство историята на Александър Велики започнала да се слива още преди смъртта му с легендата за Дионис, а Цезар ни най-малко не намирал глупава легендата за своя произход от Венера... Миналото и бъдещето като подредени перспективи липсват в съзнанието и „чистото сегашно“ залива всичко.

Митът и действителността си съжителствуват и взаимодействуват като равни. Това много лесно може да се види в античния начин на писане на история. Същото е и с античното изкуство... То почти не приема исторически мотиви, чуждо е на темата за „вътрешното развитие“. И драмата, и скулптурата еднакво черпят материал от мита. Скулптурният принцип — неподвижността, това е принципът на античното изкуство, родено в едно „неподвижно“ общество.

В края на миналия и в началото на нашия век в историческия процес се включват огромни по численост маси. Ограничавали досега своето съществуване в сферата на производството, те излизат на обществено-политическата сцена.

Тези маси са съществували и по-рано, но изведнъж сега те „стават видими“. Едрото машинно производство ги струпва на едно място. Градовете нарастват. Вавилон бледнее пред Ню Йорк. Събрани на едно място, масите осъзнават своята сила.

Събудените маси се обръщат не само към материалните блага. Те заявяват своите претенции и към още по-ревниво пазените от елита като привилегия духовни ценности. Те влизат в концертните зали, нареждат се на опашката пред театралните каси, посещават магазините за книги. Зейва ямата на невиждан досега недостиг.

Не е лесно да бъдат наситени с „традиционна култура“ тези огромни маси, събудени от духовен живот.

Появява се нов феномен — масовата култура.

КИНОТО И КРИЗАТА НА „СТАРИТЕ“ ИЗКУСТВА

В края на XIX век малцина биха повторили думите на Шилер: „Пътят към свободата минава само през красотата.“ През този период действуват не аргументите на поезията, а тези на гилотината. Щастieto държи страната на силата. Разочарованата красота постепенно се оттегля от живота, след като се е убедила, че не може да спре жестокостта на войната и прозата на буржоазния бит.

От една страна, обществената активност на изкуството е задължително условие за неговото признание, от друга — самите условия поставят под съмнение тази активност. Събитията възпитават у художниците чувство за обществена неефекасност на изкуството им. В известна степен формализмът се явява реакция на обида, жест на самосъхранение, желание творците да запазят стойността и достойнствата си в бързо променящия се свят. Щом светът се изменя, а с него и стойностите, те ще застанат над всякакво време! По този път формализмът довежда симптомите на кризата до логичния им край. Изкуството и обществото се оказват на два противоположни полюса.

Привържениците на неангажираното творчество се затварят в своето изкуство. В него те виждат крепост против превратностите на съдбата, против

¹ О. Шпенглер, „Залезът на Запада“, стр. 14—28.

несигурността на обществения живот, защитен пояс срещу унификацията на света... Те искат да се издигнат над противоречията на обществото и в едно изкуство за избраници отново да съживят загнилото единство на ценители и художници. Символ на тяхното безразличие към света, на техния неутрализъм и невмешателство става Швейцария, чиито планини приютяват създателите на модерното изкуство през време на „първата голяма касапница“. Настъплението на модернизма става по всички посоки. В живописата предметът става все повече метафизичен и все по-малко физичен. Музиката обръща гръб на мелодичността. Литературата влиза в дебрите на човешкото подсъзнание...

От друга страна, изкуството запазва в себе си амбицията, която го прави изкуство, да говори истината за човека и неговата съдба. И за да може това, то взема готови истини. От модерната философия взаимствува мита за съвременния човек и твори по него. Към субективизма се прибавя и принципът на абстрактността. Нещо, което още Хегел беше изрекъл: „Мисълта и размишленията надминаха изящните изкуства... Ето защо в наше време науката за изкуствата се явява още по-настоятелна потребност...“

С увеличаване момента на абстрактност изкуствата се отдалечават от широката публика. За да бъде разбран субективният произвол на формата, за да дойде до публиката смисълът на произведението, е необходимо отново разсъдъкът да измине път, който е довел художника до резултатите. За по-голямата част от публиката това е недостъпно, и за да бъде разбрано произведението на модерното изкуство, то се нуждае от посредничеството на критиката, която да съобщи на аудиторията предварителните съображения на художника. Все повече се засилва зависимостта на изкуството от критиката и естетиката не само в смисъл на подготовка на бъдещата аудитория, но дори в очертаване жанровите граници на поредния „изъм“. Критиката на модерното изкуство взима на свой гръб някои функции, загубени от изкуството. В нейния анализ често се ражда онова емоционално, чувствено начало, което би трябвало да се появява в контакта със самото изкуство. На нас ни е необходима тази констатация, за да подчертаем увеличаващото се в началото на века разстояние между публика и изкуство. Изкуството не действа вече така непосредствено (нуждае се от посредници), включено в живота на нацията.

Разбира се, не всички художници приемат тази позиция, има и други. Но по-важен е фактът, че редиците на художниците, тези вечни застъпници за човека, се разединяват. Това отслабва общия фронт на изкуството. Изкуството губи свежа кръв.

Но най-важното — стават промени в самото реалистично изкуство. Реализмът на 20 век се отличава от реализма на предходещото го столетие.

В центъра на вниманието на реализма от 19 век стоеше отделната човешка личност, нейната съдба, нейните особености... Поведението ѝ е двигател на драмата. Авторът се реализира в нейните житейски приключения, вживява се в скърбите и радостите ѝ, сам вярва в реалността им. Флобер плакал, когато Ема Бовари поглъща отровата. Пушкин бил дълбоко огорчен от поведението на Онегин.

Авторският коментар, анализът на постъпките и преживяването на героите се разпростира на много страници... Днешният реализъм е по-личен, по-изстрада, по-неспокоен. Централна фигура става личността на автора. На мястото на коментарите и просторните битоописания идва прякото действие.

Днес ние сами виждаме героя. Съдим за него по постъпките му, често скриващи своя смисъл в потока на ежедневието. Падат маските на стилизацията и символизма. Душевният свят на героите се усложнява. Необходимо е по-голямо усилие, за да се разбере същността му.

Център на реализма от XX век става реалността на идеите. Според Алберто Моравия съвременният роман е „роман-програма“. Той отразява преди всичко идеи. Поставя въпросите за ценностите, за пътищата на съвременния човек, за моралната оценка на света. Философите, търсещи популярност на своите идеи, започват да пишат романи и пиеси. Принципът на понятийността започва да преобладава над принципа на чувствеността. Странното и чудесно отношение на Флобер към неговата героиня вече е рядкост. Днешните художници подхождат предубедено към света. Те имат изработена концепция за него, а героите са призо-

вани под авторските знамена, за да ѝ дадат силата и убедителната естественост на човешките преживявания и съдби.

И така, в началото на 20 век се наблюдава едно тъжно застъпване на два реда явления: от една страна — излезналите на гребена на историята народни маси започват да търсят духовни ценности, от друга — невъзможността им да се възползват от съществуващите духовни ценности. Масите и висшето¹ изкуство до голяма степен се разминават. По-надолу ще изследваме тъжните последиствия на това разминаване.

КИНОТО И МАСОВОТО СЪЗНАНИЕ

В такава усложнена ситуация се появява киното. Още никой не подозира стойността на изобретяването му, никой не подозира функцията, която ще изпълнява. То тръгва от панаирите и е долната граница на това, което презрително е наричано плебейско изкуство. Има първоначален успех, защото местата за развлечение са пълни с хора, които искат да намерят отмора, да се веселят, да забравят току-що отминалия тежък ден. Киното се подчинява на техните невисоки изисквания. И трябва да минат почти двадесет години, за да започне бавният и неравен процес на превръщането на ефектното панаирджийско зрелище в изкуство. На пътя му лежат купища предубеждения. За да се утвърди като изкуство, трябва да победи „душащото съседство на другите изкуства, господство то на парите, господството на глупостта“ (Р. Клер).

Но още от самото начало киното притежава загубената от другите изкуства връзка с масите. По времето, когато дори живописата, в границите на своята статичност, имаше амбицията да говори с рационални понятия, да постигне философската истина за света... киното ни показваше пристигането на влака, излизането на работниците, хранещото се дете... Видимостта, подвижната и неспокойна видимост на физическия свят става негова стихия. Първите определения, които киното получава, са „жива фотография“, „движеща се фотография“, „жива картина“...

Неговите тенденции на развитие са противоположни на тенденциите на развитие на „модерното“ изкуство. „Истинските художници на Запада затварят очите си и се потапят в областта на безплътната музика, в която хармонията и полифонията водят към напълно неземни образи, абсолютно неподдаващи се на зрително оформление“¹. Шпенглер не намира това в киното и по силата на един елементарен силогизъм отрича възможността то да стане изкуство. Заради своята опозиция то спечелва ненавистта на служителите на другите музични, ненавист, на която трябваша десетилетия, за да стане неефекасна. „Ужасното дете“ промъкнало се в тяхното тихо и аристократично общество, ги плашеше и скандализираше със своята вулгарност и грубост.

Във Франция, която често приемаме като класическа страна на киното, през тридесетте години законодателството все още се отнася към киното като към „панаирджийско зрелище“.

И все пак въпреки „варварството“ си, въпреки несъвършенствата си, безкрайно „по-глупаво“ от другите изкуства, киното се наложи. Защо?

Ето какво пише Рене Клер: „Киното е народно изкуство. Поезията, музиката, пластичните изкуства се превърнаха в това време в затворени области, а вратите, през които можеше да се промъкне там, се затваряха все по-плътнo. Литература за литературите, музика за музикантите, живопис за живописците, публика беше отстранена от играта, чиито правила се откриваха само на професионалисти. Изкуството попадна в такава безизходица, че неговото съществуване ставаше безсмислено. Киното беше създадено за тъпата и то не можеше да съществува без нея. Някои филми в еднаква степен харесваха и на най-изтънчените зрители, и на простите хора. За кое художествено или литературно произведение през периода 1920—1930 г. може да се каже същото? И никаква революция сред известните вече средства за изразяване не опияняваше така, както откриването и по-нататъшното развитие на такъв начин на изразяване, който, ка-

¹ Рудолф Хармс, „Философия филма“, *Academia*, 1927 г., стр. 35.

кто ни се струваше, беше по чудесен начин предназначен за всички хора, без разлика на класи, езици и националности“.¹

Преди всичко то беше лесно достъпно. Всички други изкуства трябваше в продължение на десетилетия да създават субекта на възприемането им. Киното е разбираемо веднага и от всички. Децата започват да ходят на кино от петгодишна възраст. Разбира се, на него също му е необходимо да си създаде свой субект на възприемане, но в този процес са премахнати всякакви специални „цензове“ — в началото е необходимо само присъствието — и затова той протича по-леко и естествено. Още от своите първи крачки киното е било в ползването на масите, които присъствуват на целия негов процес на развитие. По този начин непосредствено и неусетно публиката изучава „азбуката“ и „граматиката“ на новия език, толкова неусетно и без усилия, че започва да ги възприема като разбирателни се от само себе си...

Казахме вече, че процесът на събуждане на масите има като пряк резултат неимоверното увеличение на консуматорите на духовни ценности. Но това повишено количество за съжаление не веднага може да бъде свързано със старото качество на възприемане на изкуството. Средното ниво на разбиране на изкуството, рязко пада. Отсега нататък започва да действа едно съображение, което в миналия век не е съществувало — фабрикуване на третостепенна духовна продукция с оглед тя да бъде разбрана, да достигне до увеличеното число потребители...

Тълпата се възприема като безлична и сива маса (сбор от стотици повтарящи се човешки молекули, които са врагове на прогреса и изкуството, врагове на индивидуалността...). В началото на века се явяват първите философски изследвания и есета върху новия феномен: „Психология на тълпата“ от Гюстав Льобон, „Бунтът на масите“ от Хосе Ортега-и-Гасет. Следват ги многобройни изследвания като „Остарелостта на човека“ на Андерс, „Самотната тълпа“ на Дейвид Рисмен, излезналата в САЩ антология „Култура за милиони“ и др. И миналите, и сегашните изследователи доста точно описват чертите на буржоазното масово съзнание.

Масата е сбор от хора, не специално квалифицирани, масата — това е средният човек. Това е общо качество, присъщо на всички и никому, това е човекът, доколкото не се различава от другите... Тълпата предполага у индивидите, които я съставляват, еднаквост в желанията, еднаквост в идеите и начина на живот. Ортега-и-Гасет² презрително говори за „човекът-маса“, „доволният господин“, „новият среден човек“, „глупаво дете“. Средният човек е инертен, пасивен, консервативен, страда от „интелектуален херметизъм“, издига посредствеността, своята собствена посредственост като право... Нивелиране — ето лозунга на масата. Както казват в Северна Америка, „Неприлично е да бъдеш различен.“

За изследователите от споменатия тип демократизацията на културата в голяма степен предизвиква кризата в изкуствата (за Ортега-и-Гасет тя има стойността на „отвесно нашествие на варварите“). Именно тази тяхна предубежденост ги оставя в границите на конкретната психологическа картина на явлението. Те не можаха и не могат да видят в масовото съзнание потенциалните възможности за духовно развитие. Те виждаха и виждат само временното, естествените противоречия, които се появяват в разширения контакт на масите с духовната култура....

Неправилното отношение към масите, виждането в тях само на апокалиптичното начало диктуваха и отношението към киното. В своето прочуто есе „Уеднаквяването на света“ Стефан Цвайг посочва киното наред с танца и радиото като причина за механизиранието на човечеството, за обезличаването му. Киното развива едни и същи навици, „един и същ вкус (или безвкусие) у милиони хора“. „Чувството на самостоятелност в наладата се заличава“. Цвайг говори за „нагон към уеднаквяване“. За него киното дължи своята популярност на това, че „...осъществява най-високия идеал на средния човек: предлага удоволствие, без да иска напрежение. Тяхната непобедима сила (на танца, радиото, киното — И. З.) се състои в това, че са нечувани удобни. Новият танц може да бъде научен

¹ Рене Клер, „Размишления о киноизкустве“, 1956 г., стр. 30.

² Ортега-и-Гасет, „Бунтът на масите“, 1939.

за три часа от най-тъпата слутиня, а киното забавлява неграмотните и не изисква от тях нито грам образование“.¹

Дори хуманистът Цвайг, чужд на превзетостта на Ортега, е изплашен. Той смята, че борбата с „нагона за уеднаквяване“ е напразна. Това е болестта на века. Единственият изход е бягството. Бягство, но къде? Бягство в нас самите. Човек не може да спаси индивидуалността в света, той може да защити само индивидуалността в себе си. „Вътрешното да се отдели от външното!“

От това се вижда, че киното съвсем не веднага възстановява връзката на духовните ценности с масовата аудитория. Епохата не открива в него веднага своя начин на изразяване. В своята еволюция то трябва да преодолее всички дефекти на масовото съзнание — наивност, инертност, ниска интелигентност, стадност... Но най-главното — киното трябва да преодолее отношението, което широката публика има към самото него. За това отношение твърде убедително говори цитираната от Рудолф Хармс анкета, която един виенски ежедневник от началото на века провел, на тема: „Какви филми искате да видите?“ В отговорите фигурирали имената на 17 крале, трима князе, 20 херцози, 38 графове — всичко е знатно, простосмъртни почти нямало. Действието се развивало — един път на Луната и Марс, 7 пъти в Гренландия, 14 пъти в Индия, 30 пъти във Виена и 1 180 пъти в Ню Йорк. Тутанкамон се възкресява 73 пъти, Америка се откривала 4 пъти (един път при това индианците крещели: „Ура-а! Дойде Колумб! Нас ни откриха“). В предложените сюжети имало 400 възлома, 188 убийства, 1293 аборта, 32 изнасилвания, 600 клетворнарушения — престъпления, за чието изкупление не биха стигнали 3000 години затвор!

И ако често наричаме киното изкуство на 20-я век, то заслужено си го е спечелило. В много отношения неговата собствена еволюция е и еволюция на неговата публика. Като никое друго изкуство то способствува за духовното издигане на масите...

Защо то може да изиграе тази роля? Защото имаше едно чудно търпение и упорство — търпението и упорството на масите. Но най-вече за това, че то започна от она първоелемент, който е необходим както за развитието на изкуството, така и на зрителя — то беше слязло до масите, имаше техния произход и не се срамуваше от връзката си с тях. Затова първо можа да отговори на изискването на времето...

А киното не може да не е масово. Рожба на техниката, то скоро се превръща в индустрия. Масовостта на търсенето предполага и покровителствува масовостта на производството... Намесването на индустрията и търговията правят киното истински масово. То взима на готово прецизния апарат за обхващане на „пазара-народ“. То потича по безбройните и изпитани канали на търговията на дребно. Това му осигурява един нечуван дотогава контакт с всички слоеве на населението.

Масовостта е вътрешната връзка между киното и индустрията, техен общ принцип. Изходна позиция, в която се оглежда по-големият принцип на времето.

КИНОТО И УГНЕТЕНИТЕ

Когато правим естетически анализ на киното, когато го сравняваме с другите изкуства, поддали се на амбицията да търсим неговата съкровена същност, ние си служим с абстрактното понятие кино. Понятие, така „оглозгано“ от всичко конкретно, че е останал да стъпчи само естетическият му скелет. В теоретическия план киното се стреми да навакса това, което другите изкуства отдавна бяха направили. И в това си усилие то повтаря техния опит. В своята история и теория то се занимава, ако не само, то преди всичко с най-представителните си произведения, обръщайки гръб на всичко „несериозно“. А между впрочем „сериозните“ филми в процентно отношение се губят в огромните потоци на „хомерческа“ та продукция. За милионните зрители киното не е нищо повече от развлечение. Неговото невиждано бързо развитие е резултат на отдавна вече сложилото се

¹ Стефан Цвайг, „Срещи“, стр. 133—134.

противоречие между нововъзникналите културни нужди, свързани със събуждането на масите, и още ниското равнище на техния вкус. Резултат на същото противоречие, и опит за преодоляването му са сантиментално-еснафската литература, четивата за екзотични страни, черните серии, булевардната литература, комиксите... Но онова, което беше във възможностите на класическата, традиционната естетика — разделянето на фактите на изкуството на „висши“ и „низши“ и ангажираност само с „висшите“ — става все по-невъзможно през последните десетилетия. Това преди всичко се отнася за киноестетиката.

Масовата култура, залива пазара, прониква навсякъде, примамва, крещи с пъстри цветове на рекламата, натрапва се на вниманието, появява се неочаквано зад близкия ъгъл с усмихнати по плакати гиганти и разголени хубавици — иска да внуши, че единствено тя може да донесе радост, отмора, развлечение. Тя е агресивна — преследва навсякъде, заема всяка свободна минута, все повече изтласква истинското изкуство. Д. Макдонал, автор на книгата със заглавие „Теория на популярната култура“, пише: „Ако по-рано висшето изкуство можеше да игнорира тълпите и да се обърне само към просветените, днес то трябва да се бори с масовата култура или да бъде погълнато от нея.“

При такова положение днес произведенията на масовата култура не могат да не бъдат забелязвани от естетиката. Не може да им обръщаме обидени гръб... В последните десетилетия постепенно една от централните проблеми на естетиката става проблемата за отношението между произведението на изкуството и публиката. Много сполучливо това е изразено от Грамши в неговата теза за невъзможността на „чистата естетика“. Според него „субизкуството“ отразява известни особености на общественото битие. Но то не ги отразява естетически и затова към самото него не може да се подходи естетически. Социологическият подход при този случай би дал по-добър резултат.

Експанзията на търговското кино, на потоците от мелодрами, ужаси и евтина порнография не могат да се обяснят само с неразвития вкус на публиката, така както не могат да се обяснят и само с желанието за печалба на филмовите магнати. Появяването на „насищащото изкуство“, в чийто поток киното налива най-много вода, има своите дълбоки основания в обществения начин на живот.

Луи Дакен в своята книга „Киното — наша професия“ разказва как, стойки пред едно парижко кино, в което се прожектирал неговият филм „Разсъмване“ (разказ из живота на миньорите), забелязал млада работническа двойка, която погледнала афиша, изругала и отминала към съседното кино, пред което пищен плакат рекламирал някаква булевардна история. Въпреки огорчението, Луи Дакен намерил сили да разбере тези млади работници. Той можал да си представи колко усилие им е необходимо след изминалите осем работни часа да могат те напълно съзнателно да влязат в салона, от чийто екран ще ги посрещнат току-що напуснатите атмосфера и проблеми. Двамата млади бягат, търсят нещо друго, нещо различно. Това е бягство от еднообразието на все повече рационализиращото се ежедневие, от засилващата се социална дисциплина, от обществената несамостоятелност на живота в съвременното антагонистично общество.

За Грамши това поведение е израз на желанието, което не познава пътя за собственото си осъществяване. „Вероятно, би могло да се каже, че човекът — елемент на масите, има две съзнания (или едно противоречиво съзнание): едно, което се съдържа в неговата дейност и реално го свързва с всички други в практическото изменение на действителността, и второ — повърхностно, което масата безкритично е наследила от миналото. И тъкмо то не е без значение, защото приковава към определена социална група, влияе върху моралните схващания, насочва волята — всичко това с по-голяма или по-малка сила, която може да достигне до онази степен, когато противоречивостта на съзнанието не допускат вече никаква дейност, никакво решение, никакъв избор и довежда до положенето на морална и политическа пасивност.“

Потокът на комерческото кино е предназначен за това второ съзнание, в което съществува от векове комплексът за социална непълноценност. В тъмната зала масата отреагирва потисканите си комплекси, пренася се в един свят, различен от реалния, в който реализирането на мечтите е нещо естествено. Този свят примамва със своята либералност. Да вземем един пример — мита за

Бриджит Бардо. Тя дължи своята огромна популярност на това, че може да създаде типа на едно обикновено съвременно момиче, откровено, достъпно, живеещо без реверанси към старите морални задръжки. Тя сякаш казва на всеки от салона — ти можеш да ме притежаваш, за това е необходимо да се обърнеш, да се обърнеш добре около себе си, да имаш щастлив случай. А това ласкае самолюбиято, раздухва искрите на подтиснатите желания, поробва мисълта и енергията.

Масовите филми могат да станат приопивателно ~~да~~ масите поради тънко-стта на измамата, възплътена в тях. Всичко се облича в реални образи, става в реална обстановка, всичко е така естествено, че момичетата се учудват след излизането от салона, защото още не се е появил принципът, който ще ги отведе от проблемите им. Комерческото кино създаде своя митология. То създаде герои в сивотата и еднообразието на буржоазния бит. На пръв поглед с това то защитава човешката индивидуалност от обезличаването, като че живее с някакви идеали, бори се за нещо... Във времето на всеобщото отрицание комерческото кино като че излиза с положителна платформа, дава образци на подражание, развива стремежи... Всичко това е само видимост.

Ето какво пише чешкият критик Йржи Зузанек: „Съвременната масова култура не само отразява дадено положение, но го формира, не само предполага, но укрепва позицията на консуматора към действителността, и в този смисъл е не само отражение на масовия вкус, но и негова експлоатация. Изкуство, което не дооценява зрителя и вижда в него само консуматор на готови ценности, а не активния сътворец, травматизира обществото“¹.

Разривът между киното-изкуство и киното-развлечение става стихийно. Но постепенно в неговото задълбочаване се включват и съзнателни усилия. За големите филмови магнати от „фабриката за сънища“ киното е стока. И като за всяка стока те търсят щастливата формула, която ще й осигури възможно най-голям пласмент. Търговците започват да търсят някакъв среден вкус, нещо повече — да създават този среден вкус, който да осигури пълни салони. И не без успех. Анкетите показват, че сивият поток на развлекателните филми се гледа почти еднакво както от „масата“, така и от интелектуално издигнатата публика. Разликата между тези две категории публика се проявява най-вече в реагирането на видяното, в последвалия коментар. Принципът на „безличния пазар“ става ръководен принцип на „фабриките за сънища“. Не напразно и досега не може да се разреши спорът — киното изкуство ли е или индустрия... Холивуд се превърна в огромна машина, заела се да снабдява с развлечения цял свят... На тази основа той е изградил цялата своя структура. Ето защо от години американското кино не се развива, или поне не се развива в Холивуд. Нови проблеми, нови изразни средства — това са нещата, на които тук се гледа с най-голямо подозрение. Всяко неизвестно е свързано с риск, всяко ново нещо ще наруши култивирания години наред вкус на публиката. Хората гледат с недоверие на новото. Затова никакви рискове! В Холивуд почти няма нови имена. Това е едно кино, което се самоунищожжава, което не мисли за своето бъдеще, тъй като настоящето носи пари, а това е най-важното!

Комерческото кино и неговите могъщи институции не само не способствуват за прогреса на общественния вкус, но го препятствуват. С това те стават социално опасно препятствие за по-нататъшното интелектуално развитие.

В киното може би най-пълно се проявяват многобройните парадокси на „насищащата култура“.

Явила се като пръв контакт на изкуството със събудените за духовен живот маси, тя трябваше да изиграе ролята на въвеждане на масите в изкуството. Именно на това първо стъпало тя увековечава своето присъствие. Затваря в своите граници масите, създавайки само видимост на желания процес.

„Субизкуството“ се появява като изкуство и играе неговата роля. Съумява да заблуди, защото взима от изкуството неговата форма. Но независимо от илюзията на формата, то изпълнява задачи, обратни на истинското изкуство. Както казва Грамши, това „изкуство“ е изкусно, но не художествено.

Комерческите филми идват като желание, като обещание да разсеят скуката. „Но давайки на хората готов стандартен опит, те го закърмят с правила и

¹ ЛИК, № 39, 1966 г.

шаблони, лишават го от възможността за лично духовно развитие. И тогава животът става по-скучен и по-празен!¹

Това „изкуство“ поддържа у масата илюзии, развива у нея пасивност, фабрикува консуматори, а не субекти на историческия процес. С това то е насочено против съществените интереси на масата. И в същото време масата го поддържа: то съществува само благодарение на нея, на това, че тя го търси, че плаща на касата на кината, че харесва комиксите, че пълни дансингите... Създава се един омагьосан кръг, от който е трудно да се излезе. На пръв поглед масата е събрала в себе си и вината, и наказанието...

Масовата култура крие в себе си различни възможности. Песимизмът, който тя навява с неразрешимостта на противоречията си, е свързан със „статичното схващане на обществената структура“. Но масовата култура е и един факт, който социализмът наследи от предшестващото го общество. Противоречията, които тя носи, не може насилствено да се отстранят. Те трябва да се разрешат. Социализмът създава предпоставки за това чрез активизирането на масите и обръщането им към актуалните, действителните проблеми в живота на нацията. Масите стават субект на историята. Отказването от илюзиите, носени от маскулта, е премахване на това състояние, което се нуждае от илюзии. В този контекст прозвучават и думите на Йорис Ивенси: „Киното и революцията са неделими.“ Изменението на мястото на човека в действителността води до изменение на отношението изкуство-публика.

КИНОТО — КОНТРОЛ НА УМОВЕТЕ

Машинното производство струпва населението в огромни компактни маси. 20-и век повече от всеки друг век има нужда от контрол над умовете, от средства за организиране и влияние над тези огромни пластове хора. Това все по-слабо могат да вършат религията, нравите, обичаите, съсловните предразсъдъци...

Но струпването на масите е съпроводено и с един егоцентричен момент. Самочувствието на индивида е пораснало. Той е повярвал в широко прокламираните от буржоазията принципи на равенство и свобода, „развратен“ е от тях... И индивидът ревностно пази етикета на тази свобода. Той е подозрителен към всяка груба обработка, все по-мъчно се поддава на масовите психози... Иска сам да види, да решава със собствената си глава. Как да бъдат съчетани в едно тези две така противоречиви положения? От една страна, да се влияе на масата, от друга — да се остави на отделния индивид илюзията, че се зачита неговата индивидуалност, правата му на собствен вкус, мисълта му. Тъмната зала и светлият екран с движещите се изображения предложиха едно от разрешенията.

Влизайки в тъмната зала, човек забравя, че до него седят още хиляди други. Тъмнината го изолира... В първите години на своето съществуване киното можа да създаде тази „сладка лъжа“ на индивида.

Разбира се, само това не е достатъчно. Тъмнината става черупка за всеки само защото тя има прозорец. Прозорец — общ за всички в залата, и в същото време прозорец на всяка индивидуална черупка. Този ефект се обляга на възможността на киното да премахва дистанцията между човека и действителността на произведението на изкуството. Дистанция, която е основен принцип на „традиционната“ естетика. Киното в по-голяма степен от другите изкуства може да създаде илюзия за непосредствено участие в действието. Илюзия, която се ражда благодарение на едновременността на действието и на неговото възпроизвеждане на екрана...

Това се засилва още повече в телевизията, която довежда анализирани процеси до логичния им край. Телевизията разобличава илюзията на формалното обединяване на хората в кинозалата. Вчерашният зритель се затваря в четирите стени на собствената си стая. И както казва Гюнтер Андерс, „милиони седят в своите хралупи, неподобящи отшелници, разделени един от друг и въпреки това не по-малко тапковествени“.² Средството, което може да обедини масите, се превръща в средство за разединяването им, т. е. „обединяване в индивидуализма“...

¹ Виж ЛИК, 1966, № 39.

² Виж Тесалов, „Капитализъм и култура“ в сб. „О современной буржуазной эстетике“, 1963.

Андерс в книгата си „Остарелостта на човека“ характеризира принципите на буржоазната масова култура, проявяващи се в киното и телевизията, като принципи на разсейване на обществото; те изграждат една „формална общност“, общност от „масови отшелници“.

Тези отрицателни ефекти на масовото изкуство бяха уловени и наложени като ръководни принципи във функцията на огромните фабрики за сънища, които виждаха своя идеал в Холивуд.

„Светът на сцената — казва Б. Балаш — е затворен и недостъпен дори тогава, когато мястото, на което аз седя, се намира на самата сцена или сцената е изведена на средата на зрителната зала. Изложението на естетическия обект и дистанцията между него и мене съществуват в действителност. Аз не мога да вляза в пространството на действието, не мога да се смеся с героите, не мога да се появя вътре в композицията“.¹

В киното благодарение смяната на гледната точка зрителят не е вече онзи неподвижен зрител от партера на театъра. Той загубва своята „неподвижност“ и това е по принцип загубване на своята гледна точка, гледната точка на наблюдателя. Той приема гледната точка на едно от действащите лица, идентифицира се с него. Зрителят попада във водовъртежа на един чужд живот: съществува, движи се, страда, радва се — превръща се в друг човек. И същото се повтаря всеки един, седнал в тъмната зала.

Разбира се, в своята еволюция киното познава и моменти, когато се е освобождавало от така формулирания „ефект на присъствието“. Нека си спомним Орсън Уелс и неговия филм „Гражданинът Кейн“. Или дори още по-рано — някои от филмите на Айзенщайн... В съвременното кино интригата, последователността на случката, започват да минават на втори план — напред излиза мисълта, проблемът. Съдбата на героя все повече става претекст. Да вземем един такъв режисьор като Годар. Той още от първите си филми обръща гръб на прословутия ефект на присъствието и приема много от Брехтовата естетика на отчуждението. Неговите филми са необичайна смесица от рационализъм, който конструира един свой свят, и от импровизация, внимание и вяроност към факта от ежедневието. Рационализмът го отделя от героите, принуждава го хладно да ги наблюдава от страни, изкарва напред коментара; стихията на импровизацията, импулсите, идващи от чувствата, документалната среда го приближават до тях. Дистанцирането от героите му е свързано с тъжна симпатия. Той хем живее в тях, хем ги наблюдава хладно от страни. В един момент тръгва с тях, слива се с порива им, в друг — решително ги изоставя.

Виждаме колко е сложно отношението на самия автор към разказваното. Той е изпълнен с колебания, объркан е, няма готови решения, не знае магически формули. Етиката му на творец не му позволява да накара зрителя да забрави себе си, да приеме показания свят и да заживее по неговите закони заедно с героите. Той иска да остави зрителя буден, иска да го накара да се включи в спектакъла такъв, какъвто е със своя опит. Годар повежда зрителя след себе си, предлага му да сподели неговите съмнения и надежди. Всъщност „ефектът на присъствието“ се запазва (изкуството изобщо и киноизкуството в частност трудно би могло да съществува без него), но неговата същност вече е друга. Зрителят се персонафицира не с героя, а с тревогата на автора.

Разбира се, и днес многобройните продукти на комерческия кинематограф съзнателно търсят старото значение на „ефекта на присъствието“, без който те, изправени пред съда на освободената мисъл, няма да могат да съществуват.

КИНОТО И БОРБАТА ЗА АВТЕНТИЧНОСТ

Но има и друг социално-психологически момент, който прави киното особено близко на нашето време. То показва живота с формите на самия живот. Затова се радва на голяма убедителност. Експонирайки измислената история в реална обстановка, то пренася естествеността на обстановката и върху случката. Художествената измислица разделя автентичността на средата.

¹ Бела Балаш, „Искусство кино“, 1945, стр. 20.

Вкусът към киното особено се засилва след Първата световна война. Девъннадесети век свършва истински през 1914 година. Следвоенните години са неспокойни години. Идеята за революция завладява масите. Класовият конфликт, а с него и класовото съзнание достигат равнище, непознато дотогава... Това е време на всеобща демистификация в общественно-политически план. Голямата историческа „игра“ продължава с открити карти.

В едно такова време изкуството не може да бъде само „сладка измама“. Изискванията към него се изменят. „Никога едно поколение не е громило с такава свирепа радост творчеството на своите предшественици, от които го е отделяло едва четири години война, станали начало на нова епоха. Традициите и майсторството бяха изхвърлени зад борда, подобно на представляващите стари порядки офицери от броненосца „Потемкин“ — пише Рене Клер в своите „Размишления за кино-изкуството“.

Във войната камерата за пръв път попада в една истинска голяма драма, драма без подправки и предварителни схеми. Военният документален филм свързва документа с напрежението, случката с интригата. Това кара мнозина да погледнат по-сериозно на киното.

Идеята за документалния филм от това време характеризира и отношението към киното изобщо.

„Тази идея се ражда от непълнотата на либералните и индивидуалистични системи за информация, като бунт и противопоставяне на онзи песимизъм, който съществуваше в либералната теория, според която гражданите (в границите на съществуващите огромни обществени и държавни организации — И. З.) не са в състояние да знаят всичко за нещата и следователно, при сегашното положение, демократическият живот е практически невъзможен. Оттук и необходимостта от едно изкуство, което ако не да информира, то да покаже истинския лик на нашето време, природата на съвременния свят, т. е. за Гривсън киното е призвано да преодолее недостатъците на системите за информация, които по негово време са се наричали либерални“.¹

Киното е оръжие в борбата за автентичност!

Киното е не само изкуство. То е и едно могъщо средство за демократична пропаганда. Именно в такъв дух разбираше киното и Ленин.

В след революционна Русия „Киноправда“ на Дзига Вертов официално е обявена като допълнение на вестник „Правда“. Вертов е обладан от изгаряща страст към видимия свят. Той се стреми към него с цялото си същество, потапя се в него, разтваря се, живее във всяка негова молекула. Неговата амбиция е да попадне в центъра на живота, да бъде навсякъде, да вижда всичко; да бъде там, където стават произшествия, пожар, кражба, митинг... Той иска да живее с действителното време на събитията, не иска да слуша разкази за тях. Разбира се, той търси, стреми се, гони физическия облик на нещата, материята, за да я разкъса, да проникне зад нейните прегради, да достигне до същностите, които стоят скрити и недосегаеми. Киноките сами наричат себе си ловци, демистификатори. Вертов изпитва постоянен глад от образи, от наблюдения, от жив контакт с действителността. Той е щастлив в стихията на улицата, в хаоса на площадите и пазарите. За него голямото в живота живее в малките зърна на ежедневната мозайка. Ето как той определя киноокото:

„Това е преди всичко стремежът да се проникне в живота до такава степен, че понятието „интимно“ да престане да съществува... Когато тази цел бъде достигната, зле ще се почувствуват лъжците и лицемерите. Маските ще бъдат свалени. Никой няма да се укрие от виждащото, разобличаващо око. Думите няма да могат да служат за скриване на мислите. Машинаторите няма да могат да скрият своите машинации. Ще се наложи да се говори открито, както говорят децата“.²

Един от основните принципи на киноеволуцията е стремежът към автентичност. Киното все повече става документ на своето време. Неговата история до голяма степен е и история на преодоляване условностите, схемите и конструкциите; преодоляване на многобройните прегради между камерата и живота; преодоляване на състоянието, в което под всеки кадър като че стоеше подписът: „Режисьор еди

¹ Гундо Аристарко, „История на кинотеорията“, 1966, стр. 155—156.

² Сп. „Киноизкуство“, кн. 7, 1966.

кой си, оператор еди кой си, художник еди кой си и т. н.“ Камерата се стреми да остане лице срещу лице с живота. Още Флаерти казваше: „Моят сценарист е животът.“ Големите руски режисьори от трийсетте години, Рота, Грисън, Ивенс, Ликок, Ром, Руж, Морен ... — това са само част от имената, които трасират пътя на тази тенденция в днешното кино. Преди всичко документът, а не цветът, широкият екран, панорамата, инсталациите за миризми в стените на залите привлича зрителя, включва го в живота на екрана. Това е привличане, основаващо се не на „ефекта на присъствие“ — „водене за носа“ в един конструиран свят, а на включването в един живот на екрана, който е съгъстен действителен живот.

В това отношение чехословашкото кино представлява интересен пример. В неговите произведения ние откриваме темперамента на нацията, особеностите на психиката, движението на чувствата, бурността на реакциите, проблемите, противоречията, колебанията на съзнанието — всичко това, което е предмет на социалната психология. Те са един документ за живия дух на чехите от шейсетте години. Когато разглеждаме отделни филми, може да не сме съгласни с едно или друго в тях. Може да намираме, че са фрагментарни, че не им достигат сили до край, че страдат от известен емпиризъм и т. н. Всичко това е възможно. Но тяхната основна сила идва от тяхната автентичност, от вярността им на живота и на всичко, което го изпълва, от смелостта да се формулират и поставят проблемите на действителния живот, независимо от риска на търсенето и грешките, които то може да донесе. Започнали с искреността към дребното, към фона, към ежедневието в човешкия живот, те все по-сигурно се издигат до големия живот на нацията. Ето какво казва Милш Форман в реч, произнесена на Първия международен фестивал на новото кино в Пезаро:

„Тези големи теми, невероятно наивни, за смисъла на живота, за бъдещето на човека и т. н., ги е имало в киното и ще ги има без съмнение още много. Тогава, спокойни, защо да не се обърнем на другата страна и поне да потърсим да разкрием смисъла на човешките жестове, на думите, на усмивките, на сълзите ... Аз ще се стремя към едно изкуство, което през тези интимни прояви на човешкия дух ще може да открие и освободи най-големи количества енергия. Тогава, именно тази енергия ще може да бъде използвана за проникване в далечни сфери, тези за смисъла на живота или неговото бъдеще, и това няма да бъде нито утопия, нито лъжа.“¹

Киното намери една приемлива форма за съществуване — една смес от документ и фантазия, информация и игра ... Естествеността на съединението идваше от вярата в „механичното око“. Пред него е действителността и то я предава такава, каквато е. Разбира се, това още не е всичко. Истината за действителността идва с нейното тълкуване, с интерпретирането ѝ. Отначалото киното е само документ. С изобретяването на изразни средства: монтаж, едър план и смяната на дистанцията, то придобива възможността да интерпретира и става изкуство. Обективността на техниката не изключва произволността на интерпретацията; документалността често е прорязвана от субективизма на тълкуването ... (Известно е, че най-силните антифашистки филми са направени с материали от нацистката кинохроника, които са заснети с цел да възхвалят райха и неговата война).

Разбира се, това са различни възможности, които могат да се проявяват или не. Но независимо от посоката на тълкуването ефектът е един и същ — показването убеждава, хората вярват. Документът, естествеността на натурата, видът на улицата, минавачите — всичко това те кара да вярваш и да живееш със станалото, всичко това включва станалото в границите на обективния свят. Това кара хората да търсят киното.

¹ „Cahiers du cinema“, № 177, 1966 г.

(Следва)

Я. ВАРШАВСКИ

ДОКУМЕНТАЛНО И ИГРАЛНО

Какви са взаимоотношенията между документалното и игралното кино? Не се ли разкрива постепенно наред с естественото „самоопределяне“ на всеки един от тези два отрасли на киноизкуството и взаимодействие помежду им взаимопроникване, което става все по-силно?

Нека обърнем внимание на такова характерно обстоятелство: множество важни операторски нововъведения преминават на стаж най-напред в хрониката, тук набират жизнени сили и едва след това „препращат“ в игралното кино. Ето един сравнително не много стар пример: Сергей Урусевски взима в ръка „Конвас-автомат“, работния инструмент на оператора-хроникьор и снима игрален филм: така, сякаш води репортаж от улицата, движейки се в тълпата, наблюдавайки вътре от самото събитие героите („Летят жерави“ — изпращането на фронта). Резултатът е общоизвестен — операторската поетика се обогати, като всмуква в себе си здравата кръв на репортажа. Един от изводите от творческото откритие на Урусевски е парадоксален: натрупаният опит в „най-обективното“ кино, хроникалното — неочаквано позволи на камерата да стане по-субективна. Оттогава насам камерата на Урусевски започнаха да наричат именно така: „субективна камера“. Тя гледа горския гъсталак с очите на бягачия от немски плен Андрей Соколов, след това се издига високо над нивята, сякаш това е възбуждението на художника, който не просто оглежда мястото на действието, а целия божи свят, измъчен от войната, изпълнен с желание да я забрави, макар само в този час на лятното горещо пладне.

Оказа се, че естетиката на хроникалния кинематограф може да разшири възможностите пред режисьора на игралния филм, ако той желае да предаде най-тънки автори усещания. Както наблюдателно забеляза в превъзходната си статия киноведът Леонид Козлов, движещата се камера съедини, срасна трите най-силни кинематографични средства — играта с плановите, ракурса и монтажа. И наистина: много сложна панорама, снета от Урусевски за филма „Аз — Куба“, започва от покривната площадка на хотела, залята от горещото слънце, продължава по асансьора, след това в прохладната вода на басейна, после под повърхността на водата, след това отново над водата. Необикновено плавно плановите и ракурсите преминават един в друг в едно дълго-дълго забавено дишане; самият ритъм тук образно отразява отмалялостта на разкошното курортно пладне. Би могло да се каже, че този епизод е снет „свърхрепортажорски“.

Игралното кино се научи от хрониката да снима в дълбочина на мизансцена, да се втурва в пространството, в тълпата, в пейзажа и това послужи за създаване на нови режисьорско-операторски образи. Във филм „А ако това е любов?“ режисьорът и операторът строят мизансцена в дълбочина и ни въвличат в средата на действащите лица, заставят ни да проникваме в един свят, обикновен и все пак малко известен — света на обикновения двор в обикновено заводско селище.

Е. Голдовски, давайки характеристика на художествените възможности пред широкогълната оптика, пише, че с нейна помощ може, както в живота, да се наблюдават еднакво остро интересуващите зрителя предмети и да се възприема окръжаващият ги фон. За такъв, да речем, филм като „Аз съм на 20 години“ тази естетическа технология, за която става реч тук, е просто необходима: връзката между героя и фона, между човека и човешката „река“, между младите московчани и Москва е същност на естетиката и философията в този филм на Хуциев.

Може ли така да свързваме операторския принцип с образния строеж на филма? Няма ли тук механическо упростиране, праволинейност и т. н. Смешни опростиания се допускат и в даден филм, но и в разсъжденията за него. Но трябва да имаме предвид, че тук става дума само за талантлив произведение, а у големия майстор образът винаги клони към нагледна простота, понякога дори удивителна; често именно простотата на образните сравнения е секретът на големия художник.

Разбира се, един и същ принцип на естетическата технология може да се приложи за различни цели, но за това е излишно да се напомним.

Без да строим строга хронология на творческите открития, можем все пак уверено да кажем: навлизането на поетиката на документализма в игралната кинематография я е правило винаги по-съвременна, по-силна, по-художествена (по същия начин поетиката на очерка постоянно влива свежа кръв в литературната проза. Рецензентите от двадесетте години възхитени отбелязваха, че фронтовият опит на операторите П. Ермолов, Е. Тисе и други е изменял облика на игралния филм, помогнал е да се изживее декоративно-павилионната красивост. Отбелязваше се например, че в „Четиридесет и първият“ П. Ермолов е дал да се почувствува истинската атмосфера и обстановка на гражданската война. Поетическата преданост към типажа, към самия бит на гражданската война облагородява филма, снет от оператори-фронтави.

Още по-съществено е това, което дадоха документалистите Дзига Вертов, Есфира Шуб и други на режисьора на игрални филми Сергей Айзенщайн. Тук е достатъчно да напомним само за известните факти. „Ние разглеждаме „Стачка“ — писа Вертов — като опит за прилагане на някои методи от „киноокото“ в областта на художествената кинематография. На киноците са близки: монтажният строеж, подборът на сниманите кадри, строежът на надписите в този филм.“

Айзенщайн признава, че една от най-хубавите драматични сцени в „Броненосецът Потемкин“ — митингът пред ковчега на Вакулинчук — е била създадена под непосредственото влияние на „Ленинската киноправда“, излязла по случай годишнината от смъртта на Владимир Илич, и авторът вижда целия филм като „художествено направена хроника“. Когато той пише от Мексико в Москва за замисъла на „мексиканския филм“, тази формула — „художествено направена хроника“ — е употребена и по отношение на новата работа.

Разбира се, нас най-малко ни интересува кой какво е открил по-напред — такъв вид разговор в изкуството е почти неприличен и винаги несериозен. Разсъждавали са, търсили са, откривали са и са открили всички заедно. Показателен е само „токът на идеите“ от хрониката към игралното кино. Той е изразявал влюбеността на художниците в действителността, която роди революцията.

По-късно Федерико Фелини ще каже за годините на раждането на неореализма: „тогава всеки хроникален кадър се превръщаше в поетически“. Ето умонастроението на художник, увлечен от действителността, заредена с елементи на обновяването на живота.

Стремекът към натурата и натурността, към дух на истинност съвсем не е първоначалната — както често пишат — черта на кинематографа; ние познаваме множество случаи, когато режисьорът съзнателно е отдавал предпочитанието си на способностите на камерата да фантазира. Тя е еднакво силна в отразяване на реалността и в създаване на приказното. И едните, и другите нейни способности са съвършено еднакво значими.

Това, което е спомогнало да се осъществи желаното, се превръща в естетически желано; действителността, която носи обновяването на живота, се превръща в естетически желана — т. е. в предмет на изкуството.

И точно в това отношение кинематографията притежава великолепно ресурси. Тя позволява на художника да излезе от декорацията и да се насочи към натурата, от павилиона към „истинското“. Днес дори вътрешните снимки често се

правят в „истински“ здания независимо от големите трудности. Никой не се удивил от решението на Сергей Юткевич да снима най-важния епизод от „Разкази за Ленин“ в Горки — в дома, където наистина е живял и починал Владимир Ильич. Снимката в историческите места непостижимо обогатява филма. Дори и този павилион, който е построен най-безукоризнено, по някакъв начин изведнаж издава своята павилионност.

Не бива да забравяме, че театърът на името на Вс. Майерхолд, където прочитат първите творчески години на Айзенщайн, е изпитвал огромна жажда за „истинското“; Майерхолд извърля от театъра нарисованите декорации, заменя ги с оголени конструкции — например такива, каквито днес все по-често срещаме в Брехтовите пиеси; той оголва — демонстративно, разбира се — тухлената калканна стена на театралната сграда; когато Сергей Юткевич, поставяйки „Карьерата на Артуро Хи“ в клуба на Московския университет реши да възроди атмосферата на театъра от ония години, той изобрази върху малката клубна площадка подобие на оголената Майерхолдова сцена — с отоплителните тръби, пожарните принадлежности и т. н. и в клуба на МДУ замириша на театъра на Майерхолд. Ще напомня, че в 20-те години се правят често опити за постановки на спектакли без пиеси — режисьорите на масови действия се стремят да се задоволят заради документалността с „драматургията на истинските събития“; на един от петроградските площади се разиграва „Действие за III интернационал“, на стълбището на Дома на инженерите се поставя първомайско представление — в тези спектакли се правят опити за заличаване границите между актьори и зрители. На Каменния остров се инсценира грандиозната постановка „Блокадата на Русия“ по сценария на А. Плотровски. В инсценировката на превземането на Зимния дворец участвуват бойци от Октомврийския шурм.

Все в името на „истинското“ Айзенщайн също поставя „Противогази“ в цеха на Московския газов завод, като превръща заводската сирена в участник в действието. Тези опити не бяха много сполучливи — те потвърдиха, че в театралното изкуство съществува непреодолима граница между „игрално“ и „документално“. Няма ли да успее да преодолее тази граница другото, новото изкуство? Над това размишляваха и Майерхолд, и Айзенщайн, разглеждайки перспективите на кинематографа.

Има режисьори, които винаги предпочитат павилиона — по принцип. Какви са техните съображения? Те са специални, ако можем така да кажем, естетически съображения. Рене Клер и Марсел Карне създадоха филми приказки за неприказното, иронични киноидилии, филми-митове; както това е характерно за много представители на френската художествена култура, те високо ценят затворения в себе си свят, живеещ по законите на своя стил: те блестящо стилизират дори пейзажа; отгук и тяхната привързаност към павилиона — естествено той е по-податлив, отколкото натурата, по-леко „се омесва“ в ръцете на майстора.

Явната деформация на натурата често възниква като образ на нетърпимия конфликт между художника и действителността. Антониони пребоядиса портокалите в мъртво-пепелив цвят за кадъра, в който героинята от „Червената пустиня“ изпитва смъртна тъга. Какво е това — отказване от достъпното за киното „чувство за истинност“? Ни най-малко. Стилизираните кадри обикновено се прочитат като остро невъзприемане на природата. Театралните декорации винаги са били боядисвани, но това че Антониони боядисва портокалите — се чете като образ на рязък конфликт с привичния цвят. (Възможни са, разбира се, хиляди други средства за изразяване на подобен конфликт; същата смъртна тъга в ултрасъвременния буржоазен град, истерическото невъзприемане на живота може да се изрази както в английския филм „Вкус на мед“ чрез подчертано документална снимка на най-истински градски пейзажи, да речем, на малко езерце в свръхзастроения район на Лондон — езерцето е просто задушено от асфалта и отдавна е забравено за земята).

В общи линии натурността на киното продължава да ни въздейства като своеобразен „подтекст“ и там, където художникът иронично, с отвращение или дори с ненавист се отвръща от натурата, без да желае да я види и възприеме.

Дотук говорихме за изобразителните решения на филма. Но същият „ход към истинността“ ние виждаме и в другите сфери на кинематографичното творчество. Да речем, в режисьорската подготовка на кадъра. Известно е, че готвейки се за снимането на масовите епизоди в „Земя“, А. П. Довженко се е обръщал към селяните от селото, в което е работила филмовата експедиция, с истински пропа-

гандистки речи за колективизацията, за трактора, за комунизма. Той се е стремил към истински преживявания на селската тъпа. Лиричен повествовател-автор, режисьор, агитатор — той сам е живял с тези емоции и е търсил да ги предизвика в тъпата на „масовката“, да не говорим за изпълнителите-солисти.

Довженко е търсил обязательно единството на мислите — чувствата, в актьора и неговия герой, „кинематографично съответствие“ между тях, считайки за невъзможно да допусне лицедейско „излизане“ на актьора от ролята; въобще той е бил привърженик на превъплощението на актьора в киното.

В Краснодар актьорите буквално са се сливали с тъпата граждани, когато Сергей Герасимов снимаше там „Млада гвардия“. Нещо повече, те се „сливаха“ с улиците, с къщите на този град, в който е станала трагедията, и това имаше грамадно значение за актьорите и режисьора, както той сам писа за това по-късно. Той е смятал за кошунство да повтори заради дубли преживяванията на тъпата в епизода с разстрела и дал разпореждане на оператора Рапорт: „Да снимем този епизод наведнаж.“

Търсенето на истинското, така очевидно при снимките на „Земя“ или „Млада гвардия“, се повтаря постоянно, макар и не в такива впечатляващи мащаби при всяка дори „камерна“ снимка на големите майстори. Винаги се използва и най-малката възможност да се импровизира всичко „настоящо“, да се включи в играта, в кадъра частица от живота.

Интересен е разказът на Алексей Баталов как Марк Донской е снимал „Майка“ в Сормов, на улицата, по която под дъжда е трябвало да пробяга Ниловна; Донской уговорил и помолил Вера Марецкая в последната минута да хвърли обувките си под потоците на студения „дъжд“, за да могат участниците в масовката да видят народната артистка как бяга боса в този есенен ден и да се проникнат от нейното „състояние“; разбира се, репетиците и „дублите“ биха изключили неочакваността и непосредствеността в реакцията на тъпата.

Такива режисьорски „ходове“, „провокации“ — са обикновено нещо при всяка почти без изключение снимка.

Характерен е стремежът на много кинорежисьори дори павилионният „дом“ или „дворец“ да изглеждат по възможност истински. Много режисьори се съгласяват на големи усложнения при снимките, на изразходване на огромни сили само за да доближат максимално актьора до „истинското“.

На времето си някои театроведи се удивляваха защо в спектакъла „Възкресение“, в епизода на съда, режисурата на МХАТ бе поставила на сцената лист с текста на съдебната клетва; дори за най-силните бинокли написаното на този лист бе неуловимо от партера: но режисурата бе направила това не за зрителите, а за актьорите, играещи съдебните заседатели. При киноснимките подобна педантичност, изглеждаща странна, в театъра отдавна вече никог не удивлява. И не само заради точността на пейзажа се извършват трудните, продължителни, далечни киноекспедиции — всичко това е лов на „документалното“.

Днес полученото в експедицията често се фиксира не само в кадъра, но и върху фонограмата. В „Сенките на забравените прадеди“ са записани разговорите на гуцулите във вятра на къщата на Иван — един забележим и силен художествен ефект! Актьорите трябва да се настройват по гамата и тоналността на живата селска реч, нейната музика изведнаж привлича вниманието на чувствителния зрител. И в „Председателят“ се чува селска реч: звукооператорът не е пожалил сили, за да запише разговорите на можайските колхозници. Другояче не е могло и да бъде — филм с такъв образен строй трябва да всмучи в себе си като гъба истинската среда, реч и пейзаж.

Две думи във връзка с това за характера на актьорското творчество в киното. Това е терен за постоянни спорове между кинокритици и практики. Съществува мнение, че в киното няма място за актьорско превъплощение, че то се заменя със съответствие между актьора и ролята, със съвпадение на физическия облик, на психическия строй. Изпълнителят на главната роля в един от големите филми на Сергей Герасимов бе поканен и утвърден от режисьора едва след като станало известно сходството на неговата съдба със съдбата на героя. Такива критерии постоянно предизвикват съмнения и спорове. На режисьорите, предпочитайщи пределно краткото разстояние от актьора до ролята, се напомня, че без дистанция между тях всъщност няма творчество, а следователно на зрителя също се предлага упростено, така да се каже, наслаждение — не от изкуството на актьора, а от неговото обаяние в твърде примитивното значение на тази дума. Накрая напомнят за бле-

стоящите майстори и на сценичното, и на екранното превъзпощение — например за Лев Свирдлин, при когото дори в ролята на мерзавеца Усижима няма да намериш като че ли и най-микроскопичната „пролука“ между актьора и изобразявания от него образ. Справедливо казват на привържениците на кинематографичното „съответствие“, че не трябва да се подменя характера на героя с характера на актьора и да се убива майсторството на актьора чрез експлоатация на неговия веднаж понравил се на зрителя облик.

Всичко това е така. И непременно трябва отново и отново да се напомня на кинематографистите за тези истини. Но ето кое е действително изненадващо. Още в 1915 г. Станиславски казва в беседа за киното: „Ние никак не знаем дали играта на актьора за екрана е изкуство или занаят, или пък е нещо друго, трето, ново, което не го е имало досега.“ Гениалният теоретик на актьорското творчество още тогава е открил непонятните особености в прилагането на актьорската игра в киното. До днес в общи линии този въпрос остава открит: ние познаваме случаи на блестящо изпълнение на кинороли от неактьори благодарение раздробяването на снимачния процес, на изкуството на режисьора, който „изиграва“ ролята в своето въображение и умее да повтори намерения рисунък в актьора. Действително тук има много неща, които са недостъпни на театъра, а и ненужни. (Нека си припомним макар полуанекдотическия, но съвсем не изключителен случай: режисьорът А. Ефрос снел във филма „Двама в степта“ в една от главните роли пожарникаря на Алма-Атинската студия — и постигнал пълен успех!). В киното „личното“, „истинското“ на актьора действително може да бъде включено от един умен режисьор в художествения строй на филма. В театъра, както е известно, дори красавицата изглежда от сцената некрасива, ако тя е без талант като актриса.

Искам да прибавя още нещо: на репетициите, при студийните занаятия Константин Сергеевич в последните години на своя живот все по-често е изисквал от актьора действия „от себе си“. Той често питал учениците:

— Как бихте постъпили лично в тези обстоятелства?

Той изисква например от ученика Аркадий Зинковски, който играел ролята на Чацки, да действа в дома на Фамусов, появил се там рано сутринта, именно като Аркадий Зинковски, а не като литературния герой на Грибоедов Александър Андреевич Чацки. Асистентите, учениците от време на време се обръщали към Константин Сергеевич с такъв например въпрос: „Но нали Аркадий не е Чацки, той би действувал другояче?“ Тогава Константин Сергеевич — той не е обичал този въпрос — отговарял, че Аркадий постепенно ще стигне до Чацки, развивайки в себе си едни или други „съзвучия“ на Чацки свойства. Но аз нито веднаж не съм бил свидетел — макар да съм присъствувал на тези занаятия в течение на две години — Константин Сергеевич да поведе актьора от „Аркадий“ към „Чацки“, тоест от „себе си“ — към ролята, написана от драматурга. Той се интересувал в Аркадий от истинския Аркадий, от неговата способност да действа органично и изразително.

Понякога ти се струва, че Константин Сергеевич през тези години, а може би и в течение на целия си живот е изработвал „естетическата технология“ на киноактьора в по-голяма степен, отколкото на театралния актьор. Игра в „четири стени“, липсата на точно зафиксирани мизансцени от залата (Константин Сергеевич не позволяваше на студентите да се „прицелват“ към режисьорското кресло) — всичко това беше съвсем или почти неосъществимо в театъра, дори в най-дисциплинирания. Но то може да бъде осъществено в киното.

Телевизионната техника на многокамерната снимка скоро ще позволи на режисьора-новатор да постигне нечувана по-рано свобода в поведението на актьора в четири стени и при това не в малки монтажни откъси, а в продължение на много дълги планове.

Тази жажда към небивала външна и вътрешна жизнена достоверност на актьорското действие, която е изпитвал Станиславски и е предизвиквала ту присмех, ту гняв у неговите опоненти, ту скучен цехов скептицизъм на възрастните актьори, днес често вдъхновява режисьорите в киното. Международната анкета между видни киноактьори, проведена в 1963 г. от списание „Искусство кино“, показва, че много от тях считат Станиславски за свой учител.

Писателската мисъл на нашия век — вероятно най-драматичния — проявява интерес към драматургията на истинските събития. Не е случайно, че такива круп-

ни произведения като „Десет дни, които потресоха света“, или „Железният поток“, или „Чапаев“, или „Хората от Сталинградския тракторен“, или „Как се каляваше стоманата“, или „Педагогическа поема“, или „Повест за истинския човек“, или „Хора с чиста съвест“, или „Дневни звезди“, са пропити от документализъм; „Ходене по мъките“ и „Тихият Дон“ също изразват от действителни събития и дори хроника. Множество най-интересни сценарни замисли — осъществени („Броненосецът „Потемкин““, „Потомъкът на Чингиз хаи“, „Пътният лист в живота“ и много още други) и неосъществени (сценарните епопеи на Сергей Айзенщайн) — са избуяли върху „документален“ подпочвен слой, т. е. имат за прототип исторически факти и исторически персонажи.

За цялото световно кино опитът на съветските кинематографисти в това отношение се оказа новаторски. В последно време често се появяват филми от любопитния жанр на „оживени мемоари“ — те са вече десетки, а може би стотици. „Драматургията на епохата“ е толкова изразителна, че сякаш желае да се освободи от украшаващите я „парченца“ — по изказа на Всеволод Вишневски.

На последния Московски международен кинофестивал, който показва днешния ден на световното кино много представително, тази тенденция бе забележана, струва ми се, от всички: в един или друг филм документалния „маниер“ намираше своето място. В игрален филм изведнаж се появяват големи хроникални фрагменти — както във „Вула“ с репортажи от „Двореца на младоженците“, както в „Помни!“ с уникалната хроника от процеса на Айхман; а понякога самият характер на снимките е подчертано документален — така филмът на Ив Чампи „Небе над главата“ е интересен именно с това, че режисьорът е снимал истински атомни бомбардировачи върху истински самолетоносач; той сякаш ни казва: „Разберете, тези машини не са бутафория и те не са снети в павилиони, те в действителност летят над вашите глави.“

В никакъв случай не твърдя, че „игралното“ отстъпва място на „документалното“, че се приближава, така да се каже, царството на „киното на факта“. Тези теории отдавна са остарели, тяхното частично възразждане в кинематографиите в чужбина и новите атаки срещу игралното кино се възприемат от нас и това е напълно естествено като повторение на някои детски болести на киното. Така нареченото „пряко кино“, замаяната на презряната „игра“ с репортажа, култът към „скритата камера“ — всичко това ни е познато и изпитано. Ние знаем колко лъжлив може да бъде кинодокументът — почно затова напомним на фестивала забележителния чехословашки филм „Терезин“, — в него камерата на фашисткия оператор престъпно лъже, а разлятата, сякаш трепереща рисунка на художника-затворник, съвсем ескизна, съвсем субективна, изразява най-чистата правда.

Ние знаем, че изработения от Годар „обективен“ маниер — без монтажни дълги откъси, снети демонстративно „в упор“ (епизода в хотела във филма „До последен дъх“), „небрежната“, „непоставена“ светлина, хроникалният способ да се снима от движение, в тълпата, бързо и непринудено, пренасяйки вниманието от един обект към друг, негритимираният актьор, липсата сякаш на сценарий, обърканият разказ, в който не можем да отличим главното от несъщественото, накрая операторското усещане за истинност на вещите — ние знаем, че всичко това може да служи на дълбоко субективна философия за безсмислието на живота, за илюзорността на всички човешки ценности.

Не, такава кинематографично кредо нас никак не ни привлича. Тук ние говорим за нещо друго.

Художникът реалист от всяко изкуство взима обективното и съчетава субективно неговите черти, елементи, неговите „клетки“. В киното взаимоотношенията субект-художник и обект-действителност са нагледни както в модел. Пример за това е монтажът.

Но всички наглед очевидни истини все пак не стават изведнаж ясни, всеки художник трябва да ги открива за себе си самостоятелно. Режисьорите на игрални филми дълго незабелязваха, че „да играе“ може и документът — да играе в творческия смисъл на тази дума. Отначало режисьорите на игрални филми се научава „да играят“ с пейзажа, след това с лицата от тълпата, с елементите на съвременната материална култура — архитектурата в кадъра, съвременната вещ, машината; „Броненосецът „Потемкин““ освен с всичко друго „играеше“ и с предметите на съвременната индустриална култура — той опоегизираше линиите, формите, фактурата на машината, на метала, дал най-силен тласък към естетическото

усвояване на индустриалния свят. Самата думичка „монтаж“, както е известно, е дошла в киното от индустриалното ежедневие, преминала преди това по афишите за спектаклите на Майерхолд. („Монтаж на действието от Всеволод Майерхолд“ — се отбелязваше в афиша за спектакъла „Разбунена земя“ от 1923 г.)

Годишите на „единовкусие“ забавиха придвижването на нашия кинематограф към „игра с истинското“; павилионността се превърна в камертон за много филми: даже тогава, когато беше възможно да се снима някаква истинска кубанска, станица режисьорът построяваше нейния идеален „модел“.

„Документалното“ загуби от цената си в известен период от време; операторите прекалено много отдаляха вниманието за получаване на тюлези, димни ефекти. Усвояването на истинското — в сюжетиката, в актьорската техника, в операторското изкуство — намерило такова широко разпространение именно в нашето кино и привлякло към себе си вниманието на целия свят, временно се преустанови; операторските илюзии започнаха да се ценят по-високо от аналитичната острота на операторското зрение. Монтажът, разкриващ мисълта на художника — нашето огромно творческо откритие — започна да отстъпва често място на монтажа-фокус, прикриващ постановъчния трик.

Наложил се голямо обновление на естетическите оценки, за да могат нашите кинематографиисти да продължат усвояването на „истинското“.

Ние се зарадвахме на находките на Андрей Тарковски, когато той включи хроника от войната не като рамка на игралните епизоди (както това бе правено хиляди пъти преди), а в самата естетическа сърцевина на филма, когато той започна „да играе“ с кинодокумента в поетически построен филм. Ние почувствахме: това не е просто „режисьорски ход“, още по-малко производствено „излизане от положението“, така обикновено, когато трябваше да се показва войната; това е принципно важно за художника „приложение“ на документалното към игралното. Тяхното сравнение тук е художествено необходимо на автора. Би било възможно да се направи великолепно инсценировка на такъв кадър като „Гибелта на семейството на Гьобелс“, но за Тарковски е важно нещо друго — зрителят трябва да почувствува: „Така е било в действителност“.

Съществено е това, че Тарковски свободно и естествено преминава от документални към съвършено „антидокументални“ звена във филма — например в кадрите със „зримите мисли“ на Иван за детството, за речния бряг, посипан с ябълки. Режисьорът е намерил свой способ да съедини игралното и документалното. Сега той може да направи онова, за което в 30-те години мечтаеше Айзенщайн, когато писа, че в сцената на убийството („Американска трагедия“) камерата трябва „да се плъзне вътре в Клайд“.

Камерата на Тарковски-Юсуф се плъзна „вътре в Иван“.

Зрителите на филма „Аз съм на 20 години“ бяха съвършено единодушни в едно отношение — още никой дотогава не бе снимал Москва така действително поетично, както М. Пилихина в постановката на М. Хуциев. Тяхното „виждане“ на московските градски пейзажи покори всички. Впрочем ние можем да кажем: още никой, дори измежду режисьорите и операторите на хроникални филми не е снимал Москва така документално точно, не е подбрал такива характерно-обикновени за Москва улици, улички, тротоари, булеварди, домове и къщички. И точно тук, в същия този филм, камерата снима нещо „антидокументално“ — тя се плъзга „вътре“ в Серьожа Журавльов, който размишлява за своя баща. Снето е невидимото нематериалното — мислите за бащата, но тези кадри не само се срещат с документалните, а са взаимно свързани и взаимно необходими за автора-художник: той снима „външното“, за да достигне до вътрешното; той фиксира живота на града, за да направи екранно зрим живота на човешкия дух.

Какво се случва с киното, когато то скъса с поезията на живота, е известно на всички. Но ние по-рядко се замисляме какво се случва с документалното кино, когато се нарушава неговата естествена, макар и неочевидна връзка с естетиката на реалистичната игрална кинематография. А трябва да кажем, че и в този случай последствията са болезнени.

Разбира се, много е лошо, ако в документалната кинематография проникне „игра“ в цеховия смисъл на тази изтъркана дума, т. е. повече или по-малко скрита фалшификация на документа. Това се отнася в еднаква степен за фалшифика-

щията на сюжета, на човешкото поведение, на подбора на материалните и други белези на времето. Точно това разрушава кинодокументалистиката.

Не инсценировката на факта, на историята, на средата е способна да обогати документалното кино, а драматичният конфликт и авторското начало. Безконфликтността е пагубна за документалното кино точно така, както и за игралното. Могат да кажат: но и драматизмът, и свързаното с него „авторско начало“ съвсем не са открития на игралното кино. Документалистите сами отдавна са се научили да разработват драматични конфликти и при това в „авторски ключ“. Не напразно ние цитираме Вертов и онова, на което се е научил от него в творчеството си Айзенщайн. Имало е и други „документални“ предтечи, первооткриватели на теми, образи, които след това се появиха в игралното кино. „Солта на Сванеция“, остро конфликтна и неповторимо „авторска“, послужи като отличен ориентир не само за самия Михаил Калатозов, когато той премина на работа в друг сектор на киното. Много режисьори, насочили се към теми от първата петилетка, добре помнеха този филм, неговата извънредно убедителна „предметна“ достоверност и драматическо нажежаване, които се раждаха от хората, от средата, дори, струва ми се, от самите вещи, от острите скали, от стръмните пътеки, от главозамайващите пропасти на Сванеция, така емоционално снети и драматично видени от Калатозов.

Да, документалният филм още в 20-те — 30-те години беше и конфликтен, и авторски. Обаче обстоятелствата се сложиха така: изчезването на конфликта от игралния филм незабавно доведе до много забележими последствия — филмите буквално се разсипаха пред очите ни и сами сигнализираха за опасност. А в документалното кино вредата от безконфликтността не привличаше в същата степен вниманието, не беше така очевидна, макар и не по-малко голяма. Възможно е да се създава някаква димна завеса поради това, че филмът на „образната публицистика“ по някакъв начин съседствува с научно-популярната кинолекция, с видовия очерк, в които драматизмът съвсем не е задължителен (макар и тук дори той да е много уместен).

Възможно е причината за снизходителното отношение към безконфликтността в документалното кино да се крие и в следното. Отдавна много режисьори и теоретици причисляват кинодокументалистиката — и преди всичко „експерименталната“ — към пластическото изкуство и предполагат при това, че елементите на драмата, а следователно и драматичният конфликт, са съвсем ненужни за нея. „Светопис“, „изобразителна сюита“, „движеща се пластика“ — в тази посока са направени многобройни опити да се обозначи природата на документалния филм. Разбира се, в талантливия документален филм има и светопис, и могъща изобразителност, и най-изразителна пластика, но фактите говорят, че кинодокументалист, който скъса с драматичния конфликт, неизменно и много бързо засяда на плитко. В най-добрия случай той може да снима киноетюд, не повече; хубаво е, ако направеният от него риск послужи на някой друг майстор и влезе в неговия филм, макар в „преосмислен“ вид. Кинематографичната „пластична симфония“ е възможна само в случай, когато в нея действително са налице основите на симфоничното мислене — чувство за конфликт, за неговото развитие и разрешение.

Безконфликтността погуби неизброимо много документални филми. Там, където не се борят идеи, не живее диалектиката на образите, която въодушевяваше филмите на Шуб, или същата тази „Сол на Сванеция“, или „Туркисб“, или фронтовите репортажи, или най-добрите епизоди от „Повест за Каспийските нефтяници“, или „Светлините на Мирни“ — с една дума там, където няма драматичен конфликт, няма и изкуство на образна кинопублицистика.

Тук конфликтността не е привнесена, не е съчинена — това са колизии на самата действителност, намерили отзвук у художника. Това е готовността да се откликне на жизнената драма (затова съвсем не е необходимо да се съчиняват персонажи „за“ и „против“). — и тази готовност е вроден дар, „искра божия“ на големия документалист. Такива са и нашите майстори, такива са и Флаерти, Ивенс, Гирсон, Ханстра — художници дълбоко равнодушни към „драматургията на живота“ (макар всеки, разбира се, да е отзивчив към различни конфликти; обикновено откриването на „своя“, още неразработен от други конфликт е именно заявка за индивидуалност на новия майстор).

И ето кое е любопитно: веднага щом се загуби „конфликтното“, а заедно с него и „авторското“ начало в документалния филм, се загубва незабавно и него-

вата документалност. Изчезва способността да се отразява обективно съществуващото в живота. Ето каква е диалектиката на творчеството на кинодокументалиста. Може би само към кинохрониката това се отнася частично.

Не се стесняваме да повторим: лошо е, ако кинодокументалистът заимствува от игралното кино **способите** за построяване на сюжета, на актьорското поведение, за изобразителното решение. Не е възможно например да разберем защо дърветата се люлеят „по Урусевскиевски“ във филмовия очерк за Ростов. Друг е въпросът за проникването в документалното от игралното кино на някои творчески **принципи**, позволяващи да се направи крачка напред в постигане на действителността.

През последните години бе забелязано например, че режисьорът на игралното кино все по-често забавя ритъма на повествованието, удължава монтажните откъси, желаейки да разглежда човека и средата, в която той живее, по-внимателно, за да постигне по-дълбоко неговия духовен живот, за да „проникне“ в него. При талантливия майстор това не е моден „почерк“, а съществена крачка в развитието на кинематографията. (Разбира се, незабавно се появяват и стилизатори, и хора, които въпят по „модата“). Ние с удовлетворение отбелязвахме например как В. Косачев във „Влажният дух на земята“ отхвърли псевдодокументалния маниер да се мятат „от край до край“, съсредоточи вниманието си върху група персонажи (това са овчарите от Заволжието), взаимно свързани от общ труд, проникна в техния твърде затворен свят и не само поживя с тях, но ги проживя като художник, макар и частица от техния живот, и създаде по своему завършен разказ за него. Той не повтори приёмите на режисьора от близкия „игрален“ цех — той търсеше свои режисьорско-авторски „ключове“ на документалист към духовния живот на съвременника.

А най-добрият „ключ“ на кинодокументалиста предполагам, че е следният: **предвиждане**. Ако режисьорът на игралния филм построява, организира и създава нещо, то кинодокументалистът трябва да предчувствува, да предвижда. Благодарение на своето знание за хората и обстоятелствата. Да улови „чупката в сюжета“, раждащ се в самата действителност, да предугади къде, кога и как може да се издებне характерна проява на човешката същност на персонажа — ето това е таланта на документалиста. Впрочем и тук не могат да се прокарат строги граници — талантливият режисьор на игралния филм, ако е изучил добре актьора, също е способен да предвиди в кой момент ще се прояви „новото същество“, раждащо се в актьора, т. е. кога актьорът ще започне не да представлява, а да действа. И той трябва да може търпеливо да изчаква и да издებва мигновението, когато се ражда „истината на страстите“.

Единството на игралното и документално кино не е в подмяната им едно с друго, а във взаимодействието, в постоянното проникване на творческите идеи през твърде подвижната, неизбежно изменяща се гранична линия.

(Статията е написана специално за сп. „Киноизкуство“)

ВЕЧНО

ДВИЖЕНИЕ

Понякога ми се струва, че аз бих могъл да заснема „Сенките на забравените прадеди“ много по-рано — без да преживявам толкова много несполуки, дори и ако те са оправдани. Тъжното е, че едва сега направих открития, към които ме подбуждаше още дипломната ми работа.

Това е една съвсем кратка лента — „Молдавска приказка“, — единствена от моите минали работи, чиито несъвършенства не ме карат да се срамувам. Сломням си, че първото нещо, което ме предразположи към тая работа, бяха рисунките — дипломните рисунки на един от тогавашните абсолвенти във ВГИК. Винаги съм имал страстие към живописиста и отдавна вече съм свикнал с това, че възприемам всеки кадър като самостоятелно живописно платно. Знам, че моята режисура доста лесно се разтваря в живописиста, и в това сигурно е нейната първа сила и първа слабост. В своята практика по-често прибегвам към живописното, отколкото към литературното решение. И най-достъпна за мен се оказва оная литература, която по същество е също преобразена живопис. Такава ми се стори и поестта на Коцюбински. Такава ми се стори навремето и очарователната поест на Емилиян Буков, по мотиви от която аз създадох „Молдавска приказка“. Усетих почти веднага поетиката на тая творба. Чувал съм песни за овчаря, изгубил стадото си — символ на любов и сполука — и в Грузия, и в Армения, и после в Карпатите. Опитвах се да изградя тая творба, изхождайки пряко от народната поезия и митология. На дипломната защита Р. Юренев ме упрекна, че съм подражавал на Довженко, на неговата „Звенигора“. Довженко веднага се застъпи за мен, съвсем точно отгатвайки, че „николы не бачив его картины“¹. Аз я видях по-късно и разбрах, че в някои неща наистина повтарям Довженко. Но тая прилика не ме огорчи, както не ни огорчава повторението на мотиви във фолклора. Изглежда, че съм имал

¹ Никога не е виждал неговия филм (Укр.) — б. пр.



Сцена от филма „Сенките на забравените предци“

щастieto да се докосна до същия извор, от който е черпил великия поет.

А после по съвета на Довженко отидох в Киевската студия, за да заснема нов филм върху същия материал. Това беше „Андриеш“ — детски филм от седем части, в който ясно се прояви липсата на опит, майсторство и добър вкус. И за нещастие това беше само началото.

Съвсем не искам да се занимавам тук със самоизтезание, но ще кажа, че ми е тежко да виждам сега много свои филми. Още повече, че всеки от тях е резултат от най-добри намерения. Кинематографът, към който се стремях, изискваше твърде висока култура, вкус и овладяност. В неговия свят трябваше да вляза освободен от обичайните канони, от старите навици и впечатления.

Режисурата е измамна професия. Тя не е тъй самостоятелна, както изглежда понякога, защото в нея често ти се налага да въплътяваш на екрана чужда тема, чужди мисли, чужди образи... И ако ти притежаваш добра култура и умение, можеш да създаваш съвсем прилични творби. През ония години няха такова умение — имах само благородни пориви. Не иронизирам — това бяха наистина благородни пориви, от които не се отказвам и днес. Понякога, много

рядко, те си пробиваха път на екрана въпреки всичко, но в това нямаше нито смисъл, нито органичност.

Понякога ние прекалено много залагаме върху силата на опита и забравяме, че има места, където човек трябва да влезе млад, разтоварен от обичайния си свят. За да не „острани“ предмета със своето присъствие.

В моята „филмова болница“ лежеше човек. Беше докаран контузен, обгорен, в безсъзнание. Цялото отделение се грижеше за него — момиченцата-сестри не го оставяха нито за миг, слепите дежуреха нощем край леглото му. А когато дойде на себе си, той заговори на немски. Той викаше майка си, но я викаше на немски. Тоя момент беше замислен преди всичко като поетична (а не битова) категория. По-късно той беше съвсем отстранен от филма, защото никак не подходеше на каноните, от които така и не можах да се разтоваря.

Сигурно причината не е само личната инертност. Моите несполуки са несполуки и на студията. Когато ми се случва да гледам пак предишните филми, често пъти изпитвам трепет. Понякога виждам очевиден брак — изобразителен брак, операторски брак, изпълнителски брак, художнически брак — и се чудя как тия неща не са срещнали отпор. Студията системно е прощавала, както на мен, така и на мнозина други, тия гафове... Заради какво? Заради „националния колорит“ на моите филми, националната фактура, националния хумор... А пък аз отдавна вече съм прозрял колко мними са всички тия достойнства.

Силата на истинската творба, изглежда, се състои в това, че в нея е взета висока нота, която се държи докрай. Аз дълго време не можах да овладеея тая нота, макар често пъти да ми струваше, че ако се опитам още веднъж, ще сполуча.

Ние често пъти говорихме за Пиросмани¹ — за това, какъв трябва да бъде той на екрана. Аз си представях... град от черна мушама — от оная същата мушама, на която е писал Пиросмани. И в тоя град плачат килимите, повесени от балконите и чардаците. И хора с кариани ризи, обути в трендафори, носят по уличките празен кочвег. А начело на процесията — Пиросмани. Той се усмихва на кръчмите и механиите. И в ръцете си не носи нищо. А на гробищата ги чака разровена яма... Но Пиросмани отива настрана, където погребват някакъв знатен и богат човек, взима своята порция шилаплав и като изяжда варения ориз, изчезва за най-гоямо учудване на всички...

*

Когато ходих в Акерман, си мислех: добре би било да се разчленят тия стени от бял, синкав и розов варовик, за да се пресъздаде във фресков маниер „житието“ на Игор и Ярославна. Сигурно при определен замисъл в багрите и умело използване на оптиката може

¹ Нико Пиросмани — класически арменски поет, за когото Параджанов подготвя филм. — б. пр.

да се пресъздаде фресковата истина — не псевдоисторическата фактура, а историческите чувства.

*

Някъде в чекмеджето на масата ми има рисунки. Гробищата Пер-Лашез... Мадони от всички времена и породи — гърбави, рижави, колосани, мургави, дрипави, мършави... и внезапно сред тях, сред всички тия мадони — нов символ на времето, нов кръст — зави-наги отвинтена, няма, червена перка от самолет...

*

Още щом се задълбочих в повестта на Коцюбински, изпитах желание да я заснема. Влюбих се в това кристално чисто усещане за красота, хармония и безкрайност. Усещане за она предел, където природата преминава в изкуство, а изкуството — в природа.

Познавах вече една част от материала. Музеи, книги, рисунки... Имаше филм „Олекса Довбуш“ — за гуцулския народен герой. Неговите автори се опитаха да открият Карпатите, но пак в рамките на старата драматургия и старата изобразителна култура. Те облякоха Довбуш в червено, което, изглежда, обозначаваше революционния дух на героя. Те създадоха традиционните „комплекси“ — господарския и народния. Те отидоха в Карпатите като хора с кинематографско образование. Най-много ги привличаше екзотичният, декоративен мотив и не можахме да познаем в техния филм гуцулите — не видяхме походката им, не уловихме чара на речта, движението на мисълта. Когато гуцулът при среща казва „здравей“, а не „слава на Исус“ — това е лъжа в живота и лъжа в изкуството.

Спомням си как навремето ни порази красотата на Молдавия — тия екзотични хълмове, лозя, треви... Но Савченко ни учеше да се всмукваме в материала — да го попиваме като сунгер, за да отберем и организираме след това само най-важното. „Киното — казваше той — е мъжко изкуство. Истината за живота е по-дълбока и по-необходима, отколкото вашите измислици. Но след като изучите предмета и го опознаете с всички тънкости, можете да варирате темата, както си поискате.“

Наистина. Убедих се, докато работих над „Сенките“, че пълното познаване може да оправдае всяка измислица. Мога да превърна песенния материал в действен, а действията в песенен — нещо, което не умеех, когато снимах „Приказката“. Можех да превърна религиозния и етнографския материал в най-обикновен битов. Защото в края на краищата техният извор е един и същ.

Биха могли да ме упрекнат за някои неточности от етнографска гледна точка. Гуцулите си слагат „меланки“ (маски) не на рождество, а на Великден. При тях не съществува обрядът на „ярема“ — наруших точността, но това ми беше подсказано от самите гуцули. Аз чух песен (коломийка), в която се разказваше как съпругът впрегнал жена си в ярем. Тая алегория обозначаваше неравен брак. И когато моят Иван се жени за Палагна, аз извърших над тях „обря-

да на ярема“. И гуцулите, които се снимаха във филма, го изпълниха също тъй сериозно и красиво, както и всички свои традиционни обряди.

... След като решихме да снимаме филма, ние спешно, един подир друг, заминахме за Карпатите. Когато пристигнах на мястото и се огледах, съвсем не бях очарован. По-скоро обратно. Първото нещо, което ми се хвърли на очи, беше принадлежност на най-обикновената съвременност. Видях европейски обувки, асфалт, велосипеди, далекопроводи... Скалата, където родът Гутенюк се е сражавал с Палийчуковия, вече не съществува — разрушили са я с взрив, за да прокарат шосе. Да си призная, бях огорчен от това странно съчетание на древно с ново. Звънът на жиците и протяжната скръб на трембитата. Златен часовник върху ръкава с домашна везба... Единият прозорец на моята стая беше обърнат към бурния, лъкатушеш Черемош, другият — към асфалтиран двор, където веднъж мина по посока към пазара стара жена с крава, а после се върна сама, подрънквайки с осиротелия хлопатар.

Съдбата се смили над мен. Преместиха ме от хотела в обикновена селска къща и от тоя момент започнах истински да прониквам в същността на тоя живот, за който исках да разкажа.

Нито един литературен образ не може да бъде чувствен материал. До читателя не достига влажността на тревата, ароматът на горския мъх... Аз пазя и досега на устните си вкуса на водата, която извира под корените на бора. След всяка глътка на устните ти сякаш трепват иглички... Планините, които преди се виждаха като на хоризонт, в някакъв красив и студен „общ план“, сега се явиха пред мен в цялата си първобитна близост. Скитайки се из планините, ние час по час откриваме малки тайни — защо тук или там хлътва кракът, откъде извират ручейте, защо са овъглени корените... Белите овце излизат от храсталака червени — там има много боровинки. Намирам по хълмовете в гората изгубени хлопатари, гилзи от патрони, ярки пера, много и различни следи. Върху влажната планинска почва следите се запазват дълго време... Всяко село би могло да си направи местен музей, който никак не би приличал на съседния, но би ви трябвало много и много време, за да откриете разликата. Когато слушах овчарите да свирят на дримба (струна, която те стискат в устните си и дърпат с пръсти), дълго време не можех да отлича печалната мелодия от веселата. Това много обиждаше гуцулите. И едва след известно време сполучих да схвана, да си изясня някои неща.

Ние много скоро разбрахме, че всяка кинематографска имитация, всяка стилизация — както често пъти се пресъздават древна Русия, древният Рим или древният Египет — тук ще бъде оскърбителна. И това неволно ни подтикваше към проникване в най-главното и най-необходимото: гуцула-човек...

Един път ни се случи да прекараме няколко дена в съседство с една знаменита бабичка. Никой не знаеше на колко е години, казваха, че са вече повече от 100. Тя не възразяваше... Заведоха ни при нея, запознаха ни... Бабата помнеше Иван Франко — беше ходила с него да бере гъби. Той ѝ беше подарил френски парфюм и тя го пазеше до ден днешен.

Аз обличам своя актьор в „носия“ и го вода, за да ѝ го покажа. Ваня Миколайчук е роден в тия планини и се преобразява много лесно, вживява се в ролята си. Той е необикновено, просто изключително красив — сякаш е създаден специално за тая куртка с ширити и шапка с пера от глухар... Аз го въвеждам в къщата.

— Майко, Алена! Погледнете насам — това е Довбуш. Олекса Довбуш...

Времето отдавна вече е спряло за нея. Тя втрепенено гледа към Иван, после се извръща.

— Ама ти си голямо дрънкало, твоя милост! Когато аз дойдох на това място, тука имаше само една еврейска кръчма. И при мен идваха хайдутите на Довбуш. Аз го познавам. Довбуш е жуц и гърбав, но очите му са добри...

Наистина просто и свято. За нея Довбуш беше възплъщение на добротата — иначе казано, на човечността, — но съвсем не на красотата. Тя гледаше не облеклото (то можеше да си бъде съвсем съвременно), а очите... Ние дълго живяхме в гуцулските планини, любувахме се на хората тъй, както се любувахме и на природата — без да виждаме очите, без да разбираме душевността. И внезапно веднъж ми се случи да видя нещо... каква дума да намеря... свещено, другояче не може да се каже.

В едно прохладно утро малко по-рано от обикновено излязох от къщи и свърнах към високия бряг... В ледените води на Черемош стояха до гърди във водата той и тя. Възрастни съпрузи. Те стояха почти неподвижно — без да свалят шапките си — и търкаха с тъмни, отрудени длани необикновено белите си тела... За един миг светът ми се откри в цялото си първобитно мъжество и голота.

Спомних си позлатените часовници, които тъй гордо носят днешните гуцули. Спомних си една история. По времето на Франц-Йосиф в Карпатите често пъти идвали богати туристи, любители на народната екзотика, и гуцулите на драго сърце разменяли своите прелестни везби и декоративни грънци за стъклени мъниста, бакърени градски гривни, евтини дрънкалки... И никак не било странно след това да се види някой момък върху чиято шапка вместо пера от глухар ярко блести златен пагон. И като нещо съвсем обичайно изглеждала милиционерът, когото ние срещнахме в планините. Той беше изключително тукашен на вид, а освен това фуражката му беше украсена с пухкава кожа от горско зверче.

Тия хора до ден днешен възприемат своя свят свежо като деца — сякаш той е единствено възможен. И самите те — такива, каквито са — „единствено вероятни“ в тоя своеобразен свят. Всичко, създадено от тях, им е предсказано от природата и почти веднага се връща в нея. Техните дървени църкви, построени от смърчови стволове, са неотделими от архитектурата на горите и планината, звукът на техните трембити е подражание на ехото, доста странно за жителите на равнините.

Случи ни се веднъж да присъствуваме на гуцулско погребение. Отначало се смаях — гуцулите не умееха да държат лопата. Те изкопаха плитката си яма безпомощно. Несръчно преобръщаха земята, час по час не улучваха, след това засипаха гроба неравно.

Но си струва да види човек с каква ловкост те управляват са- ловете си по течението на бурните реки, как ловят отвързалите се стволове, как строят дървени къщи... За една кратка нощ те въз- становиха висящия мост, отнесен до шушка от придошлата река. За- това те имат толкова песни за брадвата, толкова легенди за нея...

Затова тяхното единство с природата и тяхната самобитност не са умъртвени от историята. Униатската църква, която им е била на- трапена на времето, със своята барокова декоративност е враждебна на гуцулския нрав. Те не са се отрекли от своите езически празни- ци — те посрещат пролетта, изпращат зимата, тържествено отпразну- ват първото излизане на овцете на пасището. Гуцулите са преживели много страдания, сами са изпитали цялата орис на моя Иван Палий- чук: робската зависимост, самотата, унижението... И все пак те са останали свободни, каквито ги виждаме днес. И ние искахме да съз- дадем филм за свободния човек, за Данко на тая земя (Коцюбински е обичал много младия Горки) — за сърцето, което иска да се изтръ- гне, да се отърси от бита, от дребните страсти и навици, иска да из- бави тялото и душата си от тях. Това е поет, който е изгубил един път музата си и е обречен да живее, без да разбира никого и без да бъде разбран...

Беше неделя. Пременилите селяни се тълпяха пред храма на Богородица. И на същия площад бяха надошли търговци със своите празнични стоки. Един от тях, навъсен гуцул, тръсна на земята гра- маден чувал и го разтвори. Чувалът беше пълен с дървени свирки. Булките, отрупани с деца, се приближаваха към чувала, купуваха по няколко свирки, пъхаха ги в ръцете на бебчетата и децата. Скоро по целия площад екна протяжен, нестроен вой...

До чувала дойде момче, взе една свирка... тихо засвири на нея... сложи я в торбата. Извади друга... пак духна, леко извърнат настрана... пак я върна. Стопанинът на чувала гледаше накриво към темето му. А момчето избра нова свирка... пак засвири... вече протегна ръка за следваща, но в този миг стопанинът дръпна стоката си от ръката му, хвърли я в торбата и блъсна силно с лакета си дете- то. Момчето залитна, застана наблизко и много дълго гледа към тър- говеца със спокойните си очи на възрастен. А наоколо стенеше, буче- ше, виеше и хлипаше многогласният хор от фалшиви свирки...

Не беше съдено на Иван да загине заедно с любимата си. Той остава на земята — той даже преживява една долна, плътска любов към друга жена. Но поезията, която обитава в него, не може да се помири с това. Той жадува за топла и съзидателна страст — такава, която осенява човека като вдъхновение, благодат. Иска близост и единство с любимата. Като Ромео или Тристан, или Ферхад. И зато- ва Иван намира спасение в смъртта, в небитието. Само там, оттатък присъствието, той вижда възможност да се слее със своята муза и любов. Такъв мотив се е пораждал у много народи и в тая тема, раз- бира се, има нещо интернационално. Ние откривахме за себе си Кар- патите не като етнографски материал. Любовта, отчаянието, самота- та, смъртта — това са фреските от човешкото житие, които създавах- ме ние. Не се учудих, когато този филм, създаден върху крайно свое-

образен материал, се разбра добре в чужбина — при испанците, французите, в Латинска Америка...

Ние наистина тук-таме се отдалечихме от Коцюбински и сигурно не бихме могли да постъпим иначе. Ние искахме да намерим път към дълбочината, към изворите на поестта, към стихията, която я беше породила. Съзнателно се разтворихме в материала, в неговия ритъм и стил, за да слеem литературата, историята, етнографията и философията в един цялостен кинематографски образ, в единен акт. Искаше ни се да изразим усещането си за времето, защото бяхме видели природата и хората на гуцулския край сто години след Коцюбински.

Но силата на инерцията е изключителна. Устремени към глъбините, достигнали като че ли до самото дъно, все пак започнахме да снимаме някак твърде оперно, твърде традиционно. „Кинаджийското мислене, чуждо на материала, се проявяваше постоянно. През цялото време ни се искаше да редактираме природата. За щастие самите гуцули, които се снимаха в нашия филм, не ни даваха да изскочим на повърхността. Те изискваха абсолютна правдивост. Всеки фалш, всяка неточност ги шокираше. Те научаваха предварително какво ще снимаме и се обличаха сами. Обиждаха се, когато забележеха маникюр по пръстите на актрисата или някакъв чужд детайл в костюма. Ние ги заведохме в студиото, за да запишем свирнята на трембитите, но те отказаха да свирят, докато не облекат своите носии и не завържат на трембитите полски цветя.

Спомням си как репетирахме погребението на Петро Палийчук, бащата на Иван. Извадихме един ковчег и помолихме гуцулите да извършат обичайния обряд. Празният ковчег не предизвика у тях никакво желание да изпълнят молбата ни. Ние сложихме човек в ковчега. Гуцулите мълчаха. „Защо мълчите?“ „Той не е Петро, той се казва Михайло!“ Аз „изнамирам“ Петро... „Не, това е много калпав човек. Не бива“. А времето минава. Накрая в ковчег ляга току-що завършилия смяната си тракторист Петър. кръстосва ръцете си, затваря очи... И скръбен вопъл, който сякаш хваща за гърлото, се разнася над равнината.

— Ой, Петърчо! Петърчо!...

... Ние снимахме филм за страсти, понятни на всеки човек, и се опитвахме да изразим тия страсти в словото, в мелодията, във всяка присъстваща вещ. И, разбира се, в багрите. Тук наистина се базирах върху живописата, защото живописата отдавна вече до съвършенство е усвоила драматургията на баграта — нейната организация, изразните ѝ възможности. Струва ми се, че да се откажеш от цвета днес, значи предварително да признаеш собственото си безсилие. Пряката безцветност означава до известна степен и преносна безцветност. Ние, кинематографистите, трябва да се учим днес от такива педагози като Брьогел, Архипов, Несторов, Корин, Леже, Ривера, ст примитивистите — при тях баграта е била не само настроение или допълнителна емоция, а част от съдържанието. Всъщност става дума за цялата изобразителна култура, която не може да бъде разглеждана глупаво, като някаква премяна или украшение, а която сама по себе си е съдържателна и идеологична. Веднъж прочетох

прекрасен епизод из живота на Делакроа — общо взето, доста известен. Някаква дама му предложила сюжет за картина: херцог Уелингтън беседва насаме с княз Метерних. Тая сцена тя наблюдавала в посолството. Делакроа възразил с поклон: „... за истинския художник това е било само едно синьо петно с червено петно до себе си“. И същият Делакроа, когато го попитали какъв предмет иска да изобрази в ръцете на война, отговорил: „Аз исках да нарисувам блясъка на сабята.“ Не сабята, а блясъкът на сабята.

Не ще и дума, да се намери такава съдържателна форма никак не е лесно. Нали художникът е бил длъжен да изобрази не само две различни петна — червено и синьо, а две конкретни, единствени по рода си петна; не какъв да е блясък, а блясък на сабя. Без съмнение той би изобразил блясъкът на оръдейното дуло, на стъклото или росата съвсем другояче. Ние сме длъжни да отгадаем нещо и в петната, и в блясъка. Това е главното. Разбира се, много по-лесно е да се нарисува (а по-точно — да се копира) сабята, но кой би повярвал в нея? В нарисувана сабя или в нарисувани генерали?

Ние ограбваме себе си, когато мислим само с кинематографски категории. Затова час по час взимам четката в ръка, затова с по-голямо удоволствие общувам с художници и композитори, отколкото със своите колеги по професия. Откривам у тях друга система на мислене, други начини за възприемане и отразяване на живота. Именно тогава чувстваваш, че киното е синтетично изкуство. Това е възможност да се отвлечеш от себе си, от своите сполуки и грешки — да се отвлечеш от стандарта, от установения и обичаен свят...

... Видях един път как някаква селска жена белосваше печка, а заедно с това замазваше една много хубава, колоритна фреска. Тя постъпваше така всяка пролет, без да се тревожи никак за предишната рисунка. Знаеше, че ще се появи нова, не по-лоша рисунка. Дори ако това е алегория, тя съвсем не говори за лекотата на самоотричането, а по-скоро за неговата необходимост.

Сега „Сенките на забравените прадеди“ станаха за мен един свят, който трябва да напусна. Нещо ще взема със себе си, но по-голямата част сигурно ще изоставя... Предстои ми да решавам нова, чисто урбанистична тема.

Отдавна вече мечтая да снимам филм за Киев. Киев се е появявал вече неведнъж на екрана — исторически, пейзажен, архитектурен, индустриален, разрушен от войната... Но почти никой не се е вгледал още в душата на Киев, не е забелязал неговата печал и неговите желания, не е обърнал внимание на неговата човечност. Има древен и нов Киев. И това е един и същи град. Град, който с всяко поколение добива нова красота, без да изгуби старата. Биографията на съвременният Киев е немислима без неговото детство. Затова ми се иска толкова да направя филм за времето — за великия строител, който постоянно реконструира, възстановява, разрушава и пристроява. Времето е великодушно и справедливо — то премахва пияната на историята, за да ни възвърне към първичната истина. То очиства паметта, сваля болките и оскръбленията от осъдените, възкресява забравените, съди грешните.



Из филма на Параджанов „Сенките на забравените прадеди“

... В съседния двор, един от дворовете на моето детинство, от четири часа сутринта се раздава скърцане. Старият грънчар завъртва своето „колело“... Един след друг изпод дланите му излизат глинени близнаци. Той почти не следи формата, тънаника си нещо под носа. Пръстите му обиграно и равнодушно се плъзгат по глината, оформят бъдещите очертания...

Но ето че идва нова поръчка. Старецът бавно и предпазливо завърта колелото. Често го спира, вглежда се, свиква с новите очертания. Пръстите му разтревожено опипват месивото... Сега той пристъпя, прекрачва през нещо... отива все по-далеч и по-далеч... Новият предмет застава на скамейката и веднага изменя целия пейзаж наоколо. Локвата става друга, дървото — друго, планината, морето — също... И целият безкраен и щедър свят.

ДНИ НА СЪВЕТСКИЯ ФИЛМ

„СЕНКИТЕ НА ЗАБРАВЕНИТЕ ПРАДЕДИ“

Има неща, които авторът знае и може да обясни по-добре от всички. Позицията ми е твърде неизгодна сега, тъй като в настоящата книжка на списанието е поместена и статията на режисьора Сергей Параджанов.

Той пише за себе си, за предишните си творби, които не сме гледали. Споделен е опитът му на кинематографист, анализиран е пътят към „Сенките“, разказва се как е работено и какви са творческите планове на автора.

По-голямо впечатление прави самият филм.

Чрез него се досещаме и за неща, които в статията не са отбелязани или не са на фокус. Мътни са някак — това са усилията на мнозина други, не по-малко талантиливи от Параджанов хора, които с различен успех са вървели към същия естетически проблем.

Сред тях най-близко се откроява Довженко. В следния цитат е точно формулирана задачата на неговите филми: „...отношение на битовото с вътрешно-душевното, тоест превръщане на външното във вътрешно, в опосредствяване на света чрез народната душевност.“

Но и Довженко като художник е изпитал зависимост от велики предшественици — най-вече от Гогол. Сближават ги епичният поглед, песенното начало, духовната разшифровка на украинския фолклор. Параджанов наблюдава на обстоителството, че и той може да превръща песенния материал в драматур-

гичен и драматургичния в песенен, макар че не веднага се е научил да различава кога гуцулите свирят тъжна мелодия и кога весела.

Може да се каже също, че общотеретичните въпроси, с които се е сблъскал Параджанов като художник, съществуват доста отдавна в естетиката на марксизма, в теорията на познанието.

Той пише, че гуцулите „възприемат своя свят по детски свежо — като единствено вероетен“ и че „създаденото от тях е подсъзнано от природата и веднага почти се връща в природата.“ Пролитчава добра осведоменост по изказванията на Маркс за античния свят и античното съзнание, за цялостната чувствена представа, която предшества разчленяването ѝ на едностранчиви абстракции. Нека перифразираме известната мисъл на Маркс. Режисьорът е възрастният мъж, който се радва на наивността на децата. Радва се естетически, живиява се в усещането им за красота, хармония и безкрайност.

Никак не е било лесно да се прави такъв филм. Според Параджанов трудностите, които е трябвало да прегази, са грозно следствие от кинематографични навици и професионална образованост. Не е само това и не то е главното.

Просто в народното съзнание, което ние, изучавайки го, сме разчленили, има неща неприемливи за нас идеологически. Ще поясня с пример.

Когато бях малък, дядо ми разказваше какво има в околната селска местност, понеже бяха дете-гражданче и тия работи трябваше да ги знам.

Виждам и сега как привечер седим пред къщата. Тя е на хълм и също така хълм, но много по-голям и гърбат, наметнат с ливади и лозя, се мерджелее отсреща. В ниското бълбука дере, или както го наричаха — долъ. Там са струпани грамадни, огладени от водата камънаци, има дълбоки вировете, в които топят и киснат конопа, и по брега растат върби, стари, криви и корубести. Нощем на някоя от тези върби се събират дяволите и разказват на големия дявол какви пакости са вършили през деня.

Аз вечерно време никога не бих отишъл на топиликите — знаех си, че дяво-



лите са там, по върбите, и се хвалят пред стария караконджо.

Майка ми, човек с комунистически убеждения, много се дразнеше от този род приказки. Тя знаеше, че няма никакви дяволи, че ми се втълпяват измислици, и ако трябваше тя да прави филм, никога не би показала дяволи като нещо действително.

Параджанов е дал света на гуцулите такъв, каквто е той в тяхното съзнание — без да отделя „истината“ от „лъжата“, „деянията човешки“ от вмешателството на „нечистата сила — Молфар“. Това, което „се е случило“, от другото, „измисленото, суеверното“. Екранизирал е едноименното произведение на Коцюбински и е вързал по натоваторски път.

Ние виждаме цветен филм, който се стреми да бъде движеща се живопис. а не боядисана лента. Слушаме музиката на гуцулите и осъзнаваме преди всичко нейния цвят, гамата — в багри, ритма — в играта. смяната и вариациите на цвета. Дрехите стазат част от пейзажа, те се вписват в него като в свой първоизточник, някакси се връщат там, където очите на гуцула са съзрели шарките, учили са се на тонови петна и съчетания.

Всичко това е намерено, защото е търсено съзнателно, и Параджанов категорично разбира и казва къде е центърът на тази малка вселена: гуцулът-човек.

В гуцула, в неговото съзнание, реалната действителност и идеалът са тъждествени. Идеално е всичко, което е нужно за човека, което е неговата насъщна необходимост, без което той не може. Изкуството да направиш красив, удобен, дървен дом не съществува като самоцел, а само като необходимост да живееш в този дом.

В същата тождественост на идеал и реалност е разкрита историята на любовта между Иван и Маричка. Не смъртта е идеал, не фактът, че Иван умира, защото не може да живее без Маричка. Сенките на забравените прадеди не напускат гуцулите, те съществуват, както и всичко, което заобикаля живите хора. Те не са идея, а самата действителност. Смъртта е праг, който може да се прекрачи, но не извежда извън реалното. И затова филмът продължава и след смъртта на Иван.

„Сенките на забравените прадеди“ показва, че народността е духовна система, а не колекция от цървули, мотики и кавали. Народността е не само това, което ни харесва, съпада с нашите възгледи и може да служи за кръжоците.

Филмите имат този недостатък, че бързо стареят. Вероятно и филмът на Параджанов ще загуби след време сегашното си обаяние над нас. Но този филм несъмнено ще упражни силен естетически натиск върху развитието на социалистическото киноизкуство.

Иван Пауновски

НАЧАЛОТО НА ЕПОПЕЯТА

Сценарий — С. Бондарчук и В. Соловьев, режисьор — С. Бондарчук. В главните роли: С. Бондарчук, В. Тихонов, Л. Савелиева, И. Скобцева и др. Производство на студията „Мосфилм“ — СССР, 1965 година.

Въпреки мнението на скептиците творчеството на Лев Толстой се оказва твърде податливо на екранизация. Елементите на специфика на голямата литература и на киното се сродяват, доближават и почти се покриват, когато майсторите на филмовата лента се заловят за някое от произведенията на този безсмъртен майстор на перото. Защото у Толстой има и динамизъм на сюжета, и абсолютна яркост на образи и характери, и безпощадно психологическо разголване на човешката душа, и лиричен полет на поетичното виждане, и строг реализъм на социалния обличител, и висока степен на естетическия идеал, и абсолютна непоклагимост на възвишената етична норма. Кое от тези качества е чуждо на киноизкуството? Очевидно никое. Затова в лагера на скептиците остават само онези, които се плашат от „големите книги“. А на екраните в различни времена и страни са излизали, и то нееднократно, и „Ана Каренина“, и „Живият труп“, и „Хаджи Мурат“, и „Възкресение“, и „Поликушка“ и пр. Не прави изключение и „Война и мир“. От гървите руски филмови режисьори отпреди революцията Я. Протозанов, В. Гардин и П. Чардинин до съвременния американски режисьор Кинг Видор този роман-епопея е ставал неведнъж обект на кинопреработка. Но и в най-успешните случаи като американския филм с участието на Хенри Фонда в ролята на Пьер Безухов и Одри Хепбърн в ролята на Наташа Ростова, отличаващ се със значително професионално майсторство на режисурата и актьorskото изпълнение, екранизацията е оставала далеч под възможностите, които дава самият роман.

Сега пред нас е най-новият и най-грандиозен по мащаб опит за филмиране на „Война и мир“. Един режисьор и актьор като Сергей Бондарчук, чиито творчески възможности светът вече е признал, ни показва първите две серии от този свой филм. Това, което трябва да признаем безусловно, то е действително толстоевската мащабност, толсто-



евската обемност не само във физическите ѝ измерения, но преди всичко — в социално-историческия обхват на една епоха и едно общество. Защото в това е същността на романа на Толстой. И в още нещо. В нравствената теза на великия писател на човека и обществото. Теза, която не принадлежи само на миналото. Тази същност на романа определя мащабността на историческата картина и на идейния заряд. Тук именно Бондарчук е съсредоточил творческите усилия на целия огромен колектив и



преди всичко своите собствени усилия, доколкото той е и съавтор на сценария (заедно с В. Соловьев), и режисьор, и изпълнител на ролята на Пиер Безухов. В чийто образ в края на краищата писателят е персонифицирал идейния конфликт на епохата и своя толстовски синтез.

Още е рано въз основа само на завършените две серии на филма да се правят изводи за успехи в трактовката на нравствената концепция на „Война и мир“. Но онова, което можем да на-

речем неговия „руски дух“, е вече налице. Той е преди всичко в подбора на материала, на епизодите, които в такава изобилие предлага романът. Балът у Ростови и пианството на офицерите. Своеобразното отшелничество на стария княз Болконски и смъртта на бащата на Пиер, женитбата на Пиер и дуелът му с Долохов, смъртта на Лиза и мечтаенето на Наташа — всичко това е толкова конкретно-историческо, че за него изцяло може да се отнесе пушкинният стих:

„Здесь русский дух... здесь Русью пахнет!“

Някои съветски критици намират, че тези моменти предават известна разтегнатост на филмовия разказ, известно удължаване. Това би било вярно, ако се касаеше за един нормален по дължина пълнометражен филм. Като се има предвид обаче замисълът да се направи многосериен филм, всички тези моменти са почти елементарно необходими, за да се въведе зрителят в епохата на обществото, пресъздадени от гения на Толстой. Още повече, че във филма те са постигнати с пределна доза лаконизъм и в последователно сменяне с баталните сцени и историята на Аустерлицката битка. Но трябва да се признае засега, че само по-нататъшната разработка на сюжета в следващите серии ще оправдае или ще отрече този подход на Бондарчук като режисьор към живописните детайли на живота на руското общество от началото на XIX век.

Разрешаването на баталните сцени е друг безспорен успех на филма. Това съблъскване на грамадни маси в предварително обречено на загубване сражение се отличава също с известна епизодичност, на чийто фон се открояват образите на Кутузов, Багратън и пр. В тази връзка особено ярко изпъква образът на капитан Тушин в изпълнението на Н. Трофимов. Откровено казано, струва ни се, че неговото актьорско постижение е художествена находка, която ще остане в историята на съветското киноизкуство. Не може същото да се каже за епизода с раняването и страха от смъртта на Николай Ростов. Тук Толстоевата теза за безсмислието на войната и отвращението от смъртта не е получила своето пълнокръвно звучене и остава неразбрана от зрителя. За съжаление това до голяма степен може да се каже и за сцената, когато раненият Андрей Болконски, вгледан в небето и облаците, преживява прелома на целия свой живот и дори похвалата на довчера обожавания от него Наполеон минава вече безразлично през съзнанието му. Такава е тази сцена по романа, но нейният кинематографичен еквивалент очевидно не е намерен. Иначе образът на Андрей Болконски, комуто фактически са посветени първите две серии на филма, е цялостен и пълнокръвен. Неговото разочарование от съвременното му общество и постепенното му самоотглеждане, особено в разговорите с

Пиер, в отношението му към Лиза, към бащата и на края във впечатлението, което му правят случайно чути мечти на Наташа, и в размисъла за дъба в гората се разкриха целият Толстоевски образ на мислещия човек.

Само хубави неща могат да се кажат за образа на Пиер Безухов, макар че той телурва иде има да се разгръща пред очите ни в следващите части на филма. Още сега от него лъха обаянието на героя, който постепенно ще израсне в едно превъплотение на големите автори идеи. Бондарчук е постигнал и физическото праздоподобие на Пиер, и цялата несъвместимост на неговия характер със заобикалящата го действителност на едно класово ограничено общество, и началото на развитието на неговия хуманистичен мироглед. Казваме началото, защото отсега нататък именно тази черта на Пиер все повече ще трябва да дава отпечатъка си върху хода на филма, както го дава върху романа.

Трудно е засега да се прецени играта на другите участници и степената, в която те успяват да се справят с пресъдаваните образи. Все още съвсем епизодично се мяркат те на екрана, за да може да им се даде някаква оценка. Независимо от това, нека признаем, че Лиза Болконска на А. Вертинска е пределно експресивна и затрогваща в двете сцени на разговора си с Андрей и на смъртта. Само хубави думи могат да се кажат и за актьора А. Кторов, който създава един чудесен образ на стария княз Николай Болконски е всичките негови чулагости на аристократ, военен, баща и отшелник. Добре осъществена е засега Наташа Ростова в изпълнение на Л. Савелиева. Момичето с широко отворените към живота очи, с нетърпеливата да литне в простора душа е живо пред очите на зрителя. Отсега нататък обаче то ще трябва да стане онова, което е Наташа за Толстой и за всички, които обичат романа му. Как Л. Савелиева ще се справи с тази задача, ще покажат следващите серии на филма.

Изобщо „Война и мир“ е в самото си начало. Образите са маркирани. Контурите на епохата са очертани. Атмосферата е създадена. Първите страници на Толстоевата мисъл и първите платна на Толстой — художника реалист — са разкрити пред нас. Отговарят ли те напълно на нашите предварителни представи, които имаме от четенето на ро-

мана? — Трудно е да се каже. Но то не е толкова съществено. Същественото е да се почувствува и разбере голямата творба в комплекса от това, което Бондарчук ни поднася. Пътят към нея е още по-дълъг и труден. Останалите части на филма не само ще допълнят и довършат започнатото. Те ще осмислят, ще оправдаят или ще променят оценката ни за един или друг момент от първите две серии. Защо? само цялостното произведение може да изисква цялостна оценка. Засега е поставено само началото на епопеята.

Нешо Давидов

„ВЛАКОВЕТЕ МИНАВАТ ПРЕД ПРОЗОРЦИТЕ“

Сценарий — Л. Кабо и А. Хмелик, режисьори — Е. Гаврилов и В. Кремнев; в ролите: М. Стерникова, Л. Круглий, Е. Некрасова и др. СССР — 1965 г.

В годините на „смешния“ мир Жан Реуар създаде „смешния“ филм „Прави-

лата на играта“, за да накара аристократи в тиролски шапки да пеят буланжистки химни и един железен обръч от ловци в еднакви униформи да се стяга около беззащитни зайци. Марсел Карне обви символите си от 40-те години в мантията на Средновековието, поставяйки „Среднощни гости“. Айзенщайн облече една гледна точка за власт и народ в костюмите на Иван Грозни... Днес Едуард Гаврилов и Валери Кремнев се опитват да изповядат своето съвременно верую за истината и лъжата, свободата и страха у социалистическите хора, отвейдайки ни далеч в тайгата при децата от едно общежитие.

„Влаковете минават пред прозорците“ не е Големият филм от дните на съветското киноизкуство. За това му липсва по-ярка художествена защита на голямата идея както в драматургия, така и в реализация. Стремехът към пределна яснота и недвусмисленост в концепцията на авторите е довел до известно разграбяване на конфликта, в строго противопоставени един на друг образи и групи от образи: директорът Федорич и старшата възпитателка Василевна (Лев Круглий — Ела Некрасова), от една страна, младата учителка Сергеевна (Мария Стерникова), която,



Лев Круглий и Мария Стерникова във филма „Влакове минават пред прозорците“

без да изненада никого, привлича към „лагера на честните“ Валери Павлович и Николай Степанович (Роман Хоми-тов — Сергей Яковлев) — от друга. Някъде по средата остава аморфната група на подплашените учители, които „не искат да вадят кестените от огъня“. Тук са, разбира се, и децата, използвани като авторски контрапункт, ту за да потвърдят, ту за да опровергават правотата на възрастните... Тази малко строга и пропорционално задвижена диференциация е лишила сложните взаимоотношения между героите от пластичност и многообразност, необходими, за да повярваме напълно и в човешката, и в художествената правда на произведението. Известна изсушеност на драматургичния материал заедно с липсата на изчистена кинематографична експресия на художествения образ придават на произведението нещо от сивата окраска на тезиса.

Но „Влаковете минават пред прозорците“ е един честен филм. От него се носи горещият лъх на гражданския патос, обществената заангажираност на създателите му. Затова той заема достойно място в дните на съветския филм. Впрочем, струва ми се, че това е една констатация, която засяга повече или по-малко мнозинството показани съветски филми през Октомврийския празник: в тях винаги проличава разрезът в дълбочина на важни проблеми, обществената отговорност и широките обобщения. За сметка на възлущащия граждански вик, най-общо казано, във филмите се чувства по-малка възискателност към специфичния изказ на кино-езика, не рядко камерата се използва само за да „реализира“ един конфликт, един диалог, една мисъл — и така киното, вместо да проговори самостоятелно (както това е получено например в „Сенките на забравените прадеди“), става средство на литературата или на публицистиката.

И в дадения случай творците от Мос-филм ни възбудят от позициите на значителното социално обобщение. Водени от младата учителка, ние навлизаме в действието, за да търсим нейната правда, която, както обикновено, се оказва и наша. И, както обикновено, срещаме други, които носят свое разбиране за правдата, къннат се в добрите си намерения и посылат с тях пътя към ада. Смело, без да се губи чувство за

мярка, ни се поднася образът на директора, зад чиято фасада са фокусирани демагогията, рафинираното декретирание, репресирането на човешката личност „на пълно законно основание“. В изпълнението на Лев Кругли героят издържа докрай единния стил на своето поведение. Актьорският успех ни оживява един герой от нашите делници, срещу когото воюваме твърде често, без да го побеждаваме. Един много силен, властен герой, който сее страха, раболепие то и апатията около себе си; който може да увлече много хора дори в едно престъпление... Успех за филма, като дирене на човешката истина е, че при сблъсъка между доброто и злото в дадените обстоятелства не побеждава доброто — младата учителка е поредната жертва на една борба, която все още е неравна; злото остава между нас въпреки загатните обещания на авторите за бъдещето му премахване.

Не случайно е избран светът на децата като фактура, при която се защитава сериозни позиции: кристалната призма на детското усещане за хубаво и лошо, за справедливост и нечестност, е най-точният лакмус, за да се проверят моралните ценности у възрастните. Въздействието нараства неимоверно, когато пренесем решаването на един сериозен проблем в хиперболизирания свят на децата. В този смисъл сполучлива находка е например сцената на разобличаването на Санка по радиоприемника. Предварително написани обвинения, които децата в заключена стая хорово сречат, без да ги проумяват; гърмящите високоговорители, заклеяващи едно дете, едно подгонено зверче чрез най-близките му; бездушието на учителското мнозинство, вкупчило се като стадо, парализирано от страха и рутина — всичко това представлява ярки шрихи от позната историческа картина, отразяваща най-унизителни моменти в третирането на социалистическата личност и нейното достойнство. А доколкото филмът звучи напълно съвременно, той е и едно предупреждение и за сегашните рецидиви.

Разделяме се с това сериозно кино-произведение, подхранени от мислите и надеждите на главната героиня, така талантливо превъплотена от Мария Стерникова: нека достигаме истината по различни пътища, без насилие. Истината — без лак, парадност и демагогия.

„ПОСЛЕДНИЯТ МЕСЕЦ НА ЕСЕНТА“

Сценарий — Ион Друде, режисьор и оператор — Вадим Дербенев; в ролите: Евгений Лебедев, В. Смирницки и др. Производство на студията „Молдова-филм“ — СССР, 1965 г.

Има такива произведения: прочетеш десет реда от либретото и вече знаеш какво ще видиш на екрана. Съвсем естествено е, че когато един старец тръгне да обикаля четиримата си сина през последния месец на човешката есен, ние ще се натъкнем на четири основни сюжетни хода, четири новели, четири малки свята в големия свят. И ще търсим философските обобщения през очите на стареца. Идеята не е нова, дори предизвиква известна гримаса на недоверчивост поради ческото ѝ консумиране в киното и литературата. После си спомняме, че в изкуството рядко се появява нещо съвсем ново, което да отговаря на въпроса „какво“, а най-често качествата на творбата се определят от въпроса „как“.

В този филм на Вадим Дербенев по

сценария на Ион Друде сякаш нищо не се случва. Обикаля старецът по съветската земя, среща децата си и отминава. „Децата“ си живеят горе-долу: един постоянно лежи под трактора и гледа деца, друг пази гората и се вслушва в нейната мъдрост, третият през ден се влюбва в ново момиче и все иска да се жени, четвъртият пише книги, много е зает. Е, всички се радват на стареца, гошават го, разговарят се, даряват го — и го отправят. И ако в това се състоеше всичко, щяхме да бъдем изправени пред един познавателно-документален филм на тема: „Как живее едно съветско семейство днес“.

Позначавайки Дербенев от работата му в „Човек върви след слънцето“, ние естествено сме подготвени да получим от тази творба по-дълбока естетическа наслада, една авторска мисъл, написана с перото на кинематографа. И наистина още в края на първата си част филмът ни потопява в атмосферата на една приказка, в която всеки епизод е стихотворение, въздействащо със собствена мисъл и сливащо се в общата мъдрост на една поема. А колоритът на тази приказна поема е меката графика на черно-бялата есен, разлята и топла — сама за себе си една приказка, без да

по нашите екрани



Евгений Лебедев (в средата) в сцена от филма „Последният месец на есента“

се нуждае от допълнителни герои. Веднъж обляната от този специфичен въздух, режисурата е намерила и адекватния монтажен ритъм на повествованието — плавен, неусетно преливащ се, пластичен. Навярно е въпрос на temperament докъде може и трябва да стигне разточителността на тази елегичност. Според моето разбиране мярката е малко прекрачена, откъдето идва и усещането за известна разводненост при някои епизоди и връзки. В намерението си най-просто и безпретенциозно да разкажат човешкия живот, въздействайки чрез непосредствената поезия на самия живот, създателите на този филм понякога са обеднили сами своите герои. Поведението им понякога слиза до най-опростени, лаконични и в последна сметка — недостатъчно убедителни за художественото кино изразни средства. Но всичко това не пречи на общото чувство за една поетична картина, усняла в час и половина да достигне до големи обобщения: едно пътуване — един живот и един живот — едно пътуване; равномерният и бурният, вечният и непрекъснато променящ се цикъл на нашето съществуване, от който остават делата, срещите, спомените.

Филмът за щастие не е нравоучителен, не е фалшиво-бодър, не е подтискащо тъжен, не противопоставя бащи и деца. Филмът е мъдър. Една среща между поколенията, при което старото поколение, противно на традиционния морал, търси разбирането на по-младото, пригажда се, не поучава, а се учи. Не е известно дали тази среща между поколенията би могла да прозвучи така убедително и затрогващо, ако действието водеше друг, а не Евгени Лебедев, интерпретиращ ролята на Стареца. Богатият диапазон от актьорски средства — пестеливост и експресивност, модулация от битовата гама до ексцентризма на комедиянта — прави от образа на Стареца трайна фреска в съветската кинематография. Винаги нов и винаги зерен на себе си, ние го виждаме в украинското село да пее вдъхновено старата молдавска песен с най-големия си син Андрей, по-късно да се разминава малко скръбен с по-младия Антон, да участва в лудоритите на хлапак Серафим и никога да не срещне сина-писател. И при всички случаи да поклаща глава и да казва със своя умен оптимизъм: „Нищо, всичко ще се нареди.“

Успех на постановката е подборът на типажа, който кръжи около старе-

ца. Тук едва ли може да се открие някакъв пропуск, но особено ми се иска да подчертая изпълнението на Мая Булгакова в ролята на жената на Андрей (Н. Тимофеев); Загадъчната романтика на Антон (В. Фадеев) и симпатичното лекомислие на Серафим (В. Смирницки) са намерили своята и точна, и нюансирана изява. Струва ми се, че филмът би загубил откъм добрата си тоналност, ако авторският текст не се четеше така талантливо, с голкова усет за тъканта на филма от Инокенти Смоктуновски: рядък пример за това, как един глас на екрана се превръща в търсен герой.

„Последният месец на есента“, един непретенциозен филм, който оставя трайно впечатление за търсенията на съвременния филмов език при третирането на големи човешки проблеми от даровития авангард съветски кинотворци.

Иван Стоянович

МОЗАЙКА ОТ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

Пред мен са пет съвсем различни филма „Никой не искаше да умира“, „Пазят се от автомобил“, „Рано сутрин“, „Трета младост“ и „Човек без паспорт“. Не ги обединява нито жанровата им принадлежност, нито стилистичните предпочитания, нито достигнатото художествено равнище. Ако се напегна повечко, сигурно ще мога да измисля някакъв стожер, около който да се разположат и петте произведения, но това ще бъде все пак изкуствено, условно обединяване. Може би така ще бъде по-удобно, но веднага ще роди опасността от преднамереност, от превзето отношение само от един определен, предварително избран ъгъл.

И затова предпочетох мозайката. Чисто и просто ще бъде по-близо до филмите...

„НИКОЙ НЕ ИСКАШЕ ДА УМИРА“.

Сценарий и постановка на Витаутас Жалакявичус. Оператор И. Грицюс. Композитор А. Апанавичус. В главните роли: Бруно Оя (Бренюс), Р. Адомайтис

(Донатас), И. Будрайтис (Йоцас), А. Масюлис (Миклас), Е. Шулгайте (майката), Д. Банионис (председателят Вайткус), В. Артмане (Она), Л. Норейка (Юозапас) и др. Производство на Литовската студия, 1965 г.

Най-голямото достойнство на този филм е дълбоко националният дух, който просмуква всеки кадър, насища с неподражаема атмосфера, с особена сила, със странно очарование цялото произведение.

Тази жестока история за кръвното отмъщение на четиримата братя Локис към убийците на баща им може да се случи само там, в далечната северна страна на брега на Балтийско море, в девствените студени лесове на сагите, в тихите села с дървени къщи и тесни улици под сиво оловно небе. Става дума не за достоверност на натурата, за етнография, а за достоверност на характерите, на нравите...

Не е трудно и за непрофесионалното око да открие, че наистина — както вече писаха много критици от различни страни — драматургичните принципи за водене на повествованието и за изграждането на образите са почти изцяло в стила на т. н. „уестернов жанр“, в стила на онова, което Андре Базен нарече „типично американско“. Но сега за пръв път сме изправени пред факт, който ни заставя да направим корекция: филмът „Никой не искаше да умира“ е в жанра на „уестерна“, но не е американски. За разлика от ония продукции, които макар че се снимат в Италия и от италиански кинодейци, все пак по дух, по същина си остават холивудски, той филм — както вече подчертах — се приема особено силно със своеобразието на националното си звучене. Защото въпреки безспорната прилика във външната постройка на нещата, в скелета — вътре е вместило едно съвсем различно съдържание, съвсем друга е сърцевината на произведението. А именно тя в края на краищата определя облика на един филм.

Трудно е да се обясни защо точно този подход е избрал В. Жалакявичус. Защо е избрал за най-жестоките, най-трагични страници от историята на своя народ, за събитията, които внасят фатален поврат в съдбата на отечеството му, именно формите на едно проверено, изпитано приключенско киноповествование...

Вероятно отговорът е по-сложен, не се изчерпва само в един мотив.

Но за мен преди всичко подбудите лежат в желанието на автора да намери общ език с всички, произведението му да бъде разбрано и почувствувано от широките зрителски маси, да ги увлече. Та това е все пак една национална трагедия или епос, или както искате го наречете — но това засяга всички...

В. Жалакявичус не е искал въпросите, които го вълнуват, да останат в сферата на общите философски категории, той е търсил тяхната максимална външна, действена стихия. Не е искал — както до голяма степен беше с по-ранните му филми — да намери път само към възприятията на интелегенцията и на един по-тесен кръг от подготвени зрители.

Така В. Жалакявичус достига до един от най-болните и най-съществени проблеми на съвременния кинематограф: до необходимостта от обединяване на т. н. „сериозно“ или още „авторско“ кино със „зрелищното“ кино. Тази симбиоза — известно е — често се оказва костелив орех и за най-даровити творци. Но пък точно тук успява В. Жалакявичус — той обединява двете начала, без да прави съществен компромис нито в едната, нито в другата посока. Не че всичко изобщо е безупречно. Определени резерви могат да се изкажат относно по-пълната психологическа характеристика на някои от образите. Някои по-действени, по-ярки акценти в това отношение биха осмислили и по този начин своеобразно омекотили жестоката атмосфера...

Но сега в основната си задача В. Жалакявичус е успял. Филмът „Никой не искаше да умира“ се гледа от абсолютно всички с неотслабващ интерес, с непресекващо вълнение, но заедно с това никой не би могъл да го обвини, че това е голо равлечение, че няма нищо повече от магнетичното въздействие на яркото, напрегнато зрелище. Острие и неочаквани ходове на сюжета неусетно ни вмъкват в един класов и национален конфликт, вмъкват ни в един исторически двубой на живот и смърт, дето се решава не само бъдещето на родината, но и въпросите за същността на човешкото поведение, за смисъла на всяко съществуване, за стойността на хуманните начала. Така неусетно се достига до обобщението, до големите идеали на времето, на революцията. Или, както точно се изрази съветският критик Г. Капралов в рецензията си в „Правда“: „... филмът утвърждава



Из филма „Никой не искаше да умира“

висшата правда на ония идеали, в името на които се сражават съветските хора“.

Но ще добавя веднага: без абсолютно никаква следа от тезисна публицистика, без нито една нотка на дидактичност. Всичко от областта на внушенията е вложено някъде дълбоко в самото повествование, то представлява наситен, богат подтекст. Всичко е поверено на присъдата на времето, на отношението на зрителя — днешен съвременник, който — отдалечен от събитията — може трезво да ги преценява, да ги проумее и осмисли.

Сам В. Жалакявичус в едно интервю (в сп. „Советский фильм“) ясно изложи своята концепция: „Никой не искаше да умира нито в следвоенните години, нито преди войната, нито през нейно време. Условиата заставят хората да проливат кръв — своя и чужда. Кой може да бъде съдия, кой може да каже на чия страна е истината? Живите. Тези, които са преживели, победили,

които с цената на жертвите завоюваха правото да живеят и обичат...“

„Никой не искаше да умира“ — този филм за сурови хора, за жестоки събития, за кръвопролитни драми отеква в нас като дълбок искрен стон, като мъжествена въздишка за преживяна мъка.

Този филм не иска да ни върне назад — там, в страшните дни на смъртта.

Напротив, той призовава завинаги да се отдалечим от страданията, от кръвта, човешкият живот да е изпълнен с радост. И силата на мъжествените горди хора да бъде насочена към създанието не само в мечтите и копнежите, но и в конкретното осъществяване. Защото човек е създаден за щастие, за живот. Никой не иска да умира...

Така този жесток филм достига до внушение за най-висшето благородство...

„ПАЗИ СЕ ОТ АВТОМОБИЛ!“

Сценарий Е. Брагинский и Е. Рязанов. Постановка Е. Рязанов. Оператори А. Мукасей и В. Нехобцев. Композитор Андр. Петров. В главните роли: Инокентий Смоктуновский (Юрий Деточкин), Олег Ефремов (следователят Максим Подберьозивиков), Л. Добжанская (майка), А. Миронов (Дима Семицетов), Евг. Евстигнеев (ръководител на самодейната трупа), Г. Женов (милиционерски инспектор), Ан. Папанов, Т. Гаврилова и др. Производство на „Мосфилм“, 1966 година.

Нарекоха този филм още в родината му „философска комедия“. Не ми допада съвсем като определение (асоциирам с творби от рода на Валтеровия „Кандид“ или други подобни работи на френските рационалисти и енциклопедисти), но ако с това искат да кажат, че „Пази се от автомобил“ е произведение, което заставя да се замислиш сериозно след потъмняването на екрана, ще го приема.

И все пак ми се иска с по-простички, но според мен с по-верни думи да определя този филм — той е тъжна комедия. Има в него нещо като в Сервантесовия „Дон Кихот“: през цялото време ние се смеем на един своеобразен неудачник, на един чудак, от когото всъщност би трябвало най-открито и категорично да се възмущаваме, да го дарим с най-чистите си и най-горещи симпатии.

Точно в това е голямото откритие на филма: в образа на Юрий Деточкин. Не искам да подценявам сполуките на авторите и по всички други пунктове, но без идеята за Юрий Деточкин не би съществувал чудесният филм „Пази се от автомобил!“. Странен е конфликтът, в който се оказва този герой с действителността. Не е тъй, както обикновено става в комедиите: не той трябва да се равнява по другите, макар да изпада в комични ситуации, а другите трябва да се равняват по него.

Обикновено герои на кинокомедиите (и то конкретно на съветските — нека си спомним някои от най-добрите, като „Непоправимите“, „Седемте бава-

ки“ и т. н.) са такива хора, които след низ от неблагоприятия, бъдещи смях, след цяла планина от недоразумения и конфузни ситуации, в края на краищата достигат до необходимостта да се преустроят, да потече животът им в друг порядък, да се устрои по друг начин. И ние сме доволни от такъв финал. Разбираме, че всъщност филмът е направен именно заради този край. Той му придава смисъл, оправдава съществуването му.

А ето сега в „Пази се от автомобил“, колкото повече отива към своя край киноповествованието, толкова повече не искаме Юрий Деточкин да се измени, да стане друг човек. Страно е това наше вътрешно чувство — виждаме, че този живот носи само неблагоприятия, само мъки на героя, довежда го до съда, до затвора дори, а въпреки това не му желаем да стане „практичен“, да се „приспособи“.

И понеже все пак си даваме сметка, че нашето общество за съжаление още не е напълно узряло за съществуването на хора като Юрий Деточкин — на нас ни става тъжно, горчи ни.

Но несимистичен ли е този тъжен, този горчив финал?

Според мен не, защото чрез него авторите на филма призовават към действеност, към активност. Колко много трябва да работим, да се борим, да отстояваме съвестта и достойнството си, за да може да стане „гостоприемно“ нашето общество за Юрий Деточкин. Или пък за да не е нужно той да въдворява справедливостта, порядъка, да санкционира еснафщината, водеща до измамничество...

Юрий Деточкин при цялата му наивност и непохватност е истинско дете на комунистическото бъдеще. Там той не ще бъде нито наивен, нито непохватен. Такава там трябва да бъдат истинските мошеници.

Вече казах, че главната сполука, откритието на филма е образът на централния герой, но заедно с това успехът е немислим без всичко, което е възсъздадено около него. Режисьорът Е. Рязанов, който след надеждният си дебют в „Карнавална нощ“ претърпя дълъг период на търсения, на лутане, на явни несполуки във филмите „Човекът от никъде“, „Хусарска балада“ и „Моля, оплаквателната книга!“, сега ни поразява с артистичната си зрелост, с такава професионална сигурност, коя-



Инокенти Смоктуновски в ролята на Юрий

то го довежда до виртуозност. В работата си той няма слаб пункт — изобретателен, интересен, увличащ е както в сътрудничеството с актьорите (прекрасно подбран изпълнителски ансамбъл, където наред с изключителното превъплъщение на Инокенти Смоктуновски изпъкват Олег Ефремов, Анатолий Папанов, Евгений Евстигнеев, Л. Добржанская, Г. Женов), така и в монтажа, в неочаквания мизансцен, в усета за пародиране...

Не защото жанрът на кинокомедията в съветското кино има в последно време само отделни, откъслечни сполуки така високо оценяваме „Пази се от автомобил!“. Няма място за сниходителност при това произведение. То изпква ярко не само при преките си

конкуренти по жанр, но и се отделя като едно от най-значителните постижения на съветското кино напоследък въобще...

„РАНО СУТРИН“

Сценарий Вера Панова. Постановка Тамара Лиознова. Оператор П. Катаев. Композитор М. Фрадкин. В главните роли: Николай Мерзликин (Альоша), Н. Никитина (Надя), Оля Бобкова (Надя като малка), М. Лифанова и др. Производство на централната студия за детски и юношески филми „Максим Горки“, Москва, 1966 година.

И с този си най-последен филм, както и с по-предишните си произведения



от филма „Пази се от автомобил“

„Евдокия“, „Паметта на сърцето“ и „Небето им се покорява“, Тамара Лиознова се разкрива като режисьор с предпочитания към така нареченото „повествователно кино“. Или както още го наричат — в противовес на „поетичния кинематограф“ — „прозаично кино“, без да се влага тук каквото и да било негативен нюанс. Просто тъй, както в литературата наред с произведенията на поетичното слово свои ценители има и белетристиката, така и тук съществува клон, който отговаря в условен план на особеностите на прозаичния жанр. В тези филми, към които отнасяме и работите на Тамара Лиознова, отсъства ярката метафорична образност, няма го диренето на символи, на особена приповдигнатост или стилизираност — цялото филмово

повествование е изградено върху плътното проследяване на сюжета, върху възпроизвеждането на жизнените ситуации...

Това кино има свои достойни представители, има и своите многобройни почитатели. И никога не бих се заел да го подценявам.

Но си мисля дали за творчеството на писател от типа на Вера Панова е подходящ точно този подход при екранното реализиране на произведенията ѝ. Много силна при нея е една особена романтична струя, едно излизане вън от рамките на чисто белетристичния жанр и навлизане в мекия, нежен, малко по руски сантиментален свят на поезията. Не е случайно, че режисьорите, които доловиха тая особеност на творчеството ѝ, това „междинно положение“ между няколко жанра, поддиряха съответен по-сложен визуално-образен еквивалент — те постигнаха най-значителен успех в екранизацията на нейни работи. Особено ярък пример в това отношение е чудесният филм на Игор Таланкин „Встъпление“.

А в реализацията на Тамара Лиознова нещо се губи. Макар външно погледнато всичко да е вместено на екрана, всичко да присъствува. Но често пъти там са обстоятелствата, а я няма атмосферата, няма го духът, няма го скритото очарование на нещата. И така в последна сметка се получава убедителна възстановка на бит, на поведение на героите в делничното им всекидневие, все пак нещо се изплъзва.

Но освен дисонанса между сценария основа и реализация в този филм има и нещо, което не задоволява още като драматургичен материал. Вера Панова насочва вниманието ни към трудната съдба на двама младежи, към борбата им да запазят нравствения си и човешко достойнство, самостоятелността и чистата си възторженост. Това те правят — и особено Альоша, върху чийто гръб съдбата стоварва главните си удари — с цената на отказа от много радости, с цената на самотничество, на непрекъснати огорчения от срещнатите прегради и съблазни. Но сложно и богато поставеният проблем някъде от средата на филма силно олекотява, върху него започва да тежи неприятната тезисна схематичност, забелязва се как нещата се опростяват, за да се достигне до преднамерена и неубедителна развръзка. И не мога да не се съглася с основателните тревоги на съветската кинокритичка К. Парамонова, която в рецензията си за фил-

ма „Рано сутрин“ в книжка 8 от тази година на списание „Искусство кино“ пише: „Искам да споделя едно своеобразно безпокойство. Безпокойство по повод на това, че в последните сценарий на Вера Панова при всичките им привлекателни черти се забелязва облекчителното разрешение на сериозните конфликти. Задълбоченото вникване в сложните явления отстъпва място на илюстративността, на скоропоговорката.“

Бих добавил от себе си като заключение: към друг писател може би нямаше да бъдем така докрай възискателни. Но от Вера Панова, от нейния честен талант, от умението ѝ да показва животът такъв, какъвто е, без нито най-малко да го опошли или да го направи по-мрачен — от нея имаме право да очакваме, да изискваме повече.

„ЧОВЕК БЕЗ ПАСПОРТ“

Сценарий В. Кузнецов. Постановка А. Бобровский. Оператор А. Боганов. Композитор А. Зацепин. В главните роли: А. Заманский (Рябич), Н. Гриценко (Измаилов), Г. Фролов, А. Ейбоженко, Л. Скирда и др. Производство на „Мосфилм“, 1966 година.

Този филм по нищо не се отличава от ординерните и вече доста размножили се „детективски“ продукции. Основната идея на създателите му — че за враговете няма място в съветската страна, за тях няма въздух дори да дишане там — колкото е вярна като житейска констатация, толкова е бледа като художествено внушение.

Основните образи също са изградени според дежурните напоследък изисквания. Врагът вече не е никакво чудовище, някакъв изрод, както беше преди десетина години. Той все пак е човек. Но това „все пак“ също е преднамерен тезис, който в края на краищата довежда до схемата. Ние без труд усещаме „великодушието“ на авторите, които благоволяват да турят и на другото блюдо на везните две-три положителни черти от характера. Но виждаме как ги турят, как съчиняват образ, а не ни убеждава човешката същност в цялото противоречие и сложност.

Така сега в „Човек без паспорт“ е създаден — или по-добре казано — съчинен образът на централния герой, на контраразузнавача от империалистическата централа Рябич.

Силно уязвим е филмът и в друг

един съществен пункт — в изискванията, които можем да предъявим към сюжета по отношение на напрежението, на неочакваните и загадъчни ходове. Такова напрежение няма. „Ребусът“, който е задължителен при тоя жанр, веднага е със запълнени кутийки. И това е главно защото съветските разузнавачи крачка след крачка разплитат всяко неизвестно, без нито едно да остане по-дълго в повествованието, та да примамва, да буди очаквания.

А като лишиш филм като този и от вълнението на неизвестностите — всъщност в него остава ли въобще нещо?...

„ТРЕТА МЛАДОСТ“

Сценарий Александър Галич и Пол Андреста. Постановка Жан Древил. Оператори К. Рыжев и М. Кербел. В главните роли: Жил Сегал (Мариус Петипа), Олег Стриженов (П. Чайковский), Наталия Величко (Машенка), Н. Трофимов (пом. режисьора Петров), Н. Черкасов и др. Производство на „Ленфилм“ (СССР) и „Филм — Алкай“ (Франция), 1965 година.

За съжаление не е създаден сериозен биографичен филм за френския балетист и хореограф Мариус Петипа, който напуска отечеството си и посвещава своя талант на руското изкуство, на руския балет. „Трета младост“ напомня съвсем осезателно твърде популярните и у нас евтини костюмирани, еснафско-сентиментални продукции на Кармино Галоне. Всичко е външно, Луксът на обстановката изтиква на заден план задълбоченото психологическо проникновение. Приносът на съветската кинематография като че ли този път се изчерпва с гостоприемното предлагане на ателиетата и особено с използването на великолепните балетни кадри от големите театри в Москва и Ленинград за масовите сцени. И в нещо друго все пак се чувства, че продукцията е съвместна — Русия не е така външно екзотична, така пошла сладникава, както в някои други западни продукции. Декорът, костюмите, нравите са исторически достоверни.

Въпреки благородните намерения на създателите на този филм, той мъчно може да се приеме за своеобразен паметник на делото на Мариус Петипа. Този паметник си остават и до днес неговите постановки на сцените на руските театри...

Атанас Свиленов

„ФАРАОН“

Сценарий — Т. Конвицки и И. Кавалерович, режисьор — Йежи Кавалерович, оператор — Йежа Вуйчик; В главните роли: Йежи Зелник, П. Павловски, В. Мазуркевич и др. Полша — 1966 год.

Големият полски писател реалист Болеслав Прус написа през XIX век роман за младия фараон, който, опитвайки се да проведе реформа в своята държава в духа на просветния абсолютизъм, понесе поражение. Големият полски режисьор Йежи Кавалерович създаде филм на същата тема, изпълнявайки някои от мотивите на романа. Получиха се две произведения със същото заглавие, същите главни герои и със същата проблематика. 70 години делят едното произведение от другото.

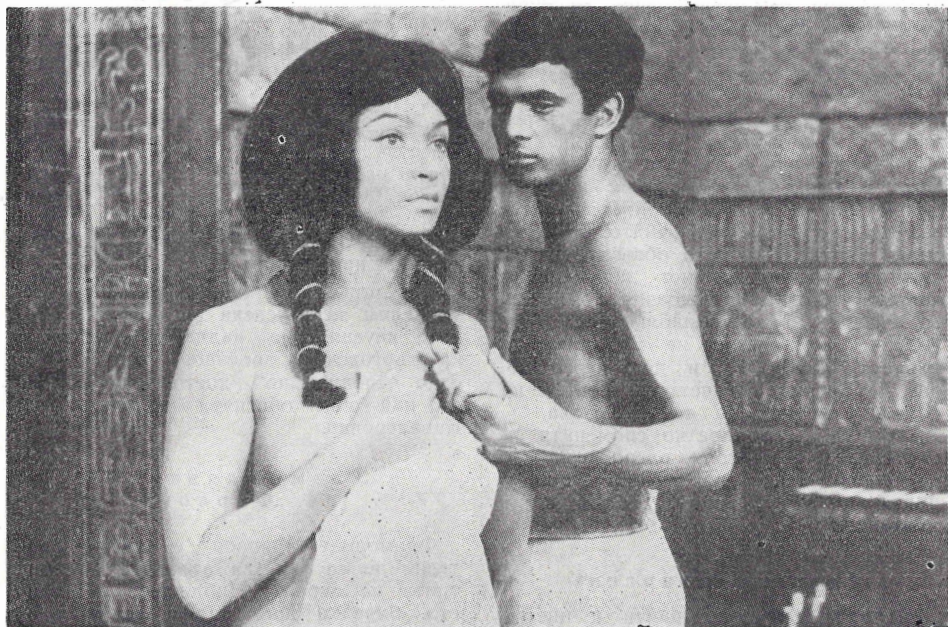
Дали произведението на Кавалерович запазва съществени стойности на романа, дали носи богатството и превъз-

„Очаквайки „Фараон“

Очакването беше дълго и нетърпеливо. Повече от три години полският и международният филмов печат пишеше за „Фараон“ на Кавалерович и за „Пепелища“ на Вайда. Интересът и нетърпението бяха лесно обясними. Двамата най-големи филмови творци на Полша няколко години прекараха в творческо бездействие, полската кинематография с изключение на няколко отделни произведения не можеше да достигне равнището на своите най-добри постижения, интригуваше и самият факт, че двама така изтъкнати творци са насочили интересите си към жанра на монументалния филм, компрометиран от западните кинотърговци.

Да дадем думата на самия Кавалерович:

„Не се интересувам от анегдотичната страна на романа на Прус, а от онова съвременно звучене, което чувствавам в него... От механиката на политическите проблеми, която той познава.



Из филма „Фараон“

ходството на историческите и философски знания на нашата епоха, дали е получило равностойно и самостоятелно екранно превъплотение?

„Зрелищният“ филм има предостатъчно традиции, които смятам за неубедителни. Както винаги, искам да експериментирам в областта на формата.

Всеки филм представлява за мен ново изследване. И този път, както винаги, на преден план в моето внимание е пластичната композиция...

Йежи Кавалерович е автор на филми като „Нощният влак“ и „Майка Йоана от ангелите“ — произведения от най-висока класа, заслужено спечелили световно признание както с изключителните си естетически достойнства, така и с дълбоко човечния си философски размисъл.

Романът на Болеслав Прус е всъщност трактат, в който реалистът полемизира с романтичната и вече регроградна в неговата епоха романтична традиция в полската литература, в който по думите на известния полски литературен критик Анджей Кийовски: „... се признава победата на това, което е несимпатично, но творческо, над това, което е симпатично, но глупаво“. За първи път в полската литература симпатиите на автора са не на страната на романтичния герой (младият фараон Рамзес в случая).

Романът на Прус въпреки многото рецензии от литературата от типа на Ал. Дюма, Е. Сю и Пол де Кок (всички тези лабиринти, двойници и сантиментално-сексуални недоразумения) представлява в основните си постижения изненадващо богат в „съвременност“ на формата и съдържанието образец на „големия реалистичен роман“. Прус не само дава художествена форма на принципите на литературния позитивизъм, чийто представител е той, но и като обществено ангажиран творец реалист дава безмилостен анализ на буржоазното общество, развоят на което наблюдава с горчивина. Това съвсем не му пречи да създаде убедителен и достоверен образ на древния Египет на равнина на научните знания на своята епоха.

Това са — на кратко споменати — „активите“, с които е разполагал Кавалерович, пристъпвайки към реализацията на своя „Фараон“. Какви са резултатите?

Гледайки „Фараон“

Филмът е широкоекранен и цветен. Трае три часа и петнайсет минути. Наред с младите актьори като Йежи Зелник (Рамзес), Кристина Миколайевска (Сара) и Барбара Брилска (Кама) в него участват такива изтъкнати майстори като Пиотър Павловски (Херхор), Лешек Хердеген (Пентуер), Казимиеж Опалински (Бероес)

и др. Операторът е Йежи Вуйчик, прославения „магьосник на камерата“ от „Пепел и диамант“ и „Майка Йоана“.

Действително още надписите предизвикват уважението на зрителя. После започва филмът.

Кавалерович не даваше празни обещания, твърдейки, че филмът му няма да има нищо общо със западните „гиганти“ от рода на „Бен Хур“, „Клеопатра“ и т. н. Импонират естетичната строгост на майстора, точността и вкусът, с който са използвани всички средства на филмовата палитра, верността към данните на археологията, която създава образът на древността, без да попадне в примките на „екзотиката“.

Няма да преразказвам филма. Нито размерите му, нито сложността на сюжета и на повдигнатите проблеми позволяват това. Но не мога да не спра на първото нещо, което предизвика моето несъгласие на зрителско по времето на прожекцията. Както споменах по-горе, в романа на Прус се сблъскват традициите на приключенския роман на миналото столетие с търсенията на голямата реалистична литература. Във филма на Кавалерович за съжаление надделяват първите. Надделяват въпреки обещанието „... че не анегдотичната страна“ интересува автора на филма. Похождението на двойника на Рамзес, гъркът Ликон, сексуалният живот на самия Рамзес, тайните на Лабиринта — ето какво се налага на зрителя по време на прожекцията.

Тук можем да въздъхнем и да се замислим за неуспеха на мастития творец, неуспял да надделее инерцията на търговското зрелище. Но... Има едно основно „но“, което, струва ми се, най-точно обяснява неуспеха на Кавалерович.

„Размишлявайки за „Фараон“

Филмовият „Фараон“ е скучен. Зрителят не се чувства въввлечен в събитията на екрана. Наблюдава действително, бидейки през цялото време хладен обсерватор. Нима това не противоречи с гореспоменатите обвинения за пуста зрелищност?

Както споменах, „Фараон“ е образец на естетичност. Кавалерович винаги е бил „естетизиращ“ режисьор. Но докато във „Влакът“ тази естетичност и студенина на образа беше стопляна от

човешките чувства, от откритията на „малките човешки драми“, докато и „Майка Йоана“ тя пламтеше от огъня на гражданската полемичност и беше осветена от погледа на нашия съвременник философ — във филма „Фараон“ тя е останала самичка.

Професионалистът може да завиди на безупречността на композицията на кадрите, на плавността на монтажните преходи, на цветосъчетанията в отделните сцени — стига да вземем за пример сцените с коня, слънчевото затъмнение, Лабиринта... Но зрителят? Зрителят иска чувства и мисли. И преди всичко — чувства!

Ще си послужи с два примера.

Сцената с коня. Жреците показват на египетските войни асирийски кон, специално обучен да убива. Египтяните изпадат в ярост, нахвърлят се върху коня и го убиват с копията си. Сцената би могла да потресе с драматичния си заряд, с подтекста си (за жестокостта на войната, отразена чрез несъответствието на силите — огромната тълпа и самотния кон), с натурализмът си дори... Но Кавалерович конструира сцената така, че остава място само за любопитството.

Сцената с песента на Сара. Рамзес скучае и кара своята наложница, еврейката Сара, да му изпее някаква песен. Сара коленичи до стената и пее жалобна религиозна мелодия. Камерата дълго се любува на черния силует на коленичилото момиче, което пее. Няма реакция на Рамзес, за когото тази песен е непонятна, чужда и скучна. Няма я драмата на Сара, която не мо-

же да изрази любовта си, не може да спечели сърцето на любимия. На екрана има само една безупречна пластична композиция.

На едно място в своята книга „Смисълът на изкуството“ Херберт Рийд пише: „В никой случай не може да се сметнат интелектуалните концепции за достатъчен материал за едно произведение на изкуството...“

Филмът на Кавалерович е неопровержим пример за това.

Действителността на древния Египет, която режисьорът инсценира, е така далечна за зрителя, че не може да събуди у него никакви извънекранни асоциации (освен може би с „Аида“), изкуствените сюжетни ситуации задълбочават разрыва между екрана и съзнанието на зрителя, безчувствеността на изразните средства убива чувствата...

Филмът „Фараон“ има голям касов успех в Полша. Фирмата, която се е заела с неговото разпространение в Европа, също си обещава големи печалби. Може би зрителите, уморени от безмислените италиано-американски „суперпродукции“ намират все пак удоволствие в хладната сянка на пирамидите, в климата на която е създал своя филм Кавалерович. Но за любителите на неговия талант „Фараон“ е едно разочарование.

Формулата на естетичното авторско кино не можа да се погоди с формулата на филмовото „свръхзрелище“, Иежи Кавалерович не успя да създаде „гигант“ от нов тип.

Ще чакаме „Пепелищата“ на Вайда.

Владислав Икономов

Бележки от Печ

Непретенциозно и скромно. Избягната е дори думата „фестивал“. Просто — „Втори преглед на унгарския игрален филм“. Мястото на провеждането му — град Печ, трети по големина в Унгария. Тихо, уединено. Без грижа за създаване забавления и курьозитети за гостите. Между тях няма големи имена. Няма звезди. На лице са само публика, която обича своето киноизкуство, и създателите му. Киносалонът, където се провежда прегледът, напомня стария „Модерен театър“. Ще се строи за целта културен дом, но сега това, което е на лице, не е достатъчно да посрещне едно такова събитие. Дори няма сцена, а е построен подиум пред екрана, където се изкачват създателите на филмите. Мнозина от актьорите по липса на място там остават между публиката и конференсието ги търси с очи, за да ги представи.

В програмата са включени девет филма, производство 1965—66 година: „Студени дни“, „Възрастта на мечтанията“, „Страхотия“, „Смокинов лист“, „Детски болести“, „Размирници“, „Всяко начало е трудно“, „История на глупостта ми“ и „Златното хвърчило“. В ретроспекцията имаше възможност да се видят: „Двадесет часа“, „Чучулига“, „Земята на ангелите“, „Свързване и развързване“, „По течението на реката“, „Будапещенска пролет“, „Педя земя“ и др... В малък салон бяха показани късометражните „Елегия“, „Любопитство“, „Сонет“ и др.

Прегледът има състезателен характер и в него взеха фактически участие осем филма, тъй като с цветната широкоекранна продукция на Ласло Раноди „Златното хвърчило“ беше закрит фестивалът. Веднага трябва да подчертая, че осемте филма са производство на четирите студии за художествени филми, които притежава унгарската кинематография. Не е безинтересно да се отбележи, че тези четири студии са отделни творчески обединения, работят напълно самостоятелно и ако все пак се наричат „студии“, то е по причина на това, че разполагат със свои финансови средства напълно независимо от техническата база. И ако можем да говорим за подем в унгарското кино, преди всичко трябва да го отдадем и на това преустройство на унгарското филмопроизводство, в създаването на тези четири „конкуриращи“ се студии, начело на които стоят творчески работници: критици, сценаристи и режисьори.

Деветте показани филма рязко се различават един от друг по стила и почерка на своите създатели, в интерпретацията и в боравенето с изразните средства, както и в силата на внушението независимо от важността и сложността на третираната тема: спокойната съзерцателност и разказвателност в един доста остарял план на Раноди в „Златното хвърчило“ — екранизация по романа на Дежьо Костолани, сценарий Ендре Илеш, който фактически представлява едно пов-

торно потапяне в атмосферата на провинциалното градче от началото на века, в което се развиваше действието и на известния на всички ни „Чучулигата“ — дело на същия режисьор по романа на същия писател (но сценарист Тамаш Хусти); подчертаната импресивност и опита за търсене на нови изразни средства, композиционната фрагментарност на широкоекранния цветен „Детски болести“ на младите режисьори Янош Рожа и Ференц Кардош, в който дебютират най-малките актьори Габор Лонтай и Рита Баранай; дуплановата композиция и ретроспективност на „Сжудени дни“ на Андраш Ковач (по романа на Тибор Череш); класическата строгост на трите единства в „Размирници“ на Миклош Янчо; свежестта на унгарския хумор в „История на глупостта ми“ на Мартон Келети, два пъти носител на наградата „Кошут“ и т. н. . . .

Безпредметно и излишно е да се спирам на всеки филм поотделно. Някои от тях, като „Възрастта на мечтанията“ и „Страхотия“ не оставят следа в съзнанието, „Детски болести“, „Смокинов лист“ и „История на глупостта ми“ завладяват със своята непринуденост и непосредственост в разработването на съвременната тема, „Студени дни“ покорява със своята искреност в третирането на един мрачен период от близкото минало — зверствата на унгарските фашисти в окупираните територии на Югославия, в чийто водовъртеж загива и жената на главния герой; „Всяко начало е трудно“ — дългометражен документален филм — се покрива напълно със заглавието си, що се касае до опита и търсенията да се разучи стандартната архитектурника на този род филми, да се постави в услуга за разкриване идейния замисъл цялото богато снаряжение на киноезика, като използва и киносатирата, и памфлета (утвърждавайки генералната линия на партията и осмивайки Ракоши), и документалните, телевизионни, игрални и мултипликационните средства. Всичко това създава раздвижване в залата, интерес и „държи“ зрителя, нещо тъй рядко за дългометражните документални филми. В духа на заглавието можем да простим и известната доза еkleктизъм и не дотам чистото съжителство на различните жанрове.

„Размирници“ е широкоекранен исторически филм за революцията от 1848 година, решен в затворен, почти камерен план, с чистотата на Шекспировите трагедии: разказ за едно размирно време, където моралната чистота на бунтовниците се среща с издайничеството на престъпниците и жестокостта на властниците. Стилловото решение напомня до голяма степен гръцкия филм „Електра“. Това не погречи да бъде преценен като най-националния филм в традициите на унгарското киноизкуство и да получи две награди: голямата награда на прегледа и наградата за най-добра режисура.

Понеже става дума за наградите на прегледа, нека изчерпим този въпрос, като отбележим, че специалната награда бе присъдена на „История на глупостта ми“, а наградата за най-добро изпълнение на женска роля бе отредена на известната Ева Руткай за високото ѝ постижение в същия филм. Отбелязан беше и „Всяко начало е трудно“.

Какво показва в общи линии Вторият преглед на унгарския игрален филм?

Преди всичко — две тенденции напълно противоположни една на друга: прекомерното използване на литературните произведения и явния стремеж към създаването на авторско кино като белег на индивидуалната изява на неговите творци. В това направление унгарският игрален филм завоюва след „Двадесет часа“ известни позиции, без обаче в тазгодишния преглед да достигне силата и успеха на този филм. Това може би беше накарало и организаторите на прегледа да проведат разговор на тема „Проблемът за индивидуалната изява в унгарското киноизкуство“ по доклад на младия критик Миклош Алмаши.

Трябва да подчертая, че самото поставяне на проблема за индивидуалната изява в киното сам по себе си говори вече много, по своята мащабност далеч надхвърля тесните рамки на унгарското киноизкуство. Затова и самият проблем беше разгледан в много по-широк план.

Според Людмила Пагожева, Савиоли и Червони действително в унгарското кино съществуват странен парадокс, че в една и съща година могат да бъдат произведени и „Златното хвърчило“, и „Студени дни“. Докато в първия Ласло Раноди върви определено по линията на една буквална екранизация на романа на Кастаноти, или по-право „буквално“ пренася героите и ситуациите от романа на екрана, във втория Андраш Ковач създава в значителна степен ново, самостоятелно произведение на изкуството, използвайки темата, сюжета и героите на романа в индивидуален, философски и формален план. В първия случай имаме познатия симптом — литературата е „убила“ киното, докато във втория тя е била повод, източник, дразнител на авторското начало в друга естетическа категория. Друг е въпросът, доколко Ковач е успял. Вероятно той се е движел в реалните дадености на романа, превръщайки част от тях в един подсъзнателен свят на четиримата герои, задържани в затвора и очакващи съдебния процес, на който ще отговарят за престъпленията си.

Докато Антол Лукач-драматург твърди, че всяко национално кино-изкуство, което уважава себе си, се насочва към националната литература и че най-добрите филми имат за източници литературни произведения. Пагожева, както отбелязва напредъка в режисурата, операторската работа и актьорската игра в унгарския филм, констатира, че литературата ги държи в старите канони и пречи на индивидуалната изява на кинотворците. Червони пак — френски кинокритик от „Франс нувел“ — се спря на италианския неореализъм, като изтъкна, че той едва ли би съществувал, ако не беше непосредственият контакт на италианските кинотворци с живота, ако те бяха седнали да чакат появата на големи литературни произведения, за да ги претворяват в киното. Пълното и разностранно изобразяване на италианската действителност стана възможно благодарение на различните индивидуалности.

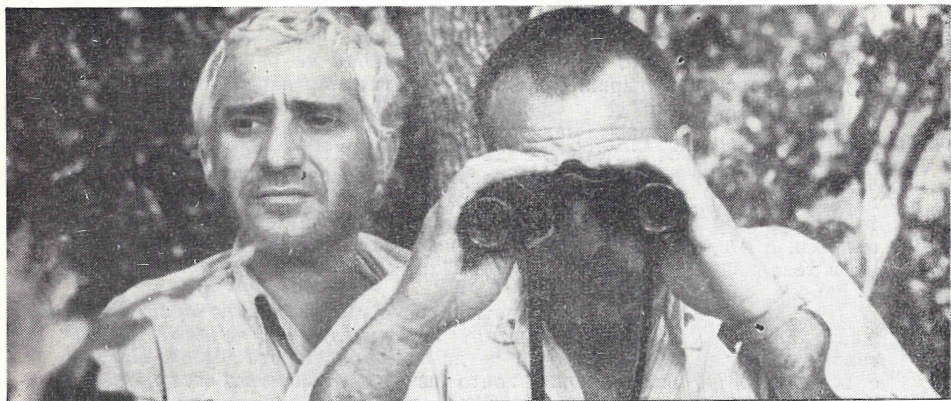
Все в обсега на темата се завързва спор около ролята и предназначението на сценария, като всеобщо се изтъкна, че в този му вид, в който той съществува, представлява сериозна пречка за индивидуалната изява на унгарските режисьори. Преди всичко тази пречка унгарският критик Ервин Гертян вижда в областта на формата, тъй като индивидуалната изява създава и индивидуална форма. Доколкото Немеш Кюрти — киновец, изтъкна, че филмът е произведение на режисьора Ласло Надоши — режисьор, подчерта, че трябва да се освободим от догмата да се поставя сценария в центъра на филма и да се решава съдбата на даден филм на основата на предварително изработения сценарий. Това беше погрешна естетическа позиция на Жданов, тъй като сценарият не е бил и не може да бъде самостоятелно литературно произведение. Неговото съществуване има значение единствено за създателите на филма. Неправилно е да се извършва контрол върху бъдещия филм на основата на сценария, защото ако можеше да се напише предварително един филм, то нямаше нужда после да се прави. Доказателство за това е, че въпреки щастливия оглед на сценариите продължават да се произвеждат посредствени филми.

За Савиоли — италиански кинокритик към „Унита“ — така поставен проблемът за сценария е всъщност проблем за свободата на художника. Той се поставя различно в различните страни и зависи от социалните условия. Но той навсякъде съществува. Това е правото на артиста да проведе докрай своята идея, да направи свой филм, коригирайки и преработвайки сценария. Ние не откриваме нищо ново, поставяйки това изискване, тъй като то е присъщо на всяко изкуство. Нима щеше да съществува творчеството на Балзак в този му свършен вид, ако не му беше предоставено правото да преработва, да коригира и изменя до последния момент коректурите на книгите си? Същото право и в значително по-голям размер трябва да бъде предоставено на режисьора. Буквалното пренасяне на екрана на предварителния сценарий е винаги пречка за едно оригинално, индивидуално кинопроизведение. Дори американците, които работят по така наречения „железен“ сценарий, имат индивидуална свобода при самото снимане. Не става въпрос да няма предварително написан сценарий — писането на сценария лист по лист по вре-

ме на снимачния период (както става често в Италия) не винаги дава добри резултати, но въпреки наличието му досегът на режисьора с реалността трябва да води и до свободното третиране на сценария. Погрешно е да се смята, че Фелини и Антониони не работят по предварително написани сценарии. Правят се по четири-пет варианта преди снимките, но сблъсквайки се с една усложнена действителност по време на реализацията, те държат малко сметка за предварително написаното в сценария и по свое усмотрение дълбоко изменят както структурата на филма, така и отношенията между героите. Дори при синхронизирането на диалозите в тонстудиото често се раждат съвсем нови диалози, за които няма и помен в сценария. Не бива само да се теоритизира по този въпрос, а е време да се решават те на практика. Заслуга на неореализма в това направление е, че той премахна зависимостта между сценария и самото снимане.

Два други аспекта в повдигнатия проблем считам, че също заслужават внимание. Първо: поменатият Гертян изтъкна, че всеки творец трябва да върви по свой път, а не да следва дадената мода. Пагубно е желанието на някои творци, които искат да започнат оттам, където са стигнали Фелини и Антониони. Това е абсурд. Фелини и Антониони не са естетически дадености, а следствие от развитието по един набелязан индивидуален път, който всеки творец трябва да измине сам за себе си. Антониони направи редица филми, за да стигне до „Червената пустиня“, и не всички са еднакво значими. Второ. режисьорът Янчо изтъкна, че подемот в унгарския игрален филм дойде като резултат на големия подем в унгарското документално кино. Задръжането на експериментирането в областта на документалния филм, на творческите търсения в областта на формата и изразните средства винаги е водило до задръжки и в развитието на игралния филм в националните кинематографии, защото документалният филм е грамадно училище за съвременното киноизкуство.

Позволих си по-наширок да се спра на някои проблеми, повдигнати в дискусиата, защото те са общозначими и в еднаква степен се отнасят и до българското киноизкуство.



Наум Шопов и Стойчо Мазгалов в новия български игрален филм „Завръщане“, снет по сценария на Кирил Видински и Лада Бояджиева

У НАС

Студията за хроникални и документални филми е получила следното писмо от др. **ПАВЕЛ МАТЕВ**, председател на Комитета по културата и изкуството:

„По поръчение на Централния комитет на Българската комунистическа партия и от името на Комитета по културата и изкуството изказвам **ПОХВАЛА** и **БЛАГОДАРНОСТ** на ръководството на студията и на създателите на хроникалните и документалните филми, посветени на Деветия конгрес на БКП: „Продължаваща поема“, „Обединява ни бъдещето“, „България — земя, хора, слънце“, „Българско лято“, „Хроника от село“, „Пейзаж“, „Срещи“, „Майка на соколи“, „Канарата“, „Страници от историята на една култура“, „Заветът на Г. Димитров“.

Пожелавам на творците на българските хроникални и документални филми здраве, щастие и нови творчески успехи.“

СССР

В студията Мосфилм режисьорът Владимир Монахов снима филма „За чудесата“ по мотиви от книгата на Галина Николаева „Разкази на баба Василиса за чудесата“. В главната роля играе А. Богданова. Във филма участвуват също М.

Зимин, Н. Дробишева, Т. Съомина, В. Коняев.

„Комисарят“ — така се нарича новият художествен филм на студията „М. Горьки“. Авторът на сценария и режисьор на филма Александър Асколков е използувал един от разказите на Василий Гросман, посветен на периода на гражданската война. Ролята на жената-комисар изпълнява Нона Мордюкова. Във филма играе също и Ролан Биков.

Михаил Ром („Девет дни от една година“, „Обикновен фашизъм“) отдавна вече е замислил филм специално за младежите от западния свят. Напоследък режисьорът е пътувал много, срещал се е с младежи от различни страни, които никога не са виждали Хитлер или Мусолини, даже и на карикатури. Но сега на Запад възникват десетки неофашистски организации, които стават все по-активни. Накъде ще тръгне това поколение? Ще строи ли нов свят на мира, или ще подготвя трета световна война? На тези проблеми ще посвети новия си филм „Светът 68“ Михаил Ром. Веднъж, обсъждайки контурите на своето по-

во произведение, режисьорът е заявил, че то може да се разглежда като трета част от една обща трилогия на филмови размишления за човека, за неговия дълг пред самия себе си, пред близките, пред света. Сам Ром определя този жанр от своята работа като художествено-публицистичен, при който документалните и игралните кадри се съчетават един с друг, призвани да дадат ярка и правдива картина за живота на съвременната младеж. Снимките на бъдещия филм ще бъдат направени в много страни.

Анатолий Папанов (удостоен с Държавна награда на РСФСР за изпълнение на ролята на Серпилин във филма „Живите и мъртвите“) е завършил снимките във филма на Йосиф Хейфиц „В град С“ (по разказа на Чехов „Ионич“), където изпълнява ролята на доктор Старцев. В първите дни на ноември той пак ще застане пред снимачната камера в студията на Мосфилм, където отново като Серпилин ще участвува във филма „Хората не се раждат войници“.

Григорий Козинцев („Хамлет“) е замислил филмирането на драмата на Шекспир Крал Лир.



Станю Михайлов и Елена Райнова в сцена от филма „Човекът в сянка“. Сценарий Павел Вежинов, режисьор Яким Якимов

„Пиша сценарий за филм, който смятам да поставя сам — разказва Д. Я. Храбровицки (автор на сценария „Девет дни от една година“). — Действащи лица на моя филм ще бъдат членовете на Международния военен трибунал — съветски и чужди юристи, главни обвинители от СССР, Англия, Щатите и Франция и тези, срещу които са насочени техните обвинения — военни престъпници от Германия. Става дума за Нюрнбергския процес. За материал на сценария са послужили дубликувани и непубликувани стенограми от процеса. С тяхна помощ ще мога да въведа зрителите не само в съдебната зала, а в тази необикновено остра и сложна залкулисна обстановка, с която е бил обкръжен процесът. Защо сега, двалесет години след процеса, считам възможно да се обърна към тази тема? Причините са много, но особено важни са две: първо — стремежът на много политически и обществени дейци на редица западни страни да реабилитират фашизма и неговите водачи; второ — и у нас, и навсякъде в света е израснало сега поколение, което познава войната само по разкази. Вих искам мойт бъдещ филм да застави нашата младеж още веднъж да се замисли над значението на тази по-

беда, която одържа във Втората световна война го-старото поколение, освободило света от фашизма.“

В един от миналите броеве на списание „Изкуство кино“ бе напечатан сценарият на Александър Володин „Загадъчният индус“. Експерименталната студия е сключила договор с режисьора Пьотр Тодоровски (автор на лиричната филмова повест „Вярност“) — за снимането на сценария. Съдържанието на „Загадъчният индус“ накратко е следното: няколко трудни и щастливи месеци от живота на елин немного млад фокусник. Както и в другите сценарии на този автор, така и тук действуват необикновени хора в обикновени обстоятелства. „За мен тази нова работа е доста трудна — заявил в едно интервю Тодоровски. — Материалът на „Вярност“ ми бе побре познат и аз се чувствавах в него напълно свободно. Сега трябва да се запозная и основно да проуча бита, нравите и привичките на естрадните артисти. „Загадъчният индус“ ще излезе под марката на Експерименталната студия. Работата в тази студия има редица преимущества. Първото и много важно преимущество е значително по-дългият от

обикновено доснимачен период. Второ — приготвените от по-рано декори, в които може да се репетира няколко седмици преди започването на снимачната работа. Така се наляваме да изкараме филма на един дъх, без каквито и да било неуредици. Освен предварителните проби и репетиции се предвижда също така и снимки на така наречената ескизна ролка с времетраене от 20 до 30 минути. В нея стилът и замисълът на филма трябва да се определят окончателно. Ако тази



Съветската актриса Маргарита Терехова и българският актьор Сава Хашъмов във филма „Бягаща по вълните“. Постановка на Павел Любимов



Зинаида Кириенко във филма на режисьора Юлия Солнцева „Омагьосаната Десна“

долка излезе сполучлива, ще бъде по-спокоен ...“

Рече три години работа над сценарий по романа на американския писател Грейъм Грийн „Тихият американец“ — разказва азербайджан-

ският режисьор Аждар Ибрагимов. Написаният преди десет години роман и днес не е загубил своята актуалност. Неговото действие протича по време на „мръсната война“ на френските колонисти във Виетнам... Бих искал да повдигна във филма значителни обществени проблеми на

нашето съвремие, да покажа, че въпросът за съвестта и дълга стои в тясна връзка със съдбата на народите, съдбата на човечеството, да покажа необходимостта от активно действие и борба... „Филм по същата книга е бил снет в 1958 година от режисьора Джоузеф Маркевич в Холивуд, но образът на тихия американец е бил даден в много изопачен вид. Той загива като праведник и освободител и неговото дело пропагандира.“



Луи дьо Фюнес и Бурвил в сцена от филма „Голямата разходка“, режисьор Жерар Ури

Повестта на А. Бек „Волоколамското шосе“ ще бъде екранизирана в „Казахфилм“ от режисьора Бегалин.

„Познавах я само по лице“ е филм, посветен на мъжеството на съветските патриоти, сражавали се в годините на войната в тила на врага. Филмът ще се снима в студията „А. П. Дорженко“ от режисьора А. Тимошин.

В експерименталната студия режисьорът Г. Данелия работи над сценарий по повестта „Ха-



Тамара Съомина във филма „Човекът, когото обичам“, режисьор Карасик.

джи Мурат“ от Толстой в съавторство с Р. Гамзатов и В. Огнев.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Зрителите в Чехословакия не могат да се оплачат от липсата на периодическа литература за киноизкуството. Със статии, интервюта и информации са изпъстрени неделните броеве на вестниците. 110-специални рецензии и статии за проблемите на киното поместват „Литературни новини“ и „Културна творба“ в Прага и „Културен живот“ в Братислава. Кинописанията, които излизат в Чехословакия, са за специалности: „Филмови пшеглед“, печатаният на ротатор „Филмове информация“ — с данни предимно за отечествената кинематография и „Панорама“, също на ротатор, в която се поместват преводи на най-интересни материали от чуждия печат. За широката публика са предназначени: „Кино“ — най-масовото списание, което излиза два пъти седмично, „Филмов магазин“, словашкото „Филм и дивадло“ („Филм и театър“) и „Филм а доба“ („Филм и време“).

Тази година студията „Брандов“ ще снима около 40 филма от най-различен жанр. Значително място в сравнение с предишните няколко години заемат комедийните приключенски филми и такива с остър, напрегнат сюжет. Интересно е, че „леката“ музика през тази година е склонила и някои режисьори, ориентирали се досега само към филми със сериозна тематика. Така Войтех Ясни е снемил съвместния чехословако-австрийски филм „Лули“ по мотиви от разкази на Иля Еренбург. Неговият връстник Збинек Бриних е автор на филма „Транзит Карлсбад“ — пародия на шпионските филми. Психологическата история за убийството в една болница — „Симптоми на рак“ е кинематографски дебют на Юрий Герз. Над детективския филм „Игра без правила“ работи Полак. Тази година ще бъдат създадени и криминални филми по няколко серии, например цикъла на Петър Шулхоф „Убиецът скрива своето лице“. Не би било правилно обаче да се правят изводи, че другите киножанри изостават.

Значително събитие в културния живот на страната е станал например филмът на Франтишек Влачил „Маркета Лазарова“. Романтическа история за първата любов по сценария на Франтишек Грубин „Романс за корна и тромпет“ снима Отокар Вавра. „Ватя и компания“ е названието на документален филм, който сега работи режисьорът Дрогоу-слав Голуб. Той ще разкрие дейността на известния обувен концерн „Ватя“, чийто директор е предал интересите на своя народ и е сътрудничил с фашистите. Във филма са използвани открити неотдавна архивни материали за живота и дейността на този крад на обувките.

ПОЛША

Напоследък в полското кино се забелязва повишен интерес на режисьорите към много популярния но същевременно и много труден жанр — филмовата комедия. Може да се каже, че сега в Полша е създадена цяла серия от комедии. Някои от тези филми се прожектират вече по екраните, други очакват своята премиера, а тре-



Жан Габен и Лизелоте Пулвер изпълняват централните роли във филма „Градинарят от Аржантъой“, режисьор Жан Пол Льо Шанано.

ти се намират още в производство. Шест кинокомедии — това е почти една четвърт от цялата годишна продукция на полската кинематография. „Ал и небе“ (режисьор Станислав Ружевич), както отбелязва критиката, е филм с черти на философска комедия. „Мариша и Наполеон“ (режисьор Леонард Бучковски) е историческа комедия. Във филма шеговито се коментира историческият факт — романът на Мариша Валевска и император Наполеон. Паралелно с историческата линия се развива и друга — съвременна: срещата на полската студентка Мариша и френския учен с рядкото име Наполеон.

„С пълна пара напред“ (режисьор Станислав Ленартович) — е съвременна романтична комедия из живота на моряците. Музикалната комедия „Силен удар“ (режисьор Йежи Пасендорфер) сатирически отразява увлечението на някои мла-

дежи по ултрамодерната джазова музика. „Брак по сметка“ е също музикална комедия. „Квартирант“ е опит за създаване на психологична комедия, дебют на известния режисьор на късометражни филми Януш Майевски.

ГДР

Ралф Кирстен поставя в студията „Дефа“ психологична драма със сюжет из живота на известния немски скулптор и писател Ернст Барлах. За основа на филма „Пропадналият ангел“ е взет действителният случай за похищението на скулптурата на Барлах „Ангелът“, извършено в годините на нацизма. В ролята на Барлах играе популярният в ГДР артист Фред Дюрен.

УНГАРИЯ

Новият филм, който сега снима унгарският режисьор Золтан Фабри се нарича „Последният сезон“. В този сценарий — е заявил Фабри — наме-

рих материал, който съвпада с моя начин на мислене. Във филма ми се удаде да изразя мнението си за престъплението и разплата та, за връзката между паметта и забравата.“ Главният герой на филма е провинциалният аптекар-пенсионер Керекеш. Веднъж той прочита във вестника съобщение за процеса Айхман и разказва прочетеното на приятелите си. Те решават да се пошегуват с него и го поканват по телефона да се яви в милицията. Преди да се отзове на повикването, Керекеш заминава за града, където по време на войната е работил като помощник аптекар в магазина на един еврей. По-късно неволно той издава укриващия се еврей и неговата жена. Съобщението във вестника и повикването по телефона с нова сила пробуждат у стареца съзнанието за вина, което вече двадесет години го измъчва. Една вечер той признава на приятелите си своето престъпление и очаква тяхната присъда, а на другия ден отива при прокурора и повтаря разказа си. Но никой не желае да се занимава с тези минали дела и Керекеш опитва да завърши живота си със самоубийство...

Работата по филма продължава и вероятно в началото на новата година той ще се появи по екраните на страната.

ЮГОСЛАВИЯ

В „Авала-филм“ се снимат комедията „107 обезумели конски слабости“. Този филм, в който се подхвърля на критика съвременната автоматизация, ще бъде излъчван в ритъма на немия филм. Снимачната група се възглавява от дебютиралия в киното режисьор Деян Джуркович. Главните роли се застъпват от младите артисти Бранко Матич и Зоран Раткович.

Популярният югославски артист Павел Вуйсич изпълнява една от главните роли в кинокомедията „Щастливите

умират два пъти". чийто сюжет обхваща събития от Втората световна война. Филмът се поставя в „Босна-Филм“ от режисьора Гойко Шиповец.

ИТАЛИЯ

Федерико Фелини възнамерява да пренесе на екрана знаменитата поема „Безумният Роланд“ на известния италиански поет от XV—XVI век Людовико Ариосто. отличаваща се с хуманистичните идеи на епохата на Възраждането.

Анита Екберг, Надя Тилер, Сандра Мило, Елза Мартинели и други „звезди“ участвуват във филма „Как да се запознаем с жената и да я обикнем“ на италианския режисьор Лучано Салче. След свършване снимките на тази битова комедия режисьорът ще създаде още един филм на тема „Как да се запознаем с жената и да я намразим“.

„Как се роди един сценарий“ — така се нарича пиесата, написана от известния италиански кинодраматург Чезаре Дзаватини и представена на парижка сцена. Тя има следното съдържание: артистът моли няколко зрители да посочат филми, които най-много са им харесали. Отговорите толкова много се различават един от друг, че той сам решава да напише сценарий на филм, но такъв, че да се хареса на всички. Веднага обаче среща съпротивата на цензурата, продуцентите...

Марина Влади ще играе за пръв път във филм на Жан-Люк Годар. Трудно ми е да говоря за тази роля — е заявила в едно интервю артистката. — Познавам много малко моята героиня. Зная само, че мъжът на тази млада жена работи на една бензостанция, че имат дом в



Сцена от румънско-френския филм „Звезда без име“ с участието на Марина Влади

жилищна кооперация, че тя от време на време печеди по нещо като проститутка. Със спечелените по този начин пари си купува рокли и покрива някои домашни разходи. Останалият сюжет се открива всеки ден преди поредните снимки. Не става дума изцяло за импровизация. Напротив, убедена съм, че всяка реплика е прегварително добре обмислена, че този филм подобно на предишните е за Годар едно художествено изпитание, опит за ново използване на звука, говора, а също и опит за ново приложение на цвета. Във филми на този род артистът е само изразно средство за замисъла на режисьора.

Говори се, че Годар предоставял на артистите голяма свобода, че в неговите филми те са нещо повече от артисти. Тук има нещо вярно, но само в това, че Годар дискутира с нас преди започването на снимките. Но ако моето мнение за характера на образа, който играя, не съвпада с неговото, той никак не забелязано ми внушава друго разрешение, по негово мнение по-удачно.

Този сезон Марина Влади играе в парижкия театър „Еберто“ в пиесата на Чехов „Три сестри“ заедно със своите сестри Одил Версоа и Елен Валие. Най-голямата ѝ сестра Олга Верек ще играе ролята на братовата жена.

Пиетро-Паоло Пазолини



Френският режисьор Анри Верной и Антони Куин по време на снимането на филма „Двадесет и петия час“.

(„Евангелие от Матей“) работи сега експерименталния филм „Теорема“ (на 16 мм лента), в който главна роля изпълнява отдавна невиджаната на екрана Лучия Бозе. Действието протича в едно жилище и в неговата градина. Снимките се правят във вилата на Пазолини в Рим. Филмът е посветен на религиозни проблеми. Едновременно с този филм Пазолини се е заел със собствената екранизация на „Едип цар“ от Софокъл.

От Лондон се е завърнал Микеланджело Антониони, който неотдавна е завършил там снимките на филма „Историята на фотографа, мъжа и жената в една прекрасна майска утрин“. Режисьорът не мисли скоро да се заеме с реализирането на новия си филмов проект, който по съобщения в пресата ще бъде цветен музикален и с участието на Моника Вити.

Фелини вече снима „Пътването на господин Маторни“. Освен Марчело Маторни и Виторио де Сика във филма ще играят и няколко популярни комедийни артисти — Тото, Франчи, Инграцио.

Виторио де Сика също снима, но не в Рим, а в Париж, където миналата година реализира „Нос свят“. Новият филм се нарича „Седем пъти жена“ и се състои от седем новели, в които главната героиня е Шърли Мак Лейн. Де Сика, противно на Фелини и Антониони, е пълен с творчески планове за в бъдеще. Новият следващ филм ще бъде „Сутринно, обещание“, за който Дзаватини е написал сценарий по романа на Ромен Гари. Действието протича през годините на Втората световна война в Полша и във Франция, а главната роля ще играе Ава Гарднър. Следващият негов филм носи названието „Човек 67“, за който пише сценарий също Дзаватини.

ФРАНЦИЯ

Жерар Ури е завършил „Голямото пътуване“ — филмова комедия, чието действие се развива през Втората световна война. Тримата английски летци, връщайки се от бомбардировка над Рурската област, се загубват над окупирана Франция. Освен Луи дьо Фюнес и Бурвил във филма играят и английските арти-

сти Т. Томас, К. Брук и синът на Мишел Морган — Мики Маршал.

Главните роли в новия филм на Жак Деми („Шербургските чадъри“) „Госпожиците от Рошфор“ се изпълняват от двете сестри — Франсоаз Дорлеак и Катрин Денъов. „Всички герои в моя филм търсят голямата любов и я намират — е заявил Деми. — Червенороската Соланж (Франсоаз Дорлеак) я намира в мъжа, който играе Джин Кели, русокосата Делфин (Катрин Денъов) — в младежа, превъплотен от Жак Перен, а майката на двете сестри (Даниел Дариьо) намира човека, когото е обичала в младите си години (Мишел Пикколи). Филмът ще бъде излъчван в стила на музикалните комедии.

Серж Бургиньон ще снима филм с Бриджит Бардо и Лоран Терзиев. Филмът се нарича „Пролог“. Това е проста история за двама души, които се срещат, опознават, отдалечават и отново сближават. „Зная, че дуетът Бардо-Терзиев може да изглежда парадоксален — е заявил Бургиньон, — но намирам, че тези артисти се допълват в известен смисъл взаимно. Диалогът съм изработил съвместно с Бардо. Исках също да вземе участие в процеса на създаването на филма.“

Един от най-старите френски артисти седемдесет и петгодишният Мишел Симон слеп дълга пауза отново е застанал пред камерата като изпълнител на главната роля във филма „Старият човек и детето“ — режисьор Клод Вери. Симон пресъздава образа на един старец, който през време на последната война е укривал при себе си едно еврейско дете.



ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ

ДЪХ НА БАДЕМИ

(СЦЕНАРИЙ)

Фризьорски салон. В едри планове виждаме галерии от женски глави под металическите каски за сушене, с навити ролки на електрическото и студено къдрене — вдървени, почти идиотски в грозните зачатъци на техните бъдещи фризури. Виждаме и ловките и красиви ръце на фризьорките, които сръчно манипулират с косите им и вят от тях лимби и краваи по желание на клиентките. Навярно е много горещо в салона, понеже по много от лицата е избила едра пот. И навярно на някоя от клиентките е прилошало, тъй като кадрите почват да се разместват един в друг и застиват — безфокусни и мъртви.

Фризьорски салон. Ден.

По-общ план на фризьорския салон. Край два съседни стола работят две фризьорки, които по нищо не си приличат. Герда е млада жена, около тридесетгодишна, косата ѝ е силно изрусена, но веждите тъмни. Фигурата ѝ е много стройна, лицето деликатно, всичко в нея неуловимо подсказва, че навярно не произлиза от обикновените слоеве на народа.

Жени е масивна, мощните ѝ крака биха внушили на всеки обикновен мъж чувство на малоценност. И лицето ѝ е масивно и хубаво, устните малко синкави, дълбоките сенки под очите ѝ придават доста порочен вид, каквато тя всъщност не е.

— Жени, подай ми лимонадата! — казва малко притеснено Герда.

— Знаеш ли какъв си мочко! — отвръща недоволно Жени, но ѝ подава шешето с лимонада.

Герда го поема. Не очаквайте, че ще го навдигне, тя просто почва да ръси с лимонадата косата на клиентката си. Това е някакъв своеобразен фиксаж, доста ефикасен и евтин.

В тоя миг в репродуктора еква кухо уморен женски глас.

— Герда, на телефона!

Герда прави нетърпелив жест, но оставя клиентката си и отива на телефона при касата.

— Герда, ти ли си? — обаждат се женски глас. — На телефона е Севаринова... Ще ми запазиш място точно в пет часа...

Лицето на Герда става безпомощно.

— Съвсем е невъзможно, госпожа Севаринова. До седем всичко ми е заето.

Сега виждаме жената, с която Герда говори. Тя е по комбинезон, което позволява да видим великолепните ѝ, почти атлетически плещи. Лицето ѝ, макар и поувяхнало, е все още доста красиво — тя е навярно към четиридесетгодишна. По нищо не личи, че косата ѝ се нуждае от някаква прижа.

— Хайде, хайде! — казва нетърпеливо Севаринова. — Жени свободна ли е?

— Никой не е свободен, госпожа Севаринова... Днес при нас е истинска лудница...

— Тъй ли? А по какъв повод?...

— Някакъв прием има при югославяните...

Лицето на Севаринова просто замръзва в гримаса от неприятната изненада.

— При югославяните ли? — казва тя. — Че как... — внезапно прекъсва думите си и добавя сухо: — Не знам, ще дойда в пет часа, ти му мисли.

И рязко затваря телефона.

Апартаментът на Севаринови. Ден.

Общ план на спалнята. Севаринова все още стои права край телефона като гневна статуя от слонова кост под черната дантела на комбинезона. Обвзета от ярост, тя тъй силно ритва своето бяло, мъхнато чехълче, че то хвърква върху тоалетната масичка, някакво бурканче с гръм се разбива върху пода. С бързи резки движения Севаринова наметва пенюара си и стремително потегля към вратата. Виждаме как минава през широк, луксозен хол, походката ѝ е все тъй стремителна, лицето гневно. Но като стига близката врата, тя фязко спира. Въздъхва. Закопчава пенюара си. И с видимо усилие изличва гневното изражение от лицето си. Когато влиза в кабинета, то изглежда усмихнато и разведрено.

Скромнен кабинет с огромна библиотека. Край масивното старомодно бюро работи възрастен мъж. Той е дребен и слаб, но бялата грива на главата му успява да увеличи до някаква степен неговото достойнство. Все пак в първия миг зрителят трудно ще се ориентира дали бляскавата госпожа Севаринова му е дъщеря или жена.

Севаринова сяда на един от близките фотьойли. Само лекото нервно потрепване на върха на крака ѝ подсказва, че е все още развълнувана. Професор Севаринов не вдига глава от бюрото, увлечен в своята работа.

— Алек! — обажда се най-сетне госпожата. — Защо югославяните вече не те канят?

Професорът сваля очилата си и потърква с длан уморените си очи. Без очила лицето му изглежда още по-възрастно.

— Мисля, че ме канят — отвърща той неуверено.

— Мислиш! — в гласа ѝ звънва нетърпелива нотка. — Довечера имат прием в посолството... А не сме получили нищо...

— Какво значение, Юлишка — казва меко професорът. — Нали и без туй довечера имаме празник у дома.

— То е друг въпрос! Но те са длъжни да те поканят!

Професорът не отвърща. Само слага очилата си и поглежда към изоставената книга. Севаринова прехваща нервно устни.

— Аз ще им се обадя! — казва решително тя.

Професорът рязко сваля очилата си. Сега мекото му лице изглежда някак особено сурово и строго.

— Няма да правиш това! — казва той сухо. — Тяхно право е да си канят, когото искат...

Някаква искра пламва в очите на Севаринова, но тя мигновено се овладява. След това става от мястото си и минава зад гърба на професора. Лицето ѝ е разстроено, тя явно се мъчи да не избукне. И все пак не успява съвсем.

— Защо си поканил Белокожов? — пита тя нервно. — Нали знаеш, че не ми е приятен...

— Не мога да не поканя асистента си — отвърща той, без да вдига глава.

— А пък аз мога да понасям фукльовци! — казва тя рязко и тръгва към вратата.

Но на прага спира и отново се обръща.

— Ще излизаш ли до довечера?

— Не знам — отвърща той разсеяно. — Мисля, че не...

— Тогава ще взема колата...

— И внимавай с тая кола! — обажда се той недоволно. — Караш много нервно...

Но Севаринова е вече излязла в хола. Тя се поколебава за миг, после решително тръгва към кухнята. Помещението е просторно, светло, обзаведено с най-модерни кухненски уреди. Край широката маса седи младо, хубаво момиче, доста добре облечено. Над роклята си е препасало голяма, не по мярката ѝ найлонова престилка. Това е Мина — по-малката и сестра. Мина търпеливо и като че ли с удоволствие прави красиви сандвичи, които реди в големи порцеланови чинии.

Севаринова приближава печката и отваря капака на една емайлирана тенджерка. Вътре се вари грамаден петел, който сякаш плава в бульона си. Севаринова го набожда с вилицата, петелът подскача като жив и показва безсрамно отразения си гръклян.

— От тоя петел нищо няма да стане! — казва мрачно Севаринова. — Само си губиш времето с него.

— Ще стане! — отвръща уверено Мина. — Казват, че от стар петел ставало чудесен бульон...

Севаринова я поглежда подозрително.

— Мислиш ли? — запитва тя.

— Даже съм сигурна...

— Дано ти се падне и на тебе такъв! — казва Севаринова — Ще останеш ли довечера?

— Да, разбира се...

Това като че ли не харесва на Севаринова.

— Ще скучаеш, моето момиче... Те са все възрастни хора.

— Е, не всичките — казва Мина. — Нали ще дойде и... Белокожов?

В миг лицето на Юлия замръзва. Погледът ѝ като изстрел пронизва момичето, но то все тъй с увлечение реже своите сандвичи.

— Откъде знаеш? — пита тя спокойно.

— Видях списъка...

— Не знаех, че го познаваш — отвръща Юлия недоволно.

— Не го познавам, само съм го виждала...

— И ти харесва?

— Какво пък, много хубаво момче...

— Тъй ли! Не съм забелязала! — отвръща Юлия студено.

— А, не — хубав е! Косата му е много хубава — като жива.

— Глупости! — казва Юлия сърдито. — Това хубост ли е — коса?

Момичето се засмива.

— Прощавай — казва тя. — В края на краищата и бялата не е лоша.

Госпожа Севаринова траква с пръст момичето по носа и се запътва към вратата.

Фризьорският салон. Ден.

В едър план галерия от женски глави под металическите каски за сушене. Сръчно работят красиви женски пръсти. Виждаме Жени. Под разкопчаната ѝ бяла престилка няма почти нищо, но въпреки това тя е цялата запотена.

— Тоя кретен живи ще ни свари! — казва тя сърдито.

— Мене ми е хубаво — отвръща Герда.

— Не се съмнявам — казва Жени. — Ти не си жена, а котка...

— Това лошо ли е? — усмихва се едва забележимо Герда.

— Зависи!... Най-лошото е, че се сещат веднаж в годината... И то едва като ги докарват до края на покрива...

В тоя миг отново еква репродукторът.

— Герда на телефона!

— Аман вече! — казва Герда с досада и тръгва към телефона.

Виждаме как взима слушалката

— Кой е?

— Аз съм, Герда — отвръща плътен мъжки глас.

И виждаме човека, който говори. Това е възрастен мъж във военна униформа, без шапка. Лицето е сухо, по коравия му череп има твърде малко коса. Изражението на фризьорката не се изменя ни най-малко.

— Ще свършим малко по-рано — продължава мъжът. — Тъй че ще дойда при теб към десет часа...

— Цивилен? — запитва съвсем тихо момичето.

— Не!... Няма да имам време да се преоблека.

Някакво особено изражение на неприязън ляга върху лицето на Герда. Но тя отвръща:

— Добре! — и затваря телефона.

Герда се връща обратно. Ние виждаме само част от фигурата ѝ и отново в едър план женските глави под металическите каски. Там, където редицата свършва, като естествено продължение виждаме нова редица — тоя път мъжка. Това са офицерски глави, наредени една до друга — като саксии — със същите вдървени и непроницаеми изражения. Когато камерата малко се изтегля, ние разбираме,

че това е всъщност деловият президиум на събрание. Има само един свободен стол в редицата и на него, като заобикаля в гръб другите, сяда познатият ни офицер. Известно време той се намества като кокошка в полог и също като кокошка замръзва с малко повдигната шия и неподвижно лице.

Улицы. Уличен телефон. Ден.

Телеобективът ни позволява да следим Севаринова и нейната „фиятка“ в голямото улично движение по „Раковска“ около площад Славейков. Едрата жена е малко смешна в миниатюрната кола, още повече, че наистина шофира припряно и нервно, едва ли не с подскачане.

Сега Севаринова се движи по тиха, почти безлюдна улица. Тя намалява хода, отбива се и спира до тротоара. Когато почва да излиза от колата, виждаме най-напред нейните силни, хищни крака с добре развита мускулатура. След това се измъква цялата, оправя бегло тоалета си и отива към уличния телефон във входа на някакъв жилищен дом. Виждаме как пуска в автомата двете стотинки и набира номера.

— Другарят Белокожов, другарке...

Бихме могли да помислим, че си е преправила малко гласа. Оттатък звъни телефон, протяга се ръка и вдига слушалката. Това е млад човек с приятно лице, косата му е наистина хубава. Можем да съдим, че се намира в университетски кабинет, обстановката е доста академична.

— Мишо, аз съм — говори Севаринова. — Сам ли си?

Младежът примигва бързо, явно че е познал гласа.

— Да, аз съм... Кой?

— Кой! — казва с укор Севаринова. — Искях да те подсега за довчера...

Навярно младежът вече е познал гласа, но видимо се колебае.

— Да ти кажа право — не ми се иска... Просто не ми е удобно...

— Държа да дойдеш! — казва Севаринова и гласът ѝ никак не търпи противоречие. — Или искаш да се пръсна от скука...

— Добре! — казва неохотно младежът.

— Към осем — добавя Севаринова и затваря телефона.

Зала за събрание. Ден.

Мъжките глави на президиума на събранието. Досега израженията са доста по-оживени. Има си причини за това — на малката катедра говори доста разпалено сравнително млад офицер с майорски пагони.

— Няма съмнение, че полковник Никодимов разполага със скъпите задгранични препарати като със свое лично имущество. Преди всичко той ги е заключил в сейфа си и не дава никому отчет. Ние дори не знаем какви лекарства има там... Изглежда, че единствените, които имат право да се ползват от тях, са тъщите или някоя хубавичка балдъза...

— Ами ако е наистина хубавичка! — обажда се старшият офицер от президиума.

В залата се засмиват. Майорът поглежда с недоумение този, който му е подхвърлил репликата.

— Аз говоря сериозно, другарю генерал...

— Ами че и аз говоря сериозно! — отръпца генералът.

Зачервеният и възбуден майор поглежда обидено пред себе си.

— Ето какъв случай имаме! — продължава той. — Довеждат при мен един войник от подделение 1475... Още от пръв поглед разбирам, че...

Частно шивашко ателие. Ден.

Това е ателието на госпожа Бисерка, видна столична шивачка. И всъщност не е ателие, а обикновена стая в обикновен апартамент, наредена по най-ординерния еснафски вкус. Това, което прави впечатление, е голям увеличен портрет на плешив мъж в дреха, подобна на редингот. Лявата страна на редингота е накичена поне с половин дузина ордени, повечето военни. Мършава жена със сухи крака стои пра-

ва, по комбинезон в средата на стаята. Около нея с игленик в ръка се разхожда госпожа Бисерка и критично я оглежда.

В два от фотьойлите са седнали Севаринова и още някаква млада жена, доста изискано облечена. Те седят така, както обикновено седят жените, когато не ги наблюдават мъжете — в съвсем свободни пози, по-малко безсрамни, повече неестетични. Изисканата дама доста изкусно люпи тиквено семе.

— Ходила ли си скоро в ЦУМ? — запитва малко небрежно Севаринова.

— Защо питаш?

— Просто питам...

— Вчера бях... Нищо — парцалчета. Но има хубави чешки обувки.

— Не ме интересуват чешки обувки — казва обидено Севаринова. — Откакто станаха социалист...

— Иди поне да ги видиш...

— Какво да ги гледам! Ти купи ли си?

— Нямах пари у мене... А иначе бих купила. Какво като са чешки...

— Не съм толкова изпаднала — казва Севаринова с достойнство.

— Към колко часа беше в ЦУМ? — запитва жената по комбинезона.

— Защо питаш?

— Ей тъй — да се намирам на работа.

— Ами към пет... Не — към седем...

— Ако се беше отбила в сладкарницата, щеше да ти се вземе акълът! — казва доволно жената по комбинезона.

— Защо да ми се вземе акълът?

— Аслъ де... Като че ли имаш акъл...

— Ревю ли имаше?

— И какво при това! — казва доволно жената по комбинезона. — На търговата масичка Драга доктор Настева... И с жого мислите?... С Данката... С Данката Филипов...

Другите две жени просто гракват в хор.

— С артиста?... Не може да бъде... Сигурно си се препознала.

— Как не — нали минах край тях. Така се бяха заплеснали, че даже не ме забелязаха.

Двете жени известно време гледат изблещени — така ги е поразила новината.

— Каква мръсница! — казва със завист изисканата дама.

— Чак толкова нахалство — пред очите на хората! — мърмори Севаринова.

Тук внезапно се обажда госпожа Бисерка.

— Късно живеете... Това е стара работа.

— Колко стара?

— Ами най-малко от пет-шест месеца.

— И да мълчиш досега? — казва възмутено изисканата дама.

— Ами как — клиентка ми е — отвърща с укор госпожа Бисерка.

Звуково разговорът постепенно ще угасне. В бърз разпокъсан монтаж ще видим уста, колена и задници. И последното, на което дискретно ще се спре камерата, сатиниран и безглав манекен за шивашките проби в тъгъла на стаята.

Пред сладкарница „Берлин“. Ден.

Тримата седат пред грамадното витринно стъкло на сладкарница „Берлин“ и пият „Радебергер“ от хубави плътни чаши с клеймото на фирмата. Времето е малко студено, духа слаб вятър и те навярно не биха издържали на бирата, ако не е придружена от малки конячени чашки.

Един от тримата младежи ние познаваме — това е асистентът Белокожов, само по костюм и без шапка. Изглежда, че му е студено, но младостта търпи и на незгоди. Вторият е в едронизплетен вълнен пуловер с висока яка. Косата му е в цезерова прическа, лицето малко грубо, но общо взето видът му подсказва интелектуалец. Третият малко нещо прилича на научен работник, особено с очилата си и двата дебели тома, поставени пред него на масата. Облечен е в нещо средно между шлифер и работна престилка.

Разговорът, който водят, е крайно интересен и характерен за интелектуалци от съвременен тип.

— Слушай, не си бягай от интереса! — казва ученият младеж. — Ще извъртим само едно турче...

— Казах ви, че не мога! — въздъхва притеснено Белокожов. — Имам си работа...

— Работа или среща?

— Работа! — отвърща троснато Белокожов. — Ако искате да знаете, довчера съм канен у шефа... На рожден ден...

Другите двама го гледат опулено. Очевидно новината им е направила впечатление.

— Брей! — казва намръщено ученият младеж. — Доцент ли си намислил да ставаш?...

— Нищо не съм намислил — казва с досада Белокожов. — Аз и без друго съм си талантлив. И масите непрекъснато ме издигат...

— Работата е малко по-друга! — казва иронично младежът с пуловера. — В тая работа има пръст Акулата.

— Коя Акула? — пита невинно Белокожов.

— Хайде, не се прави на разсеян.

— Имаш грешка, малкият! — измърморва недоволно Белокожов. — Никога не съм се натискал по жени... Най-много съм ги оставял да тичат по мене.

— И после? — пита иронично младежът с пуловера.

— После — нищо... Просто чакам с хронометър в ръка коя ще стигне първа. Връчвам медал и избирам последната... Защото тя е с най-запазени сили. — На твоето място бих се засрамил поне от професора — казва мрачно ученият младеж.

— Засрамват се само наивните — вдига рамене Белокожов. — А умните си измислят подходяща за случая философия.

— Добре де, сега е пет часа... Все има време да извъртим едно турче.

— Ами нали виждате, че четвърти нямаме! — отвърща колебливо Белокожов.

Фризьорският салон. Ден.

На стола пред Герда е седнала Севаринова. Изморена, младата фризьорка поизобилно косата ѝ с подсладената фруктова вода и изкусно вие от нея разни краваи. В салона е станало още по-топло, сега почти всички жени са плувнали в пот. — Най-сетне Севаринова избухва.

— Герда, луда ли сте? Каква е тая жегата у вас?...

Герда не може да отговори, защото устата ѝ е пълна с фибри.

— Ако остана още половин час, след туй ще ме обелят като варен картоф — добавя тя сърдито.

Жени се изсивва.

— Имаме си един Пейчо — обажда се тя. — Най-напред напълва пещта догоре, след това отива в аперитива отсреща и пие, докато затворят.

— Че откъде толкова пари? — запитва Севаринова.

— Виж, това е една от загадките на природата — казва Жени замислено. — Колкото и да им пребъркваме джобовете на тия простаци, пари за пиене винаги си намират...

— Значи, не умеете да ги претърсвате — отвърща Севаринова пренебрежително. — Герда, моля ти се, какво правиш?

Герда наистина се е опитала да направи нещо свое.

— Сега е модерно, миличка — казва тя. — Видях в „Пари мач“ сестрата на София Лорен... Тая, дето се омъжи за синчето на Мусолини...

— Да, но аз нямам такива намерения — казва Севаринова сопнато. — Направи я, както ти казах...

— Съвсем ли закрива челото...

— Притрябвало ѝ на жена чело...

— Точно тъй! — съгласява се охотно Жени. — И един хубав задник ѝ стига.

Севаринова обръща глава да я погледне.

— Беше тая работа, Жени — казва тя насмешливо. — Мъжете са станали напоследък доста възискателни.

— Тъй ли?... Не съм забелязала...

— Това е лошо — казва Севаринова сериозно. — Ще го разбереш едва като ти се случи някоя изненада...

— Чак пък толкова!

— Толкова, толкова! — Сега не е трудно да получиш нещо, трудно е да го задържиш...

— А защо ми е потрябвало?... Като на пиятата е толкова евтино...

Севаринова мисли известно време. За жена като нея не е лесно да си промени мнението. И все пак тя казва:

— И това не е лъжа!... Герда, какво правиш?...

— Каквото искаше...

Севаринова се взира в огледалото недоволно.

— Ама това не е прическа, Герда... Прилича на Балдуinovата кула...

— Е, Юли, направи си я сама, като толкова знаеш! — отвръща Герда нервни

Севаринова я гледа учудено в огледалото.

— Напоследък си станала много нервна, мойто момиче — казва тя меко. — Всъщност какво ти липсва?

— Нищо! — отвръща Герда сухо.

— Нищо, значи всичко...

— И тъй да е... Кой може да ми помогне?

— И ти си права! — казва Севаринова. — На тоя свят никой нищо не дава... Всеки гледа да вземе... Какво, любов ли си нямаш?

— Повече, отколкото ми трябва...

— Да, и това е също досадно! — съгласява се Севаринова. — Тогава смени я с друга...

— Там е работата, че не обичам промени...

— Никакви?

— Съвсем никакви...

— Наистина не си добре! — казва сериозно Севаринова.

— Е, де да бях аз на нейното място! — обажда се Жени. — С тая фигурка... И с тая сладка муцунка... Но това диване никога не си е разбирало интереса.

Зала за събрание. Ден.

На трибуната е полковник Никодимов. Той мълчи, лицето му е напрегнато и самовглъбено. Камерата доста дълго време се задържа на това мълчаливо лице. Най-после полковникът почва да говори, доста промаво и без никакви жестикулации. През цялото време на неговото слово камерата не променя своята гледна точка — следи го с чисто документален стил, дори що се отнася и до звука — кънтящ и нечист.

— Вярно е, че не съм оратор — започва полковникът. — И не обичам оратори, особено празни дърдорковци и критици. Да критикуваш за шяло и нещяло, това значи да не уважаваши себе си.

Полковникът се замисля за миг и продължава:

— Става дума за репликата, която ми подхвърли майор Неделчев. — Честна дума, не искам да го оскърбявам, той е добър, способен служител. Но защо майор Неделчев си е въобразил, че трябва да бъде живата съвест на нашето учреждение?

Та на въпроса... Майор Неделчев ме обвинява, че съм злоупотребявал с ценни медицински препарати и съм ги раздавал на балдъзи и тъщи. В това твърдение няма капка истина. У нас често се получават някои ценни задгранични препарати, предимно като безплатни мостри от различните световни фирми. Но не е вярно, че съм ги раздавал безотговорно. Всичко, което съм раздал, е било по рецепти на наши лечебни заведения и по моя препенка, без да се интересувам от чинове и длъжност. Освен това аз съм отпуснал малки количества препарати по заповед на висшестоящи инстанции, без да знам за какво ще бъдат употребени.

Ето тука го стяга чепикът нашия справедлив майор Неделчев. Допушам, че с някои от тях е било злоупотребено. Майор Неделчев отлично знае това, което аз не знам — чии са били тия тъщи и балдъзи. Но вместо да каже цялата исти-

на, той предпочита да хвърли вината там, където тя не е. Ето това аз не признавам ни за критика, ни за справедливост. Справедлива е само пълната истина.

Полковник Никодимов свършва и без да бърза, се оттегля от трибуната. Виждаме го как минава край редицата глави, наредени като саксии на президиума. И по изражението на тия лица сега спокойно може да се прочете какво е разположението на силите в безименното учреждение. Полковник Никодимов сяда на мястото си.

Фризьорски салон. Вечер.

Сега салонът е съвсем празен от посетители, бутафорно и смешно стърчат празните каски. Минава седем и половина и всички, които са имали нужда от похубава коса, са заминали по своите малки бойни полета. Герда седи уморено на стола си, до нея Жени, разкрачила едрите си крака, без никакво съзнание брон днешните бакшиши. Като свършва това приятно занимание, тя се обръща към Герда:

— А ти как си днес?

Момичето я поглежда.

— Добре — измърморва тя.

— Винаги си по-добре от мене — отвръща без завист Жени. — Това е да имаш хубава муцушка. Севаринова колко ти пусна?

— Два лева...

— Жена е! — казва фризьорката с уважение. — Но колко са като нея? Да ти кажа право, ама хич не им завиждам на нашите големци... Женичките им са...

— Де да бях на тяхно място! — отвръща Герда с въздишка.

— И на какво отгоре? — изсумтява Жени презрително.

— Ами стига им туй, дето нишичко не работят — отвръща Герда. — Ако искат, могат по цял ден да се излежават. Или пък да спят до обяд! Това малко ли е?

— Нищо не е!... На тяхно място бих побесняла от скука.

— Скука! — отвръща с горчивина момичето. — Нищо, дай ми на мен такава скука... Пък друго не ми и трябва...

— Да ти бере греха майка ти! — казва Жени недоволно.

Герда не отвръща, но лицето ѝ изведнаж се изостря, нещо враждебно блява в погледа ѝ. Жени нищо не забелязва, тъй като в тоя момент пали цигарата си. Това, разбира се, е забранено както за клиентките, така и за фризьорките, но Жени, то се знае, стои над обикновените разпоредби. И нещо друго привлича вниманието ѝ. Над пердето, което закрива половината от витринното стъкло, внезапно се подава младежка глава или по-точно главата на доморасъл банишорски битълс. Очите с маймунска пъргавина претърсват салона, след това едното от тях намига. Едно дребно момиче с тънка талийка и остри зъбки става от мястото си и покорно тръгва към изхода. Жени отново се обръща към Герда.

— Ще прием ли по една мастика? — запитва тя.

— Нали знаеш, че не обичам.

— Добре, ще пийнем по един пелин тогава. Аз черпя — тя потупва джоба на престилката си. — В „Тунела“ има чудесен — там ме познават...

Герда колебливо мълчи.

— Ти оглуша ли? — малко сопнато запитва Жени.

— А, не — трепва Герда. — Ще се забавим ли?

— Няма да се бавим... Защо — бързаш ли?

— Не, не особено, но в девет трябва да си бъда у дома.

— Защо?

Герда отново се поколебава.

— Ами той ще дойде към десет часа в къщи — отвръща Герда неохотно.

— Защо толкова късно? — пита учудено Жени.

— Събрание имал преди това. Та след събранието.

— След събрание всички свесни мъже отиват в кръмтата — казва Жени. — Ама пък време за срещи.

— Ние се виждаме всеки ден, Жени! — казва Герда тихо. — Всеки ден от шест години насам. Освен когато е в отпуск и замине от София.

— Да, сещам се — отвръща Жени презрително. — Тогава се качва във влака с милото си семейство и заминават щастливи за Варна.

— Не! — казва решително Герда. — Той отива в отпуск винаги сам. В Наречен — там имали някакъв санаториум.

— Да не е шантаж?

Герда се усмихва. Това ще бъде нейната първа и последна усмивка през този филм.

— Ама ти сериозно ли говориш? — възкликва тя.

Жени клати недоволно едрата си глава.

— Не знам! — свива тя рамене. — Но да ти кажа право, не мога да понасям мъже с ботуши. Става ми лошо от миризмата им.

— При мен той винаги идва цивилен! — казва тихичко Герда.

— И все пак нали е офицер?

— Е да, но той не е истински офицер... Той е фармацевт.

— Това пък какво е?

— Нещо като аптекар...

— Не знам — казва Жени. — И все пак с ботуши. Дъртак на всичко отгоре. Впрочем, на колко години е?

— На петдесет и четири — отвръща Герда смутено.

Жени се облещва.

— Ами ти сериозно ли говориш? — възкликва тя.

— Той изглежда по-млад — излъгва Герда.

— Боже, ти си била съвсем загубено момиче! — казва Жени смаяно.

Известно време тя мълчи, лицето ѝ е почти начумерено. След това казва:

— Какво ли пък толкова се чуда... То си е в кръвта ви... Щерка на бивш дипломат — няма да тръгне с някой келнер или зарзаватчия...

Герда не отвръща. В този момент през салона минава нисичък наперен мъж с вид на бивш военен. Той поглежда мрачно цигарата на Жени, но нищо не казва. Жени се обръща нехайно на стола си и като натопява голямо парче памук в розовата вода, почва енергично да трие с него едрото си лице. Управителят мълчаливо отминава.

— Видя ли го Спиро? — обажда се гордо Жени. — Не посмя думичка да ми каже...

Герда не отвръща, все тъй унило мълчи на стола си.

— Хайде, пригответи се! — казва нетърпеливо Жени. — Поправи си поне очите.

Герда автоматично се обръща на стола си към огледалото. Все тъй омърлушено тя натопва своето памуче в розовата вода и го прекарва през двете си очи.

Апартаментът на Севаринови. Нощ.

Към осем и половина часа в просторния хол на Севаринови вече са се събрали всички гости. Впрочем не всички, защото Белокожов не се вижда никъде между тях. Те са насядали около три не особено големи масички, пръснати пресметливо из различните краища на хола. Както обикновено се случва на такива семейни празници, мъжете са се отделили в една компания, жените в друга. И между двете като че ли не съществува никакъв контакт — толкова са те далече една от друга.

Мина е седнала на ниско столче близо до вратата — най-близкият път до кухнята. Момичето изглежда нанстина малко разочаровано, но все пак не скучае. По-шумна е мъжката група. До слуха ѝ долитат като изстреляни от пистолет имена на видни математици, загадъчни и непонятни математически термини. Макар да са пийнали досега само по чашка или две, очите са започнали да блещат и опоровете са никак особено разпалени и оживени. Свит между тях, професор Севаринов мълчи, но очевидно е, че всички говорят на него или заради него.

Много по-сучна е женската група, но тя като че ли повече забавлява Мина. Интересно е да се наблюдават тя вече поувехнали жени, които с голямо старание се мъчат да спасят това, което могат. Мина следи внимателно как прецизно вдигат веждите си, как крият коремите си, как се усмихват пестеливо, за да не покажат някоя излишна бръчка или някой зъб. А професоршата е като императрица между тях, макар с голяма мъка да крие суката си.

— Зарекох се на такива празници през деня нищичко да не пипам! — говори тя. — Изморявам се и вечер изглеждам толкова увехнала, толкова увехнала.

Разбира се, веднага избухва буря от лицемерни възклицания.

— Ти това?

— Как можа да го кажеш?

— Божичко, гледай я колко е хубава!...

Госпожа Севаринова се усмихва доволно и за да скрие тая малко неприлична усмивка, започва да налива вино в едва наченатите чаши. И понеже каната се изпразва, тя става от мястото си.

И Мина става. Когато Севаринова приближава до нея, тя казва тихичко.

— Белокожов защо не дойде?

— Защото е невъзпитан! — отвръща Севаринова троснато.

— Ама аз си го бях запланиувала! — казва тъжно момичето. — Сега какво да правя?

— Я се дръж прилично! — казва Севаринова. — Или искаш да му се пълнеи сама в ръцете?

— Да, искам...

— Гледай само да не ти заседне! — казва сърдито Севаринова.

Мина я поглежда учудено, взима каната и тръгва с нея към кухнята.

Ресторант. Нощ.

Ресторантът е все още полупразен. На подиума музикантите лениво събличат инструментите, пианистът бърше с кърпичка клавиатурата на пианото. Герда и Жени са седнали на една отстранена ъглова маса и се черпят с лек, прозрачен пелин. Както винаги Герда изглежда малко унила и отегчена.

— Слушай, миличка, кажи ми сериозно защо си губиш времето с него? — пита Жени.

— Не знам — отвръща Герда без желание.

— Как така не знаеш?

— Не знам — вдига рамене Герда. — Но той е много мил, Жени... Наричай го както щеш, но понякога е просто като дете...

— Боже господи, какво момиче! — възкликва с безкрайно удивление Жени. — Дете бил!... Ти имаш ли ум в главата? Познавам ги добре тия репей, патила съм и аз от тях, докато бях глупава... Кротки, благи, а където хванат — не пущат.

Герда се намръщва.

— Не, той е честен човек, Жени, поне в това съм сигурна...

— Честен! — възкликва Жени възмутено. — Кажи какво му е честното? Гледа си човекът семейството, купува телевизор и килими, всичко внася там, каквото успее да икономиса от цигарите и мастиката. А на всичко отгоре се запил в теб като пиявица, хич не се интересува, че ти погубва живота. Това честен човек ли е?

Герда мълчи. Навярно и на нея такива мисли са минавали през главата, защото лицето ѝ съвсем помръква.

— Кой те запозна с него? — пита Жени.

— Не помня — излъгва Герда.

— Който те е запознал — да му изсъхнат ръцете. — По-голяма беля в живота никой не ти е направил.

— Не е точно тъй! — казва Герда уморено. — Той ми помогна да се назнача на работа. И ме обича, и се прижи за мене... Само той, ако искаш да знаеш — единичък в целия свят. А пък аз съм сама, само една леля ми е останала и тя не е с ума си.

Жени замълчава за момент, лицето ѝ поомеква. За нейния практичен ум това е все пак сериозен довод.

— Е, да — разбирам! — въздъхва тя. — Но помисли си — може ли това да продължи вечно?

— Той ще се ожени за мен някой ден — казва Герда тихо.

Жени се изсмихва така гръмко, че келнерът, който минава край тях, я поглежда стреснато.

— Никога! — казва тя. — От мен да си го знаеш — никога. Та преди всичко офицерите не се развеждат, на тях им е забранено. Да се разведе — значи да си загуби службата.

— Нали ти казах, че той е специалист — отвръща Герда унило.

— Е да! — специалист по ментите. Слушай, ако имаш малко ум в главата — ще го зарежеш веднага. Ей сега — тая вечер. И ако го зърнеш някой ден — да бягаш през три улици.

— Не мога — казва Герда. — Това никога няма да стане.
— Защо?
— Не знам, просто сили нямам. Докато беше жива, мама казваше: „От теб човек няма да стане. Като восък си мека, всеки може да прави с теб каквото си ще!“

— Точно тъй е! — казва Жени удовлетворено.
— А ако не е тъй?... Не разбираш ли, че не мога да живея сама...
— Кой ти казва! — прекъсна я Жени.
— Казваш ми... Не мога, не разбираш ли... Ако той е репей, може би пък аз съм се родила паразит.

Двама млади мъже, доста добре облечени, спират край масата им. Те се спогледват за миг, после единият се изправя пред двете жени, унесени в своя разговор.

— Местата свободни ли са? — запитва той учтиво.

Жени го поглежда накриво.

— Я си гледай работата, келеш!... Свободни маси колкото искаш...

Младият човек панически се оттегля. Все още сърдита, Жени енергично вдига чашата.

Стълбище. Коридор. Нощ.

Белокожов, целият запотен, лети по някакво стълбище. Въпреки това той приживливо крепи до гърдите си букет хризантеми.

Белокожов спира на жилищната площадка с няколко врати от двете ѝ страни. Известно време той чете табелките по вратите — все още изпотен и задъхан. Най-сетне една от тях го удовлетворява. Младежът изважда носна кърпа, избърсва лицето си, след това оправя вратовръзката и критично оглежда костюма си. Да, всичко е в ред. Сега вече може да позвъни.

Не е нужно да чака дълго — зад вратата се чува енергично чаткане на токчета, след това тя се отваря — широко и със замах. На прага се показва Мина — усмихната и сияеща.

— Защо закъсняхте толкова? — запитва тя свойски.

Белокожов я гледа стреснат — явно не познава момичето. И докато се чуди какво да отвърне, тя го улавя за лакета и дръпва в антрето. Белокожов все още стърчи смутено с букета си пред момичето. Тя издърпва нетърпеливо букета от ръцете му и нехайно го хвърля върху шапките на дрешника.

— Съблечете се, де!...

Белокожов смутено се съблича. Мина издърпва и шлифера от ръцете му и го закача на дрешника. Очите и лицето ѝ все тъй сияят. Белокожов вече се е съвзел и най-сетне се решава да запита:

— Всъщност вие коя сте?

— Аз ли? — засмива се момичето, като го гледа съвсем от близко с късогледите си очи. — Ами не се ли сещате?... Аз съм малката балдъза на големия дом...

Белокожов е леко озадачен.
— Тъй ли?... Не знаех, че Ю..., че госпожа Севаринова има сестра...

— Сега вече ще знаете... Ама защо стърчите тъй, хайде вървете...

И тя почва да го тика по гърба към вратата, където се чува човешка врява и танцови звуци на радио или магнитофон. Мина отваря вратата, натикра младежа вътре, а самата тя с бързи крачки се затичва към кухнята.

Апартаментът на Севаринови. Нощ.

Има чувствителна разлика в градуса на настроението от предния епизод в апартамента. Алкохолът е освежил увехналите бузи на мъжете, жените са се поотпуснали и усмивките им вече нямат тоя точно премерен калибър, който крие дефектите на лицето. В дъното на апартамента танцуват няколко двойки — не особено сърчно, с принудената галантност на задълженията и вниманието. Между тях е и госпожа Севаринова, с лице на маска, която изразява нещо средно между учтивост и благоволение. Само далечният ѝ поглед свидетелствува, че мислите ѝ са някъде другаде.

Белокожов се изправя на прага, все още малко смутен и виновен. Като повейани от вятъра слънчогледи, жените мигом отправят лица към него, с изражения, в които се чувства любовитство и интерес. Мъжете са доста по-сдържани с изключение на професор Севаринов, който става от мястото си с неочаквана за неговата възраст пъргавина. Навярно и той е мъничко пийнал, защото иначе трудно бихме си обяснили неговия повишен тон.

— Станете, господа, искам да кажа — другари! И нека приветствуваме на крака нашата математическа младост.

Мъжете около професора малко неохотно стават. Белокожов приближава към групата, доста смутен от неочакваното посрещане. Той се покланя сдържано, един от мъжете покровителствено го потупва по плешката, след това го прегръща през рамото.

— Бива си го момчето наистина — казва той с искрено приятелско чувство. Другите се усмихват, макар и едва-едва пресилено.

— Всъщност моят най-добър ученик! — казва живо професорът. — Ако изобщо имам право да бъда учител.

— Моля ви се, другарю професор! — почти уплашено възкликва Белокожов.

— Тъй е, моето момче, тъй е! — казва професорът. — Математик с емоционално мислене... Малко парадоксално наистина, но напълно в сферата на модерната математика.

Неколцина от учените се спогледват — повече шокирани, отколкото изненадани. Един от тях едва забележимо намива на съседа си.

— Хайде, иди да се представиш на дамите! — казва дружелюбно професорът. — Разрешава ти се да потанцуваш!...

Белокожов с облекчение се оттегля. И когато се обръща с лице към дамите, срещу него се изправя госпожа Севаринова, усмихната и въпреки това с доста лед в погледа. Белокожов хладнокръвно се покланя — личи си, че в подобна компания се чувства доста по-сигурен.

— Длъжен съм да ви се извиня, мила госпожо, но в последния момент...

— Знам, знам! — прекъсва го тя. — Дошъл ви е неочаквано на гости някакъв роднина от провинцията...

— Приятел! — поправя я той.

— Как безсъвместно лъжете! — казва тя. — Вие сте играли карти...

Той се усмихва спонтанно — както винаги, когато го хванат в лъжа.

— Може и тъй да е — отвръща Белокожов. — Ами като нямаше с какво друго да го почерпя?

— Никак не сте почтен!...

Неуместна и доста нахална женска реплика — лицето на младежа изведнъж потъмнява.

— Това го знам по-добре и от вас! — отвръща той сухо.

Тя усеща, че е сбъркала и...

И в този момент гледната точка се премества. Ние виждаме Мина на прага, в двете си ръце тя държи големи чинии със сандвичи. Мина гледа към Белокожов, който е с гръб към нея. Зад рамото му се провижда лицето на сестра ѝ. Има нещо в нейния поглед, в усмивката, в интимността на позата, което я кара да се намръщи.

Ресторант. Нощ.

И в ресторанта се чувства промяна — както казват спортните радиокomentarатори — „има промяна в резултата“. Чувства се настъпването на Жени — тя почти е легнала върху масата с опънат като барабан задник и оголено масивно коляно. И обратно — Герда не е могла да издържи настъпването и унило се е свила на мястото си. И двете изглеждат малко пияни — Жени повече, защото към алкохола е прибавила и своите възмущения. Сега всички маси са заети, келнерите с мъка се провираят между тях, като ръсят по гърбовете на хората бирена пяна. И оркестърът се е разбеснял — това ще разберем повече по движенията на музикантите, отколкото по височината на тона. Известно напрежение се чувства по масите около двете жени. Първо — те са самотни, второ — мъжете са пийнали и най-важното — това проклето, масивно, гладко като билиардна топка коляно! Но двете жени са слепи за всичко друго освен за своя разговор.

— Спокойствие! — възкликва Жени, — Имаш ли представа какво е спо-

койствие? Намери си едно момче, ожени се за него, живеи като хората — това е спокойствие...

Герда я поглежда враждебно.

— Момче! — казва тя нетърпеливо. — Какво момче?... Нали ги виждам, като чакат всяка вечер нашите момичета пред витрината... Гледат само как да им измъкнат някой лев от чантите... Такова ли момче искаш да си намеря?

— Е, не всички са такива! — казва Жени. — Има и по-свесни... Ще си намериш някой мухльо, цял живот ще те гледа в очите, на ръце ще те носи... Тъй де, не си какво да е момиче... Какво ще се сравняваш с нашите калтачета — и те са като своите кавалери.

— А аз какво съм?... Фризьорка като тях... И на мен това се полага...

— От фризьорка до фризьорка има разлика! — казва Жени обидено. — Но ти остави на мен — знаеш ли какво момче ще ти намеря?

— Какво? — пита Герда горчиво.

— Такова — шарено... Ама разбери, все трябва да имаш семейство някой ден...

Герда я гледа продължително.

— Семейство! — казва тя най-сетне... А ти знаеш ли какво е семейство... Или само тъй си говориш!...

— Ами семейство е... семейство! — казва Жени малко объркано.

— Но какво точно?... Да живеят двама души заедно?... Да се обичат?... Или чисто и просто да бъдат венчани?... Ако ти знаеш, аз не знам...

— Ами много просто — и трите заедно...

— Добре, а ако някое от тях липова?... Тогава кое е най-важното?... За кого всъщност е женен моя полковник — за мене или за жена си?

Жени я поглежда с недоумение.

— Глупачке, ако и това не разбираш!... Ами за жена си естествено!...

Герда въздъхва с досада и обръща глава в друга посока. Жени я гледа известно време със съжаление. След това съзира келнера, който минава запъхтян край тях, натоварен с празни чинии.

— Гошѐ, още една половинка...

— Веднага, молим! — отвърща Гошетото, като едва ли не счупва чиниите заради дълбокия си поклон.

Герда поглежда уморено към своята приятелка.

— Жени, нямаме време — казва тя.

— Последно! — отвърща Жени, като глътва жадно това, което е останало в чашата.

Апартаментът на Севаринови. Нощ.

Сега почти всички в апартамента танцуват, включително и професор Севаринов, който благоговейно и от дистанция мъкне своята дама. Само Мина е седнала на своето столче край вратата и гледа намръщено към сестра си. На пръв поглед като че ли няма за какво да се сърди — Белокожов танцува с нея съвсем сдържано, лицето му не изразява нищо освен любезно внимание. Но може би именно Юлия е тая, която я дразни. Ръката ѝ доста крепко е обхванала рамото на младежа, нещо предизвикателно има в начина, по който го е подпрела с бюста си. И ако Мина би чула какво говорят, навярно съвсем би побесняла.

— Признайте, че ви харесва! — казва Севаринова коварно.

— Кой да ми харесва?...

— Мина, сестра ми...

— Тя Мина ли се казва? — запитва младежът любопитно.

— Нима не знаете?

— Откъде да знам! — вдига рамене младежът.

— Не, просто тъй си помислих!... Но тя е по-хубава от мен, нали? — запитва Юлия с подкупващ глас.

— А, не — напротив! — отвърща той и за пръв път в гласа му се чува някакво смущение.

Тя се усмихва все още недоверчиво.

— Май не сте искрен... Мина е младо момиче, а младостта е винаги хубост...

— И това е вярно... И все пак...

Той млъква, защото в тоя момент професорът е съвсем близо.

— Добре, аз ще ви кажа — усмихва се Юлия. — Едно момиче е чашка ароматен, сладък ликьор. Но една жена е хубав, отлежал коняк. Още след първата чашка ви се врътва главата...

Разговорът взима опасно направление, но за щастие на Белокожов в тоя момент мелодията свършва. Младежът бърза да се поклони и малко запотен тръгва към Мина. До нея има празно столче, на което той се отпуска като човек, който току-що е пренесъл каруца камъни. Без да погледне момичето, той взима чашата си с вино и я изпразва на един дъх.

— Спря ли ви? — запитва иронично момичето.

— Кой?

— Сестра ми — кой?

Младежът я поглежда сърдито.

— Слушайте, вместо да се заяждате — по-добре ми налейте вино...

Тя става покорно и тръгва към масата с неговата чаша в ръка.

Ресторант. Нощ.

— Не, Жени! — казва рязко Герда. — Десет и половина е, трябва да си вървя!...

— Той няма ли ключ?

— Няма...

— Върви тогава! — казва с досада Жени. — Върви, аз ще платя...

— Защо ти ще платиш?

— Върви де, после ще ми дадеш парите...

Герда става и без да се сбогува, тръгва към изхода. Няколко мъже се обръщат да я погледнат — най-напред краката, разбира се, след туй малко по-нагоре. Известно време камерата се задържа на техните, пияни мутри, след това отново се връща към Жени. Тя все тъй полулежи върху масата, подпряла върху дланта си своята масивна брада, мрачна и вгълбена в себе си като Луцифер. Човек с фиксидея и пиян на всичко отгоре, надали може да измисли нещо хубаво.

Улица. Нощ.

Улицата блести, черно полирана от дъжда, който едва забележимо роси. Полковник Никодимов крачи бавно по нея с отмерена стъпка. Очите му сякаш нищо не виждат, лицето му е изострено и тревожно. Двама хилави гимназисти минават край него, като мъкнат с усилие грамаден, престарял магнитофон. Един понтер тича леко и шъргаво, без да отлепва нос от тротоара. Той само за миг помиришава бутушите му, после отворен отминава нататък.

Полковникът пристига на ъгъла. Там има слаба улична лампа, а на стената, в дървена рамка, е загвозден с габъри разгънат вестник. Той спира пред вестника, дава си швид, че чете. Но не чете нищо, разбира се, погледът му е все тъй напрегнат и тревожен. След това въздъхва, поглежда кой знае за кой път часовника си и тръгва обратно по черната полирана от дъжда улица.

Ресторант. Нощ.

Жени става от мястото си и отива към масичката на маркировача, където е телефонът. Тя взима телефонната книга и известно време се рови в нея все тъй с мрачно лице, като от време на време хвърля подозрителен поглед към маркировача. Най-сетне изглежда, че намира това, което търси, защото затваря книгата.

Жени се готви да си тръгне, но в тоя момент за нейно щастие маркировачът става от мястото си. Жени като ястреб се хвърля върху телефона и почва да набира номера. Докато чака да се обадят, погледът ѝ тревожно шаря наоколо. И изведнъж лицето ѝ трепва.

— Кой насреща? — запитва тя. — Семейство Никодимови? ... За полковник Никодимов ли става дума?

И очите ѝ все тъй неспокойни шарят наоколо.

Улица. Нощ.

Полковникът бавно крачи по пустата улица. И внезапно спира, напрегнатото му лице се отпуска. Въздишка на облекчение сякаш откъртва някаква огромна тежест от гърдите му.

От другия край на улицата се задава Герда. Тя никак не бърза, походката ѝ е някак омекнала и нестабилна. Герда също забелязва полковника, но лицето ѝ не трепва, става може би само малко по-затворено и враждебно.

Двамата се срещат някъде около входа на нейния дом.

Тръгват заедно в обратна посока, тя се препъва леко в тротоара. Полковникът я подхваща със силната си ръка и в този момент тя може би му лъхва на вино, защото той запитва учудено:

— Ти пила ли си?

— Да, малко — казва тя. — Бях с колежки в един ресторант.

— По какъв случай?

— Какъв! — нещо нервно трепва в гласа ѝ. — Никакъв!... Но след работа те понякога се събират. Не мога вече да бягам от тях...

Той не гледа нито лицето ѝ, нито очите. Той гледа към земята. Чувства се безкрайно облекчен, нищо друго не го интересува.

— Нищо! — казва той. — Наистина не бива да страниш от тях... Нищо, добре си направила.

Като стигат до входа, той спира. Никога преди това не са се качвали заедно по това стълбище. Винаги са се крили, за да не ги видят хората.

— Хайде, върви! — казва тя нетърпеливо.

Той я поглежда мълчаливо и тръгва след нея. Сега вървят един до друг по мръсното стълбище с олющена мазилка, със стари рани от спукания водопровод, със спомени от войната.

— Какво лихте? — запитва той.

— Пелин...

— Не е лош, но на другия ден боли глава.

— Разбираш ги тия работи! — казва тя враждебно.

— Много добре знаеш, че не обичам да пия...

— С мене — не! — казва тя. — Прав си, излиза доста скъпичко. А трябва да се пести.

— Защо да се пести? — не разбира той.

— Ами тъй!... Голямо семейство, разходи... Пък и любовница на всичко отгоре. Разбира се, че трябва да се пести.

Полковникът я поглежда смян. Тя никога не е говорила по такъв начин. И така високо, под носа на еснафите, които дебнат зад вратите с кръгли шпионки.

— Засрами се! — казва той тихо, но твърдо. — Изглежда, че виното не е за жени...

Тя не отвръща. Лицето ѝ е като каменно. Но като се изкачват на следната жилищна площадка, тя внезапно спира — почти пред прага на централната врата.

— Тук живеехме — казва тя.

— Да, знам — отвръща той.

— Знаеш? — трепва тя. — Откъде знаеш?

— Просто знам...

Герда посочва едно правоъгълно тъмно петно на вратата.

— Това беше табелката на баща ми — казва тя и изведнъж лицето ѝ някак особено омеква. — А на този звънец съм звъняла стотици, не — хиляди пъти.

Тя някак странно се усмихва и натиска звънеца. Почти зад вратата се чува силен и остър звън. Изведнъж върху лицето ѝ се изобразява някаква неестествена дива уплаха, тя като луда хуква по стълбите. Въпреки голямата си крачка, полковникът едва я настига.

— Защо позвъня? — запитва той удивен.

— Ама... аз не знаех... мислех, че е развален! — говори тя задъхано. — Доскоро беше развален!...

Тя още веднъж се спъва, той я хваща здраво под ръка. Скоро двамата излизат на жилищната площадка на нисък и неуютен тавански полуетаж.

Апартаментът на Севаринови. Нощ.

Настроението се е повишило още с няколко градуса. Почти всички танкуват. Камерата скоро ще открие между другите Белокозов и Мина — доста плътно притиснати един до друг. В много по-добро разположение на духа изглежда младежът, момичето е леко начумерено.

— Коя кака? — пита той учудено.

— Ами коя — така ми, Юлия...
— Уф, забравих, че ти е така! — казва младежът с досада. — За какво ти се скара?

— Каза ми, че ако се държа така с мъжете, далече няма да ида!

Младежът се усмихва неволно. Навярно малката хитрушка се прави по-наивна, отколкото е всъщност.

— Сигурно е права! — казва той шеговито.

— Не е пък... Какво съм направила?

— За съжаление — нищо! — усмихва се той.

Тя го гледа някак загадъчно, мига на едро, после тихичко казва:

— Искаш ли да се махнем от тук?

— А какво да правим?

— Ще се целуваме...

Сега пък младежът почва да мига на едро.

— Не искаш ли? — запитва тя смутено.

— Стига да си сериозна! — казва той и се усмихва пресилено.

— Сериозна съм!...

— А как ще стане тая работа?

— Ами много просто — казва тя. — Сега аз ще се измъкна незабелязано и ще те чакам долу — в прадинката. А след малко ще дойдеш и ти...

И като усеща, че той все още се колебае, казва с мила усмивка:

— Бива ли?

— Бива! — решава той изведнъж.

Макар танцът да не е свършил, те се пускат. Минна тръгва към изхода, Белокожов — към професора, който се е увлекъл в дълбок разговор с един свой колега. Като забелязва младежа, лицето му просиява.

— Ела, че ни трябваш! — казва той с лекото възбуждение от алкохола. — Ела, седни тук!...

Младежът сяда на свободния стол до тях.

— Излизаме от простото! — казва професорът. — Всяко разстояние е равно на мерните единици, които го съставят, нали така?

— Не е така! — казва внезапно младежът.

— Как не е така? — запитва го учудено професорът.

— На мерни единици е равна всяка измислена от нас отсечка. А разстоянието е равно само на себе си и на нищо друго.

Тая мисъл просто поразява професора. Той стои със зяпнали уста, но лицето му е някак особено прояснено и вдъхновено. Белокожов мърда неудобно на стола си.

— Другарю професор, аз трябва да си вървя! — казва той стеснително.

— Какво каза?

— Казах, че трябва да си вървя...

— Иди, иди! — отвърща като на сън професорът, без всъщност да го е чул.

Младежът бърза да стане, докато професорът не се е освестил. С бърз поглед той обхваща стаята — Юлия тъкмо излиза от хола с чана за вино в ръка. Като съобразява, че тя навярно ще се забави в кухнята, той, без да бърза, се запътва след нея. И наистина в антрето няма никой. Като стъпва на пръсти, той стига до дрешика и трескаво рови между другите шлифери и пардесюта за своя шлифер. И ето, че го намира и трескаво се облича.

— Какво правиш? — запитва някой рязко, почти грубо зад гърба му.

Той се обръща — зад него е Севаринова, все още с каната в ръка. Младежът се начумерва.

— Отивам си! — отвърща той сухо.

— Веднага се върни! — казва тя.

Лицето ѝ е изострено. Внезапно тя се спуска към него и се вкопчва за ръката му.

— Ти луда ли си? — казва той поразен.

— Луда съм!... Върни се или ще те убия!...

Гласът е толкова страшен, че той я поглежда объркан.

— Защо да се върна?

— Мислиш, че не знам къде отиваш?... Върни се веднага, чуваш ли?

Лицето му окаменява. С рязък жест той се отскубва, при това блъсва каната, която с трясък се разбива на пода. Тоя неочакван шум в миг сковава Юлия,

младежът използва това и хуква навън, като блъсва вратата след себе си. Това е, разбира се, доста позорно и жалко отстъпление, но в тоя миг той няма друга мисъл в главата си, освен да се спаси от скандала. Виждаме го как тича надолу по стълбите, без да се обръща, сякаш гонен от хуриите. Юлия изскача от вратата, затваря я зад себе си.

— Мишо! — извиква тя отчаяно.

Гласът ѝ се увеличава като тътен в зиналото като духова тръба стълбище, после сякаш се трансформира в отчаян писък. Без да се обръне назад, младежът панически напуска полесражението.

Стаячката на Герда. Нош.

Това е доста широчка таванска стаячка с характерните начупени ъгли — всичко, което е останало от нейните родители. Все пак няколко мебели като че ли напомнят за миналото богатство — махагонов скрип, върху него старинен часовник в рамка от полиран ахат. Но затова пък няма никакъв гардероб и дрехите ѝ са закачени на закачалка, загърнати в стари вестници. Полковникът е седнал неловко в стария изтърбушен grosfater шул, в който навярно са седели поне две поколения вдървени от етикеция дипломати. Герда се е изправила пред малкия тавански прозорец, раменете ѝ леко потреперват. Бихме помислили, че плаче, но когато след миг се обръща, виждаме, че очите ѝ са съвсем сухи.

— И все пак нещо е станало! — казва полковникът със спокоен равен глас. Герда внезапно се обръща.

— Да, станало е наистина е станало! — кресва тя проташки. — Вярно ли е, че си ѝ купил телевизор?

Само това не е очаквал да чуе той от дъщерята на бившия дипломат, лице-то му е доста объркано.

— Да, доста отдавна — казва той смутено. — Но защо питаш?

— Ето виждаш ли, че си ме лъгал! — избухва отново тя. — Винаги си ме лъгал. Откакто се знаем, всичко е било лъжа.

— Шом ти смяташ! — казва той студено и спокойно.

— Разбира се, че си ме лъгал... Там никога не си бил гост... Тука си гост... А там е твоят дом, там ти си господар... Който ходи на гости, не носи там телевизор... Защо не ми каза за телевизора?

— И без друго не ти казвам нищо за тях! — отвръща той сухо.

— Да, разбира се!... Какъв интерес имаш от това?...

Тя заплаква, но той не помръдва от стола. Само каменното му лице като че ли се посмекчава.

— Не си права, Герда — казва той. — С тия неща аз им се откупвам... Защото съм виновен пред тях, там е цялата работа...

— Подъл си! — възкликва тя. — Не само си лъжлив, но и подъл...

— Може би! — казва той много по-мекко. — Хайде, изтрий си сълзите, аз ще ти обясня...

— Не искам да ми обясняваш! — кресва тя отново. — Не искам да слушам думи!... Лесно ти е, наистина, с думи е винаги лесно.

Той се изправя бавно. Точно в тоя момент тя с нервен жест смъква блузката си, за да облече друга, домашна. И докато я търсеше около себе си, той гледа рамото ѝ, най-хубавото, което е виждал в живота си, най-нежното, най-гладкото. Без да мисли, той протяга ръка към това рамо — своята суха, корава ръка, толкова нежна в тоя миг, сякаш ръка с очи и мигли, ръка с устни.

— Остави ме! — казва тя сухо.

— Защо? — запитва той с пресъхнало гърло.

— Не съм разположена днес!

— Та аз...

— Остави ме, не ме закачай!

Тя се навежда да вземе изтърваната блузка и когато се изправя, изведнъж се оказва в прегръдките му. Той се навежда над нежното рамо и тя вижда насре-ща в старомодното кръгло огледало неговия остър лоб, покрит с рядка косица, част от мръшавата буза, острия му нос. Когато устните му докосват рамото ѝ, тя потреперва от отвращение, но не се отдърпва, само до болка стиска очи.

Те вървят по алеята и нейните токчета отчетливо чаткат по китона, защото може би тя иска да скрие с това своето смущение и страховете си. Младежът е все още доста потиснат от това, което му се случи в антрето, той крачи мълчаливо до нея и от време на време крадешком я поглежда. Какво да се прави, обещанието си е обещание и може би точно на него се полага да поеме инициативата. Като въздъхва, той доста неохотно я прегръща през рамото — и съвсем леко при това, за да не помисли тя, че кой знае колко много се е сгорещил. Момичето, което досега стъпваше гъвкаво, като че ли се вкаменява под дланта му, шумът на стъпките угасва.

— Ръката! — казва тя строго.

— Какво — ръката?

— Това — да си махнеш ръката!...

— Ама как — ти нали ми обеща?

— Излъгах те! — казва тя сърдито.

Той бързо махва ръката си и се усмихва облекчен. Токчетата отново зазвучават високо и ясно. Тя го поглежда.

— Ти като че ли само това чакаше! — казва тя обидено.

— Не съм свикнал да се натискам.

— Искам пък...

— Не, късно е вече! — казва той отмъстително.

Брадичката ѝ започва едва доловимо да трепери.

— Тебе са те разглезили! — казва тя.

— А ти защо ме излъга?

— Защо ли?... Не знам! — и добавя с внезапно оживление: — Просто исках да те измъкна оттам. Сестра ми...

Изведнаж тя млъква. Той я поглежда подозрително.

— Какво — сестра ти?

— Нищо... Всъщност не — не сесгра ми... Професорът знаеш ли колко е мил...

— Да, знам! — казва той сухо.

Настава неловко мълчание. И изведнаж той изтръсва:

— Нищожество!

— Кой е нищожество? Аз ли съм нищожество! — трепва уплашено тя.

— Кой ли? — запитва той малко объркано, защото едва сега разбира, че е казал гласно мислите си. — Всъщност аз какво казах?

— За някакво си нищожество...

— А, не — сетих се за една книга! — мърмори Белокожов. — Нищожество и мизерия на философията... Особено когато си я създал да се опрадиш с нея...

— Да, разбирам! — казва тя тихо, защото наистина го е разбрала.

— Нищо не разбираш! — отвръща той троснато. — Нищожен е всъщност целият човешки род... Представи си само какво представлява от научна гледна точка животът. Нищо — химия, аминокиселини... Израждане вместо развитие. Защото при хората не съществува дори това, което наричаме естествен подбор.

Тя мига заприжено срещу него.

— И тогава какво?

— Много просто — волфрам, стомана, полупроводници... За мен идеал на човека е мислещата машина... Висш разум без жалки човешки страсти...

— Това е глупаво! — казва Мина обидено.

— Не, гениално е!...

Някак неусетно те са навлезли в алеите. Под дърво се вижда самотна пейка.

— Да седнем някъде? — запитва тя внезапно.

— Ами да седнем — казва колебливо Белокожов. — Но нали се разбрахме, целувките засега са анулирани...

— Мърльо! — казва тя обидено. — Какво ли си мислиш за мене?

Но все пак бърза първа да седне на пейката.

Тяхното легло е до прозореца — високо, тясно, неудобно легло с отпусната пружина. Герда лежи на него полуоблечена, полузавита, с нещастно изражение на лицето. Полковникът е приседнал тоя път върху едно от ниските столчета, без ботуши, с разкопчана куртка, под която се подава протичка памучна фанелка. И неговото лице е подтиснато. Ние очевидно сме ги заварили към края на техния разговор.

— Миша, защо да се лъжем. — казва тя горчиво. — Всъщност ти себе си лъжеш с тия деца. И се мъчиш да оправдаеш с тях слабостта си...

Полковникът мълчи известно време.

— Ти не разбираш! — въздъхва той. — Знаеш ли какво е да се изправиш пред децата си? И да им кажеш — аз ви напускам завинаги.

— Защо завинаги?... Та ти няма да умреш... Ти ще останеш жив и винаги ще си бъдеш техен баща...

— Не може да има истински баща в друго семейство.

— Защо друго?... Та те вече не са деца, Миша... След година, две — пет, те ще се оженият и ще те напуснат... завинаги... И тогава?

— Тогава наистина ще бъда свободен...

Тя клати печално глава.

— Не, Миша, тогава ще бъдеш сам... Съвсем сам и нещастен... Наистина ли не разбираш, че не е в децата въпросът?

— Какво искаш да кажеш? — поглежда я той.

— Ти си много добър, Миша, там е цялата работа... Просто прекалено добър. Не разбираш ли, че я жалиш?... И никога няма да събереш кураж да се разделиш с нея. Защото смяташ, че това ще я убие...

— Не е вярно! — трепва той.

— Вярно е... Сам знаеш, че е вярно, но лъжеш себе си, лъжеш и другите. Ти все се надяваш, че работите ще продължат тъй вечно... Или пък, че ще се случи някакво чудо и изобавлението ще дойде от самосебе си...

— Какво чудо?

— Какво! — казва тя малко троснато. — Знам ли какво?... Разбира се, тя няма да се влюби в никой друг и да избяга... Тогава може би чакаш да умре някой от нас тримата — все едно кой... Само така можеш да се измъкнеш от тая задънена улица...

Той мълчи поразен. Тя никога досега не е говорила така — спокойно, логично и умно. И като че ли против себе си, да против себе си... А ако на всичко отгоре е права?... И ако наистина е видяла това, което той няма сили да си признае?

— Ако е така — казва той, — най-добре е да се разделим.

Тя трепва, но казва с хладен, разсъдлив глас.

— Да, това е най-умно... Ти можеш ли да живееш като разбиеш живота на някой друг... И да бъдеш щастлив на всичко отгоре?... Не, дума да не става. Ти не си такъв човек, Миша, ти си от другите...

Той дълго мълчи.

— А ти не си ли от другите?

— Не ме познаваш! — казва тя горчиво. — Ама никак, никак не ме познаваш. Аз не съм от никой, Миша... Аз съм от себе си... Мене другите изобщо не ме интересуват.

Полковникът я гледа така, сякаш я вижда за пръв път.

— Тая вечер с Жени ли беше?

— Да, с Жени! — казва тя сухо.

— Сега ми е ясно — казва той. — И нека е всичко тъй, както ти мислиш... Не разбираш ли поне, че от тая рабога само ти губиш...

— Аз съм загубила по начало! — казва тя с горчивина.

Те се гледат като втрещени — тия думи досега не са били казвани. И казани — те звучат така страшно. Точно в тоя миг в антрето силно и настойчиво почва да звъни домашният звънец. Двамата обръщат глави нататък. Звъненето се усилва, чува се някакво глухо думкане по вратата.

— Кой може да бъде? — запитва Герда уплашено.

Лицето ѝ е съвсем приbledнато.

— Странно! — казва той. — Иди виж!... Но не отваряй.

— Да не е милиция?

— Не е милиция! — казва той. — Но и да е милиция — не се плаши, аз отговарям...

Тя скача от леглото и бързо навлича пенюара си. След това излиза от стаята, като затваря вратата зад себе си. През това време той закопчава куртката си и взема от пода единия от ботушите. Внезапно Герда отново нахлува в стаята. Лицето ѝ е ужасено, тя цялата трепери, сякаш се е блъснала в тъмното антре с трупа на обесен.

— Жена ти! — извиква тя задавено. — Моля ти се, иди!... Иди, изпрати я!... Иди, иди!

Той се намръщва и почва да се обува, без да бърза, ботушите си. През това време тя панически хленчи до него.

— Иди, моля ти се!... Веднага, веднага иди... Не я пускай тук, каквото да стане!

Той я поглежда — в тоя миг тя наистина прилича на жалко, уплашено до смърт животно.

— Отде разбра, че е тя? — запитва той мрачно.

Отвърн продължава страшно бумкане.

— По гласа я познах. Не я пускай. Много те моля.

И все тъй трепери и го гледа ужасена като в предчувствие за някаква смърт.

— Стига! — казва той сърдито. — Няма от какво да се плашиш!

След това става, тежките му стъпки къртят по коридорчето. Той се изправя пред вратата и пита:

— Кой?

— Аз съм!... Отвори! — отвърща тя хрипливо.

Той отваря вратата. Пред прага стои жена му и го гледа с подивял поглед.

— Ти луда ли си? — казва той.

Страшният му поглед сякаш я вледенява. Гласът ѝ изведнъж стихва, тя го гледа уплашено.

— Пусни ме да вляза!

Но гласът ѝ трепери, в гласа ѝ няма никаква сила. Не, не я плаши неговото вкаменено лице, плашат я очите му, в които има смърт.

— Веднага си иди — казва той с безизразен глас.

— Без тебе няма да мръдна!

— Веднага си иди! — повтаря той. — След малко ще дойда.

И понеже тя още се колебае, добавя отчетливо:

— И ако ми се мернеш по улицата — за последен път ме виждаш...

Ясно ли ти е?

Гласът му звучи страшно. Тя почва да отстъпва заднешком, без да каже нито дума, сякаш вижда пред себе си привидение. Той хлопва вратата под носа ѝ, стои един миг неподвижен, като явно се мъчи да се съвземе. След това се връща в стайката. Тя седи на неразтребеното легло, свила ръце на гърдите си, и го гледа с широко отворени, празни очи.

— Чу ли?

— Чух! — казва тя. — Иди си, моля ти се... Веднага си иди...

— Ще си отида! — отвърща той. — Но утре ще се върна!... Завинаги!...

— Не, не, не! — изплаква тя. — Иди си, не искам да се връщаш.

— Герда! — казва той.

Сега в тоя глас повече от всичко друго има молба.

— Не искам, чуваш ли!... Ако се върнеш, тя пак ще дойде... Не искам да я виждам, страх ме е...

— Съвземи се, Герда! — казва той.

— Казах ти вече. Не мога. Нямам сила. Срах ме е.

И понеже той все пак я гледа — мълчалив и отчаян — добавя кресливо:

— Но иди си! Моля ти се! Не чуваш ли?

Той налага фуражката си, с вкоравени пръсти запасва колана. Никак не бърза — в последните отчаяни тръпки на надеждата. Вече не я гледа, страхува се да я погледне. После се обръща бавно и тръгва към вратата. Чака да чуе гласа ѝ, името си да чуе, но никакъв звук не стига до ушите му. Върви напред като на сън, затваря външната врата и започва бавно да слиза по стълбите. Надеждата все още живее в него, все още чака тя да изтича след него и да увисне на ръкава му с молещо за прошка, потънало в сълзи лице.

И изведнъж над главата му проехтява отчаян вик.

— Мишааа!

Като в епизода със Северинова гласът се увеличава като тътен в зиналото като духовна тръба стълбище, после сякаш се трансформира в отчаян писък. Той спира и вдига глава нагоре. Но високо там — на последния ръб на перилата няма никой, абсолютно никой. И въпреки това той изведнъж като луд се затичва нагоре, прекосява последната жилищна площадка, нахлува през антрето, отваря вратата на нейната стаичка.

Герда седи на леглото, точно в същата поза, в която преди малко я беше оставил — свила ръце на гърдите, с широко отворени, празни очи.

— Герда, ти не извика ли? — запитва той с последна, плаха надежда.

— Не — казва тя тихо.

И понеже той все още стои — прав и безмълвен — добавя едва чуто.

— Иди си...

— В теб няма нищо! — казва с мъртъв глас полковникът.

Той си тръгва и вече безпощадно знае, че никога вече няма да прекрачи тоя праг. И бърза по стълбите, не бърза, а тича. Ето я партерната площадка — прекосява я тичешком, с широк жест отваря външната врата. И...

Улицата. Нощ.

Виждаме едно измъчено, трагично женско лице — увехнало, сковано в гримаса, с поглед впит в неговия.

Те мълчат известно време, после той мълчаливо тръгва по улицата. Тя мигновено се залепва за него, на половин крачка зад рамото му и бърза, бърза, ужасена, за да не изостане.

— Аз те предупредих! — казва той, без да я гледа.

— Мишо, съвземи се! — казва тя. — Чуваш ли?.. Помисли за децата...

Двечки ни са, какво да правя с тях?

— Остави ме! — казва той глухо. — Остави ме, не знаеш какво може да стане.

— Събери си ума, Мишо, моля ти се, събери си ума! — хленчи тя зад гърба му. — Колко ни остава още живот... Бива ли да мислиш само за себе си...

Едва сега той обръща глава и я поглежда — като шибнат с камшик от това отчаяно и невинно лице. То ще остане дълго в кадъра и ще ни разкаже всичко, което с думи не може да се разкаже — мъката, страданието, загубената надежда. Ужасен от себе си и от всичко, което е направил, Никодимов полетява като луд по тъмната улица.

— Мишо! — изкрещява тя след него.

Но това ние ще разберем само по отчаяното движение на устните. Всъщност не се чува никакъв звук — нищо, сякаш фонограмата се е скъсала. Улицата се залюлява и замръзва.

— Мишооооо....

Химическа тишина и после като че ли фонограмата внезапно се включва и ние чуваме последното отчаяно — оооо.

Но полковникът не чува, все тъй като безумен тича напред. Ние не го виждаме, ние съдим за това по смаяните лица на хората, по колите, които рязко спират, по дървото, което сякаш връхлита върху нас, по съборената боклукчийска кофа, която беззвучно се търкала по тротоара. И във фонограмата има само един звук — неговото задавено, хрипливо дишане.

Паркът. Нощ.

Двамата все още седят на пейката, доста близо един до друг, защото нощта е доста хладничка и пейката лъщи от нощната влага. И разговарят или по право в тоя миг с голям апломб и увереност говори младежът.

— Виж какво, момиченце, ти си малка и не ги разбираш тия работи. Всъщност кое е това, което отличава хората от животните?... Кажеш де!..

— Разумът! — трепва момичето.

Трепнала е, защото всъщност не го е слушала внимателно, по-скоро е усещала топлината му до себе си.

— Точно така! — казва доволно младежът. — Всички твърдят това — и про-
стаците, и учените, — а всъщност никой не го вярва. Е, добре, кое е това, което
пречи на разума, което затваря кръгозора му, което го замъглява? Кажй де?

Тя го гледа безпомощно. Но тоя път той дори не дочака нейния отговор.

— Много просто — страстите, чувствата, отвратителните примитивни инстин-
кти. И на всичко отгоре това гадно ДеЕнКа ги печати в милиони екземпляри, без
да му мигне окото. Всичко това ние с гордост наричаме белтъчинна обмяна и се
чувствуваме едва ли не господари на вселената. А защо белтъчинна? ... Просто
никаква... Цялото наше съзнание и целият ум ние прехвърляме на мислещите
хора-машини... Какви са предимствата? Първо, огромните в сравнение с амино-
човека възможности на мисълта... И второ — нищо, което да ѝ пречи.

— Как тъй — нищо?

— Ами просто нищо... Никакви жалки страсти, никакви примитивни чув-
ства, никакъв инстинкт за самосъхранение или за продължение на рода... Само
една чиста и ясна мисъл, която може всичко обективно да види и прецени...

Момичето го поглежда учудено.

— Ами любовта?

— Е, хубаво, любовта... Но да преценим трезво какво всъщност носи тя
на хората. Първо... хм... е, да речем, остро физиологическо чувство, наречено
организъм...

— Това не ме интересува! — отвърща тя соннато.

Той я поглежда под око, но побързва да каже.

— Значи — толкова по-добре... И още какво? Някакъв временен емоцио-
нален захлас, който се изпарява по-бързо и от проклетия амоняк... Всичко оста-
нало, момиченце, е само неприятности, унижения, жалко робство и подлост от
всякакъв вид... Ако помислиш трезво, веднага ще разбереш, че нищо на тоя
свят не е причинило на човечеството такъв океан от сълзи и страдания, както лю-
бовта и нейните обществени производни, наречени семейство, брак и прочие...
Това не ти ли е ясно?

Тя го поглежда възмутено.

— На мене ми е ясно, но на тебе не ти е ясно... Боже, с какъв човек съм
седнала...

Тя сърдито се премества на пейката — на половин метър от него. Той я по-
глежда укоризнено.

— На мене ми е студено, момиченце...

— На мене пък не ми е...

Той се премества и сяда до нея. Но тя веднага се отмества — още половин
метър, съвсем близо до страничното облегало.

— Ама това е идиотщина. — казва тя. — Или ти нарочно ме дразниш...

— Защо да те дразня? — вдига рамене младежът. — Ами според природ-
ния закон аз би трябвало да ти се слагам. Като пауните например, които си
разгъват великолепните пера на опашките. Или като славеите, които си дерат
гърлата до прималване. А както виждаш, аз стоя спокойно на пейката и се мъча
да бъда поне справедлив и обективен... Според теб защо постъпвам така?

— Защото си глупав! — казва категорично девойката.

— Да имаш да вземаш!... Защото се мъча да изгоня лъжата между нас.
И защото смятам, че човешкото съществуване не може да се върти вечно в тоя
банален кръг на любовни лъжи и страдания... В края на краищата трябва да
се намери някакъв изход.

— Ама това не е никакъв изход! — възкликва тя едва ли не отчаяно. —
Ако знаех, че вече никога няма да имам любов в живота си аз просто... просто...

— Какво — просто?

— Просто бих престанала да съществувам...

Младежът клати наиздателно глава.

— Това са афектации! — казва той. — Аз вече ти обясних, че...

Улица. Портнерска бутка. Нощ.

Полковникът крачи по безлюдната улица с нервна, отсечена крачка, но
лицето му изглежда ледено спокойно. Сега той е съвсем обикновен минувач, ни-
кой не се обръща да го погледне.

Полковникът спира пред желязна, двукрила врата и натиска звънеца. Зад вратата има ниска портиерска будка с осветено прозорче. През прозорчето виждаме, че пазачът спи, положил небръснатото си лице върху масата. Отново звъни. Портиерът вдига глава и с мъка отваря очи. Виждаме, че е възрастен човек с уморено, но добродушно лице. Той излиза от будката и се изправя до вратата.

— Кой е? — запитва той, като все още търка очи, за да се разсъни.

— Полковник Никодимов...

Портиерът отключва вратата, полковникът влиза вътре.

— Дай ми ключа на кабинета! — казва той строго.

Портиерът започва да мига срещу него.

— Другарю полковник... нали знаете, че нощем не се разрешава.

— Спешен случай! — все тъй строго говори полковникът. — Трябва да взема инжекции.

И понеже портиерът мига все тъй нерешително, той нетърпеливо добавя:

— Какво се мотаеш?... Хайде, по-бързо, аз отговарям!...

Портиерът вдига рамене, но се упътва към будката.

Коридор. Кабинет. Нощ.

Полковникът взима ключовете и тръгва към старата двуетажна страда, строена навярно към началото на века. Най-напред отключва външната врата и влиза в коридора. Отвън портиерът вижда как прозорчето над вратата светва.

Полковникът върви с твърда уверена стъпка по мрачния коридор. Пристига до една врата, отключва я и влиза вътре.

Портиерът вижда отвън как един висок прозорец, обкован в железни решетки, светва.

Кабинетът. Той е просторен, но много скромно мебелиран. Освен масивно бюро, в ъгъла виждаме грамадна желязна каса. Полковникът заключва вратата зад себе си, после бърка в джобовете си и изважда оттам нова връзка с ключове. Лицето му е все тъй безизразно, нито един мускул по него не трепва. С привычно движение той избира един от ключовете, после приближава до касата и я отключва. Вратата е много тежка и за да се отвори, необходимо е известно усилие.

Ние вече знаем за тая каса — в нея той държи редките специалитети : венене. Виждаме как протяга ръка към най-горния рафт, на който върху бяла лентичка с черен туш е написано „венене“. Там са наредени едно до друго двойсетина еднотипни, непрозрачни стъкла, върху всяко от които има по една мъртвешка глава — цяла редица мъртвешки глави.

В тоя миг като че ли му се завива свят, всичко се люшва. Само мъртвешките глави стават все по-едри и по-едри — наредени все тъй в своята злова редица. На слаб юберкопир върху тоя замръзнал кадър се проектират като движеща лента най-напред:

Женските глави, наредени под металическите каски за сушене, в своите вдървени, идиотски пози на кокошки, които се готвят да снасят...

И след това:

Галерията от мъжки глави, така както сме ги запомнили от масата на президиума — също тъй вдървени и сериозни, но без никакви функции.

След това кадърът се избистря до своя естествен размер. Виждаме ръката, която преди час се бе протегнала към женското нежно рамо, самата тя нежна и жадна, сега корава, жестока и безпощадна.

Полковникът взима едно от стъклата, след това отива с него до бюрото и го оставя там. Кадърът отново става безфокусен и неясен.

Навън портиерът гледа към прозореца, който свети. Лицето му е загрижено и неспокойно.

Апартаментът на Севаринови. Нощ.

Външната врата на антрето — към стълбището — е отворена. На прага са застанали четирима от последните гости, развеселени и шумни. И Юлия е разтегна-

ла устните си в широка усмивка, но очите ѝ са студени. Една от гостенките е най-близо до нея и оживено говори.

— Юли, прекрасно беше!... Имате такъв чудесен дом, така хубаво умеете да посрещате!... Просто — завиждам ти...

Гостите почти вкупом се ръкуват и шумно тръгват надолу по стълбите.

Юлия бързо затваря вратата пред себе си. Маската мигновено се смъква, виждаме нейното погрозняло, остро, напрегнато лице. Тя минава през антрето и влиза в хола — всред пиянското безредие, в което се намират всички подобни помещения след хубав гуляй. Но камерата ще отбележи и някои от тия малки безобразия, които е видяло и нейното придирчиво око — катурнат пепелник, разлята върху покривката чаша, забодена върху пастата угарка от недопушена цигара.

— Свини! — измърморва тя презрително.

След това прекосява хола и влиза в кабинета на мъжа си. Професорът стои зад бюрото си, видът му е странен. Опрял ръце на ръба на бюрото, той гледа втренчено пред себе си, сякаш вижда там някакъв невидим за обикновените очи екран. Известно време Юлия наблюдава неподвижна. Най-сетне професорът трепва неуловимо и я поглежда.

— Това е луда идея! — казва той с някаква скрита екзалтация в гласа си. — И правилно, може би — всички гениални идеи са луди!...

Юлия не отговаря. Изведнаж неговото лице става съвсем обикновено, той заговаря с оживен глас;

— Знаеш ли, тая идея ми подсказва моят асистент — Белокожов... Това момче наистина има глава!...

Ноздрите на госпожа Севаринова несдържано потреперват.

— Твоят асистент е най-обикновен мерзавец! — казва тя сухо.

Професорът я поглежда.

— Какво говориш, Юли? — запитва той.

— Говоря истината! — казва тя нервно. — Под нашия собствен покрив задигна сестра ми и я откъмна някъде... И кой знае къде се гаври с нея сега...

Професорът се изсмихва.

— Това ли било?... Юли, ти си наистина чудна!... Та как ще се гаври с нея, те са просто... деца!

— Деца! — едва ли не изхриптява с ненавист Севаринова. — Хубави деца! Ти не разбираш ли колко това е нахално — да я откъмне, без дори да се обади.

— Не разбирам — отвръща спокойно той.

— Не разбираш, защото си... овен!... — изтърсва изведнаж тя злобно.

За пръв път ще видим професора в неговите истински семейни отношения. Израз на досада се появява на лицето му.

— Знаеш ли колко си проста! — казва той. — Още от древни времена овенът е символ на човечност и благородство.

— Ами разбира се! — казва тя нервно. — Какво друго можеш да бъдеш освен символ...

Професорът я поглежда.

— Върви да спиш! — казва той вече с по-твърд глас.

Севаринова излиза. Погледът ѝ отново попада върху тортата със забучена върху нея смачкана останка от цигара. Внезапно тя заплаква. Това не е плач, по-скоро това е избухнало нервно ридание. След това се овладява, прекосява хола и влиза в спалнята си. Виждаме как сяда пред голямото огледало, където са наредени стъклите до стъклите. С машинален жест взима парче памук, натопява го в тоалетната вода, след това прекарва памука през едното око и през другото. Ефектът е поразителен — чернилката мигновено се разтапя, а лицето поразително приличва на черепа от стъкленицата „венена“.

Кабинетът на Никодимов. Нощ.

В първия кадър ние ще видим това, което обикновено кинематографистите не обичат да показват — на едър план мъртвото страшно лице на пожовника.

Вярвате или не вярвате — това е истината. Мъртвото грозно лице не потрепва — застинало завинаги.

Когато камерата се изтегля, ние виждаме, че в стаята има още четири души. Това са един милиционерски лейтенант в униформа, един мъж на средна

възраст, облечен цивилно, един младеж на възраст на Белокожов и портнерът, който вече познаваме. Най-смазан от всичко това, което е станало, е, разбира се, портнерът, до известна степен развълнуван и неспокоен е и младият човек. Лицата на другите двама са точно такива, каквито ги изисква тяхната професия.

Мъжът на средна възраст държи в ръката си водна чаша. Той я помиришава, след това казва спокойно:

— Вън от съмнение!

И подава чашата на младежа, който навярно е стажант при него.

— Помириши...

Младежът взима чашата и я помиришава.

— Цианкалий — казва той тихо.

— Правилно, мойто момче!... Коварният горчив дъх на бадеми!...

Инспекторът взима чашата и я поставя обратно на масата.

— Най-малко петдесет дози! — казва той замислено. — Можеш ли да си представиш каква жажда за смърт... Такова страшно нещо не съм виждал през цялата си практика... — след това се ооръща към лейтенанта: — Повикай по телефона служебния лекар.

Лейтенантът започва да върти шайбата.

— Макар че няма особена нужда. Без да бързаме, можем със сигурност да кажем — самоубийство! — продължава спокойно инспекторът. — Хипотези!

Младежът преглъща мъчително.

— Може би е бил наклеветен несправедливо! — казва той тихо. — А може би е била разкрита някаква грозна страница от неговото минало.

Мъжът клати бавно глава.

— Аз не мисля...

След това поглежда към портнера и запитва:

— Бай Тодоре, знаеш ли семейството на полковника?

Сега пак портнерът започва да преглъща мъчително, едва проговаря.

— Ами да, знам го, другарю инспектор! Сии имат, студент първа година...

— Добър студент?

— А, не — отвърща смутено портнерът.

— Значи хулиган...

Портнерът мъчително кимва, после добавя:

— Но щерката му, казват, добре се учела. Тя е по-малка — петнайсет-шестнайсет годишна...

— Днес полковникът към колко напусна службата?

— Всички късно излязохме — отвърща портнерът. — Имаше партийно събрание...

— Нещо да са го критикували?...

— Ами доста го критикуваха — отвърща неохотно портнерът.

Мъжът го поглежда бързо.

— За какво?

— Уж раздавал специалитети на разни роднини... Ама не ще да е вярно, другарю инспектор, той хубавичко им отговори.

— Това не може да бъде причината! — казва замислено инспекторът. — А и твоите хипотези ми се струват за случая недостоверни — обръща се той снизходително към младежа. — Когато човек бърза така страшно към смъртта, може да има само една убедителна причина — любов... Или по-точно — разочарование...

Младежът го поглежда учудено:

— Любов?... На неговата възраст?

Инспекторът непринудено се усмихва — над страшното мъртво лице на полковника. Какво да се прави — такава е професията.

— Какво разбираш ти от възрасти, мойто момче!... Колко изненади още ще преживееш с тая професия!...

Отново взима чашата и като я повдига до нивото на очите си, почва да разглежда ръба ѝ. В тоя момент навън, с глуха, продължителна сила избоботва гръмотевица. Инспекторът поглежда към прозореца.

— През отомври! — казва той леко учуден.

Паркът. Нощ.

Двамата са все още на пейката, отново един до друг — до самото странично облегалo. Усеща се, че времето върви към рязко влошаване — клоните се навеждат от краткотрайния напор на вятъра, вдигат се малки вихрушки от сухи листа. Но те нищо не усещат, увлечени от своя разговор.

Но дали в своя разговор? Или в себе си и в своето съседство?

— Добре де, тогава какъв е смисълът да живеят? — запитва тя мрачно.

— Много просто — да знаят.

— Какво да знаят?

— Ами всичко! — казва той разпалено. — Всичко каквото става по света!

Тя го поглежда със съжаление. Разбира се, очаквала е да е глупав, ама чак пък толкова!

— Там е работата, че по света нищо няма да става! — казва тя. — Нали всичко, което хората вършат, има за цел да удовлетвори някаква тяхна нужда. А твоите работи няма да имат никакви нужди... Те просто ще седят, наредени като тикви по тротоарите и само ще си мислят, ще си мислят...

В първия миг младежът е малко объркан от това очевидно съображение, но успява да се съвземе.

— Виж какво, момиченце, ти разсъждаваш много ограничено — като типичен аминок човек. Представи си за момент едно безсмъртно човешко съзнание. То стои над всичко във вечността, то вижда как се събират и разбягват галактиките, как умира и се раждат светове, как като огромно живо същество пулсира вселената... Аз съм съгласен...

Никога няма да разберам на какво е съгласен, пък и надали е особено нужно. В този момент блясва светкавица и скоро след това се чува нейният мъгъш трясък. Може би това е същата светкавица, която е чул и инспекторът. Двамата се гледат и сякаш се чудят какво да правят, когато изведнъж плисва по-роен дъжд. Младежът бързо съблича шлифера си и го метва върху девойката. Тя се мъчи да протестира. Но няма време за пазарлъци — виждаме ги как тичат, обливани от дъжда по алеите на парка.

И ето срещу тях павилион във вид на гъба. Като две черни нощни бърмбарчета те се скриват под нейния покрив. Като се успокояват малко, тя го поглежда.

— Ами ти си съвсем мокър! — казва девойката.

Сега те са един срещу друг — почти прегърнати. Момичето вдига ръка, за да оправи мократа коса, полепнала по лицето му. И докато ги оправя с тънките си пръстчета, нейните движения постепенно се превръщат в ласка.

— Като жива! — казва тя едва ли не с дъха си.

Такива неща не се описват. Това е дълга, извънредно дълга игра на пръстите и на клепките, на очите и мокрите коси, на ръцете, които се преплитат, на страните, които се докосват — студени и пламнали. Нещо щастливо има във всички тия движения и нещо мъчително. Те се целуват. Но това не е традиционната и стандартна целувка на хепи-енда. Тя носи смисловия акцент на филма. Тя ще отрече всичко, което младежът е избърборил на търпеливата пейка, тя ще изличи сълзите и страданията, ще угаси вихровете на мъка. Не, не съвсем. Нека се изразим банално — тя ще остане като символ на една от най-великите надежди за човешко щастие, колкото и да грешим пред любовта, колкото и да узурпираме правата ѝ, колкото и понякога да сме жестоки.

IX КОНГРЕС НА БКП

1. Героичното в миналото и днес: Емил Манов и Любомир Тенев. Кн. 9, стр. 1
2. Перспективата — Кръстьо Горанов. Кн. 10, стр. 1
3. В стратегическо настъпление по всички фронтове на великия строеж — Сергей Герасимов. Кн. 10, стр. 16
4. Важни опорни точки — Милош Фиала. Кн. 10, стр. 24
5. Героичното в миналото и днес: Първата задача — Камен Калчев; Героите живеят винаги — Бурян Енчев; Повеля на времето — Николай Попов. Кн. 10, стр. 31

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

1. Пиер Паоло Пазолини — Поетичното кино. Кн. 1, стр. 50
2. Михаил Ром — Мислещият кинематограф. Кн. 2, стр. 46
3. Ёежи Теплиц — Брактът на изкуството с промишлеността. Кн. 2, стр. 53
4. Юрий Ханютин — Изследване или описание. Кн. 3, стр. 28
5. Михаил Ром — За документалността на художествени филм. Кн. 6, стр. 23
6. Дзига Вертов — Фрагменти. Кн. 7, стр. 27
7. Иван Стефанов — Съучастието на зрителя във филма. Кн. 8, стр. 11
8. Ян Шмок — Някои черти на съвременната филмова фотография. Кн. 8, стр. 23
9. Неделчо Милев — Психо-физическият монолог. Кн. 9, стр. 5
10. Юрий Ханютин — Време на жертва. Кн. 9, стр. 41
11. Неделчо Милев — Поетичното в съвременния филм. Кн. 11, стр. 1
12. С. Фрейлих — Диалектика на жанра. Кн. 11, стр. 34
13. Ивайло Знеполски — Киното — историческа и естетическа необходимост. Кн. 12, стр. 28
14. Яков Варшавски — Документално и игрално. Кн. 12, стр. 41

КРИТИКА И РЕЦЕНЗИЯ

1. Нешо Давидов — „Цар и генерал“. Кн. 1, стр. 37
2. Христо Берберов — Метаморфозите на Гугутката. Кн. 1, стр. 43
3. Иван Дечев — „Рицар без броня“. Кн. 2, стр. 25
4. Христо Берберов — „Мъже“. Кн. 2, стр. 35
5. Уго Казираги — За последния филм на Федерико Фелини „Джулиета и духовите“. Кн. 3, стр. 41
6. Ивайло Знеполски — Гуидо Аристарко и неговата „История на кинотеорията“. Кн. 3, стр. 50
7. Иван Стоянович — „Призованият не се яви“. Кн. 4, стр. 17
8. Атанас Свиленов — „Вечен календар“. Кн. 5, стр. 37
9. Бурян Енчев — „Обикновен фашизъм“. Кн. 6, стр. 29
10. Христо Кирков — „Началото на една ваканция“. Кн. 6, стр. 34
11. Тодор Андрейков — „6 италиански филма“. Кн. 6, стр. 31
12. Николай Попов — „Бекет“ и още три други английски филма... Кн. 8, стр. 60
13. Атанас Свиленов — „... Портiererът“ и останалите три. Кн. 8, стр. 63
14. Григор Чернев — Едно тъй дълго пътуване. Кн. 9, стр. 28
15. Д-р Ал. Тихов — „Карамбол“. Кн. 10, стр. 71
16. Вера Найденова — Филм за творческата мисъл на Благоев. Кн. 10, стр. 77
17. Христо Берберов — Изследването — основно оръжие на кинопублициста. Кн. 11, стр. 44
18. Алберт Коен — Някои бележки за новите френски филми. Кн. 11, стр. 68
19. Вера Найденова — Плодове на творчество. Кн. 12, стр. 5

ТВОРЧЕСКА ТРИБУНА

1. Л. А. Кулиджанов — Строителството на комунизма и задачите на съветската кинематография. Кн. 1, стр. 16
2. А. В. Караганов — Съюз на идейни борци. Кн. 1, стр. 27
3. Иржи Хендрих — За по-нататъшното развитие на нашето социалистическо изкуство. Кн. 1, стр. 32

4. Борис Атанасов — Новата система на планиране — на екрана на българската кинематография. Кн. 1, стр. 46
5. Яко Молхов — Състояние и перспективи на нашия игрален филм. Кн. 2, стр. 1
6. Любомир Тенев — Тема — актьор — камера. Кн. 2, стр. 10
7. Христо Ганев — Без завист... Кн. 3, стр. 1
8. Емил Петров — Реализации — възможности — задачи... Кн. 3, стр. 12
9. Александър Твърдовски — Рим — есента 1965... Кн. 4, стр. 26
10. Алберт Коен — За равнопоставеността на развлекателния филм. Кн. 7, стр. 1
11. Камен Тодоров — Киноизкуство и киноразвлечение. Кн. 7, стр. 5
12. Вера Найденова — От забавното към сериозното. Кн. 7, стр. 8
13. Болеслав Михалек — Около развлекателните филми. Кн. 7, стр. 11
14. Никола Петров — Телевизията, киното и времето. Кн. 9, стр. 16
15. Д. Павлов — Проблеми на учебния филм. Кн. 9, стр. 25
16. Михаил Ром — Съвременността в изкуството на киноактьора. Кн. 9, стр. 52
17. Михаил Улянов — Изказвания. Кн. 9, стр. 54
18. Марлен Хуциев — Изказвания. Кн. 9, стр. 55
19. Ия Савина — Изказвания. Кн. 9, стр. 56
20. Милчо Радев — Великият Той. Кн. 11, стр. 13
21. Георги Марков — Снимачи и написвачи. Кн. 11, стр. 15
22. Любен Станев — Бележки на писателя. Кн. 11, стр. 18
23. Яко Молхов — Писателят и киното. Кн. 12, стр. 22
24. Васил Мирчев — Време е да се замислим. Кн. 12, стр. 25

СРЕЩИ, РАЗГОВОРИ, ИНТЕРВЮТА

1. За по-висока кинокултура! — разговор с д-р Петър Вутов, Павлина Енчева-Румен Нешев, Кн. 1, стр. 1
2. Какво ще представлява моят „Фараон“ — интервю с Йежи Кавалерович, Кн. 3, стр. 47
3. Имам думата операторите от игралния филм: Тодор Стоянов, Борислав Пунчев, Трендафил Захариев, Георги Славчев, Георги Георгиев, Атанас Тасев, Стоян Злъчкин. Кн. 4, стр. 1
4. Камерата обслужва актьора — интервю с Милош Форман. Кн. 4, стр. 51
5. Творчески разговор за новите съветски и български филми: Емил Петров, В. Янчев, Х. Бабай, Дончо Хитров, Иван Стефанов, Атанас Свиленов, Вълчо Радев, В. Жалакявичус, Ив. Знеполски, Ю. Ходжаев, Вл. Рецетер. Кн. 5, стр. 1
6. „Всяко действие е мисъл, всяка мисъл — действие“ — Витаутас Жалакявичус. Разговорът е воден от Христо Берберов. Кн. 5, стр. 21
7. Живот и творчество: В. Пушкин, М. Богин, А. Михалков — Кончаловски, М. Кобахидзе, В. Лисакович, А. Муратов. Разговорът е воден от Г. Стоянов — Бигор. Кн. 5, стр. 23
8. Имам думата операторите от игралния филм: В. Холиолчев, Димо Коларов, Емил Вагенщайн, К. Джидров, Найденов Петков, Рангел Вълчанов. Кн. 5, стр. 43
9. Живот — документ — изкуство: Едуард Захариев, Юлий Стоянов, Богомил Нонев, Милен Николов, Иван Цонев, Христо Берберов, Емил Петров, Оскар Кристанов, Невена Тошева, Георги Стоянов, Людмила Шишкова, Валери Петров, Христо Ганев, Вълчо Радев. Кн. 6, стр. 1
10. Разговор с Волфганг Шаудте. Разговорът са водили Улрих Грегор и Хайнц Унгурайт. Кн. 6, стр. 61
11. Чехословашкото кино днес. Разговор с Елмар Клос и П. Дубовски. Кн. 7, стр. 63
12. Съвременното кино — спектакъл или експеримент. Разговор с Раймон Борд и Марио Вердоне. Кн. 7, стр. 67
13. Революция на младите хора в киното. Разговорът с Питър Бейкър е воден от Христо Берберов. Кн. 8, стр. 66
14. Владимир Пухолт за себе си — В. Димитров. Кн. 9, стр. 59

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

1. „Възходът“, „Операция И“ — Вера Найденова; „Един картоф, два картофа...“, „Банда подлещи“, „Синовете на коравосърдечния“ — Христо Берберов; „Господи-нът“ — Христо Кирков. Кн. 2, стр. 41
2. „Виенски валс“, „Човекът с маска“, „Островът на престъпниците“, „Живот още един път“, „Човек не е птица“, „Лъжкията“, „Комисарят“, „Дяволът“, „Гората на обесените“, „Шербургските чадъри“ — Атанас Свиленов. Кн. 3, стр. 36

3. „Сержантът и другите“, „Банда“, „Ивана в нападение“, „Първият ден на моя син“, „Как сега да ви наричам?“, „Момичето в траур“, „Когато Мартин беше на четиринадесет“, „Приказка за изгубеното време“, „Те отиваха на Изток“ — Величко Хинов. Кн. 4, стр. 22
4. „Двадесет часа“, „Виелица“, „Вярност“, „Спален вагон Париж—Мюнхен“ — Ивайло Знеполски; — „Приключенията на Вернер Холт“, „Инспекторът“, „Златната богиня от Рио Бени“ — Мария Рачева. Кн. 5, стр. 52
5. „Магазин на главната улица“, „Климат“, „Три“, „Петербургска нощ“, „Акробати“. „Любовта е забранена“, „Кой какво може“, „Поразяващата ръка“ — Вера Найденова; „Докато живея“, „Разделено небе“ — Атанас Свиленов. Кн. 6, стр. 40
6. „Убийство по поръчка“, „Тридесет и един градус на сянка“ — Величко Хинов; „Момичето на Бубе“, „Синовете на Великата мечка“ — Христо Берберов; „Децата на Дон Кихот“, „Вълчи билет“, „Сватба с условие“, „Те вървяха след войниците“ — Атанас Свиленов; „Гранатовата гривна“ — Иван Пауновски. Кн. 7, стр. 45
7. „Усойницата“ — Иван Пауновски; „Влюбените велосипедисти“, „Любов при нула градуса“, „Егон и осмото чудо“, „Само грях“, „Мата Хари“, „Паркирането забранено“ — Искра Димитрова; „На мястото си, гражданино Покорни!“, „Жени“, „Седмината от Тива“, „Снежанка и седемте...“ — Дима Димова. Кн. 8, стр. 29
8. „Любов и омраза“, „Лебедев против Лебедев“, „Адуа и нейните приятели“ — Христо Кирков; „Другата страна на медала“, „Сам сред прада“, „Градът на майсторите“, „Три крачки по земята“, „Прометей от остров Вишевица“, „Небе над главата“ — Христо Берберов; „Фифи Перото“ — Мария Рачева. Кн. 9, стр. 33
9. „Червената брада“, „Черното лале“ — Атанас Свиленов; „Гепардът“, „Аксел Мунте“, „Ангел на блажената смърт“, „Познанските славеи“ — Бистра Донева; „Сърцето на майката“ — Чавдар Гешев; „Въстанието“, „Неделя, 6 часа“ — Наталия Тодорова. Кн. 10, стр. 80
10. Труден живот — Ивайло Знеполски; „Стая във формата на Г.“ Иван Пауновски; „Училище за грешници“, „Прелъстена и изоставена“, „Полицаят от Сан Тропе“ — Атанас Свиленов. Кн. 11, стр. 53
11. „Сенките на забравените прадеди“ — Иван Пауновски; Начало на епопеята — Нешо Давидов; „Влакове минават пред прозорците“, „Последният месец на есента“ — Ив. Стоянович; „Никой не искаше да умира“, „Пази се от автомобил“, „Раносутрин“, „Човек без паспорт“, „Трета младост“ — Атанас Свиленов; „Фараон“ — Владислав Икономов. Кн. 12, стр. 60.

В. ФЕСТИВАЛ НА БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ ВЪВ ВАРНА

1. Атанас Свиленов — Репортаж за фестивала. Кн. 8, стр. 1
2. Наградите на фестивала. Кн. 8, стр. 8
3. Гостите на фестивала. Кн. 8, стр. 9

ИЗ БЕЛЕЖНИКА НА КИНЕМАТОГРАФИСТА

1. Здравка Колева — По повод на една международна среща. Кн. 1, стр. 63
2. Никола Корабов — Филм полски. Кн. 2, стр. 50

МАЙСТОРИ НА КИНОТО

1. Ивайло Знеполски — Ингмар Бергман — образи и идеи. Кн. 4, стр. 30
2. Владислав Икономов — Сколимовски или автопортрет на стабилизацията. Кн. 4, стр. 54
3. Бистра Донева — Тодор Динов. Кн. 5, стр. 33
4. Христо Берберов — Норман Мак Ларен. Кн. 5, стр. 63
5. Иван Дечев — Серго Закарнадзе и Михаил Улянов. Кн. 6, стр. 46
6. Карло ди Стефано — Уго Тоняци. Кн. 6, стр. 60
7. Нея Зоркая — Марлен Хуциев. Кн. 8, стр. 45
8. Иван Дечев — Нашият съвременник киноактьорът Г. Калоянчев. Кн. 12, стр. 16

ПРЕГЛЕД

1. Георги К. Стоянов — Смелост за всеки ден. Кн. 1, стр. 59
2. Христо Мутафов — Ромен Ролан и киното. Кн. 2, стр. 73

3. Н. Кафтанджиев — Бъстер Китон, човекът с каменното лице, почина. Кн. 3, стр. 61
4. Драгомир Александров — Джани ди Венанцо. Кн. 3, стр. 62
5. Карло ди Стефано — Новата смяна режисьори в италианската кинематография. Кн. 5, стр. 78
6. Лучано Качио — Връзката на киноизкуството с литературата в Италия. Кн. 7, стр. 53
7. Н. Кафтанджиев — XXII конгрес на Международната федерация на филмотеките (ФИАФ). Кн. 7, стр. 58
8. Едуард Захариев — Москва, Централна студия за документални филми. Кн. 7, стр. 60
9. Ервин Гьортян — Празнични години на унгарското кино. Кн. 8, стр. 50
10. А. Кукаркин — Десетата муза или десетата жертва. Кн. 11, стр. 21
11. Христо Кирков — Фестивалът на военния филм във Варна. Кн. 11, стр. 48
12. Мария Тачева — Полша — съвременна и историческа на екрана. Кн. 11, стр. 62
13. Сергей Параджанов — Вечно движение — Кн. 12, стр. 50
10. Александър Александров — Зигзаги на миналото. Кн. 8, стр. 56.
11. Йежи Теплиц — 20 години полско социалистическо кино. Кн. 10, стр. 91

КИНОТО ПО СВЕТА

1. Христо Митафов — Фестивалът в Сиена. Кн. 1, стр. 61
2. Алберт Кoen — Фестивални срещи. Кн. 2, стр. 68
3. Григор Чернев — За амбициите, лабораторията и други неща. Кн. 3, стр. 55
4. Забрана от цензурата в Италия за филма „Един нов свят“ на де Сика. Кн. 3, стр. 63
5. Григор Чернев — Пиеро, Мария и Мария. Кн. 4, стр. 58
6. Гаetano Страуцела — Етнографският и социологичен филм във Флоренция. Кн. 4, стр. 62
7. Мл. Несторов — XIII фестивал в Белград. Кн. 5, стр. 61
8. Мануел Мичел — Панорама на мексиканското кино. Кн. 5, стр. 70
9. Мино Арджентиери — Кино и насилие. Кн. 5, стр. 76
10. Иван Стоянович — Кан — 1966. Кн. 7, стр. 70
11. Тодор Динов — Впечатления от два фестивала. Кн. 8, стр. 37
12. Д-р Ал. Тихов — Краковски панорами. Кн. 8, стр. 40
13. Атанас Свиленов — Венеция-66 година. Кн. 9, стр. 72
14. Иван Бояджиев — XXVII венециански кинофестивал. Кн. 10, стр. 102

ХРОНИКА

Кн. 1, стр. 65. Кн. 2, стр. 75. Кн. 3, стр. 64. Кн. 4, стр. 65. Кн. 5, стр. 80. Кн. 6, стр. 69. Кн. 7, стр. 75. Кн. 8, стр. 68. Кн. 9, стр. 74. Кн. 10, стр. 106. Кн. 11, стр. 75. Кн. 12, стр. 82

ЛИТЕРАТУРЕН СЦЕНАРИЙ

1. Пиер Паоло Пазолини — Безделникът. Кн. 1, стр. 71
2. Вера Стоименова, Димитър Петров — Между двамата. Кн. 2, стр. 81
3. Витаутас Жалакявичус — Никой не искаше да умира. Кн. 3, стр. 71
4. Антон Антонов-Тонич — Откраднатият влак. Кн. 4, стр. 71
5. Рангел Вълчанов — Лачените обувки на Незнайния войн. Кн. 5, стр. 87
6. Ян Прохазка и Карел Кахиня — Нощта на невестата. Кн. 6, стр. 75
7. Любомир Левчев — Мълчаливите пътеки. Кн. 7, стр. 83
8. Анатолий Гребнев, Марлен Хушиев — Юлски дъжд. Кн. 8, стр. 75
9. Лада Бояджиева, Кирил Видински — Завръщане. Кн. 9, стр. 81
10. Камен Калчев — Романтична история. Кн. 10, стр. 36
11. Николай Никифоров — Шведските крале, кн. 11, стр. 87
12. Павел Вежинов — Дъх на бадеми. Кн. 12, стр. 89

РАЗНИ

1. Международни награди и отличия за български филми през 1965 г. Кн. 1, стр. 15
2. В. И. — Йежи Теплиц. Кн. 2, стр. 52
3. Годишно съдържание. Кн. 12, стр..

ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА ПОЛСКИЯ
ИГРАЛЕН ФИЛМ „НЕОБИЧНАТА“ (ВДЯСНО
СЦЕНА ОТ ФИЛМА) И ЧЕШКИЯ ИГРАЛЕН
ФИЛМ „НИКОИ НЯМА ДА СЕ СМЕЕ“ (КАДЪР
ОТ ФИЛМА НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КО-
РИЦАТА)

