

киноизкуство

В ТОЗИ БРОЙ:

Обсуждения за нашия игрален филм — Яко Мол-
тис, Любомир Тенев.

Рецензии за филмите
„Ридар без броня“ и
„Мъже“.

Светия от Михаил Ром.

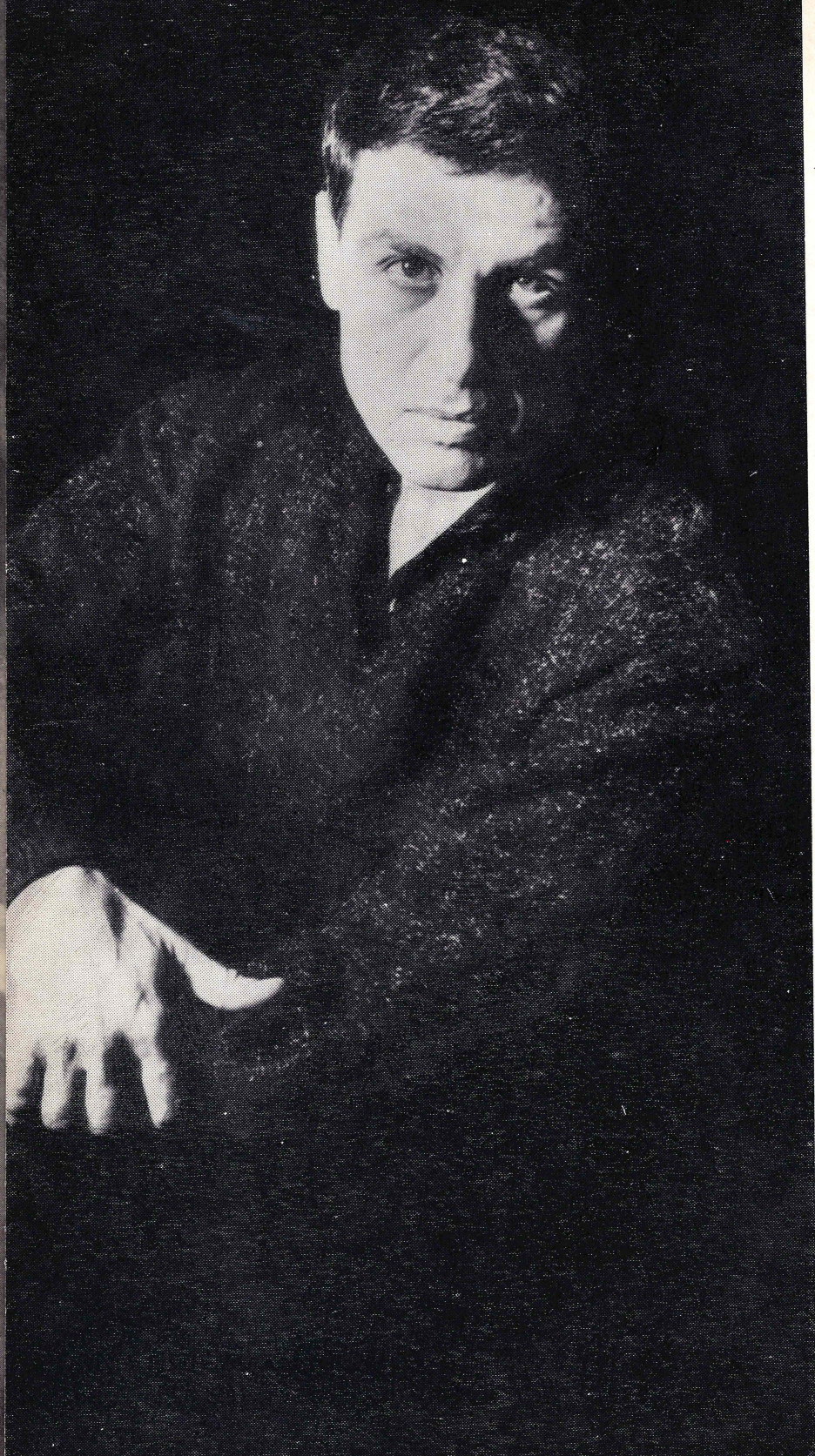
Алберт Коен — Среци
в Мексико.

Сценарий — „Между
двамата“.

БРОЙ 2, ФЕВРУАРИ







бр. 2, февруари 1966

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

СЪДЪРЖАНИЕ

СЪСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВИ НА НАШИЯ ИГРА- ЛЕН ФИЛМ

ЯКО МОЛХОВ — ДА СПЕЧЕЛИМ ДОВЕРИЕТО
НА ЗРИТЕЛИТЕ!

ЛЮБОМИР ТЕНЕВ — ТЕМА-АКТЬОР-КАМЕРА

ИВАН ДЕЧЕВ — „РИЦАР БЕЗ БРОНЯ“

ХРИСТО БЕРБЕРОВ — „МЪЖЕ“

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ: „ВЪЗХОДЪТ“, „ОПЕРА-
ЦИЯ „И“ — ВЕРА НАЙДЕНОВА; „ЕДИН
КАРТОФ, ДВА КАРТОФА...“, „БАНДА ПОД-
ЛЕЦИ“, „СИНОВЕТЕ НА КОРАВΟΣЪРДЕЧ-
НИЯ“ — ХРИСТО БЕРБЕРОВ; „ГОСПОДИ-
НЪТ“ — ХРИСТО КИРКОВ

МИХАИЛ РОМ — МИСЛЕЩИЯТ КИНЕМАТОГРАФ

НИКОЛА КОРАБОВ — ФИЛМ ПОЛСКИ

ЙЕЖИ ТЕПЛИЦ — БРАКЪТ НА ИЗКУСТВОТО С
ПРОМИШЛЕННОСТТА

АЛБЕРТ КОЕН — ФЕСТИВАЛНИ СРЕЩИ

ХРИСТО МУТАФОВ — РОМЕН РОЛАН И КИНОТО
ХРОНИКА

ВЕРА СТОИМЕНОВА, ДИМИТЪР ПЕТРОВ — МЕЖ-
ДУ ДВАМАТА (СЦЕНАРИЙ)

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 ТИХОЪ
РАШО ШОСЕЛОВ
ИВАН БОЯДЖИЕВ (редактор-уредник)
ДИАНА ДИМИТРОВА (коректор)

Адрес на редакцията

София, пл. Славеиков 11, III етаж
тел. 7-91-11, вътр. 60; след 14 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 7 500

Абонаментът се внася при всяка
телеграфопощенска станция в страната.

На първа страница на корицата сцена от новия
български художествен филм „Ваканция на из-
ненадите“.

На втора страница на корицата актьорът Апо-
стол Карамитев.

СЪСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВИ НА НАШИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ

На 1-ви и 2-ри февруари т. г. Съюзът на кинорежисьорите в България проведе разговор за състоянието и перспективите на нашето игрално кино. За основа на разговора послужиха произведенията през 1965 година филми. Встъпителни изказвания — доклади направиха: проф. Любомир Тенев, Христо Ганев, Яко Молхов и Емил Петров.

В този брой поместваме докладите на Яко Молхов и Любомир Тенев. Докладите на Христо Ганев и Емил Петров, както и резюме на изказванията ще публикуваме в следващия брой на списанието.

ЯКО МОЛХОВ

Не за пръв път разглеждаме продукцията на игралното ни кино в рамките на една производствена година. И не за пръв път се убеждаваме, че една година винаги се оказва недостатъчна, за да можем да схванем процеса, тенденцията на развитието, да направим сравнение с миналото и прогнози за бъдещето... Ние пропуснахме една чудесна възможност да огледаме изминатия път — това беше излизането на „Вълчицата“ — нашия 100-тен игрален филм.

Но независимо от всичко това налице е потребността за разговор, откровен и безпошаден, защото чувстваме, че опитите за административно реформиране или както го наричаме „реорганизация“ на нашата кинематография, не дават резултати. И противно на обичайното ни разположение към промени, сега сме изправени пред може би изненадваща ни неизвестност, която тревожи... Публиката ни сервира изненади, които остават необясними. Между нашата самооценка и оценката на публиката се появява все по-разширяваща се ножица. Симптоматичен в това отношение беше спорът, който избухна на страниците на в. „Отечествен фронт“ по повод филма „Херкулес“. Ако не си закриваме очите пред истината, трябва да признаем, че много широк слой от публиката защитава яростно правото си на развлечение в киното и отхвърля „сериозните филми“, тъкмо защото в тях отсъства елементът „занимателност“.

И тъй, изправени сме пред три величини, свързани със смяната на критериите. В течение на много години „Разпространение на филми“ държи нашата публика далече от големите явления на световното кино и тя загуби вкус към истински художественото кино и предпочита „Херкулес“ или „Непознатата жена“ пред „Голият остров“ или „Обвиняемият“...

В средата на самите създатели на нашите филми и филмовата критика преобладават идейните, интелектуалните критерии. За тях киното е онова, което се признава за естетически валидно на големите международни фестивали. Всеки от нашите режисьори таи надеждата за голямо признание от „големите“ в световното кино... Амбициите се подхранват от надеждата за създаване на свой стил, от благородното намерение за създаването на модерно, съвременно кино и са в явна полемика с вкуса на публиката.

И третият критерий, преобладаващ в средата на журналистите по културните въпроси на нашите големи всекидневници, се основава на някои остарели и прости формули, в които има голяма доза примитивизъм

и оголване на чисто познавателната и възпитателната функция на киното, пренебрежение към естетическата му природа. Те разпознават „хубавия“ филм по темата му, по това, дали ги улеснява да му сложат етикет — отрицателен или положителен. Всяко отстъпление от схемата, всяко приближаване на създателите на филмите до нещо лично, свое (както във формата, така и в съдържанието) ги извежда от равновесието, от привичните им критерии и възбужда гнева им.

И тъй, намираме се пред феномен, който можем да наречем разноезичие в критериите, и като последица от него — взаимно неразбиране, което влияе много чувствително върху творческото настроение на създателите на нашето кино, създава онова, което обикновено наричаме „атмосфера“ за творчеството. В момента тази атмосфера е тежка, наситена с взаимно недоверие, с взаимно разочарование.

Очевидно е, че и трите страни на този триъгълник в нещо грешат, в нещо са прави, и докато не се преразгледат становищата и се намери един динамичен и съобразен с днешното състояние на киното критерий, докато не прекратят самообвиненията, не ще настъпи най-сетне истинска творческа атмосфера, която да стимулира развитието на киното.

Разбира се, когато говоря за разноезичие на критериите, не смятам, че това разноезичие може да бъде премахнато с осъзнаването му само, или пък с някакво решение за установяване на разбирагелство. Аз знам, че това е процес, труден и понякога мъчителен, в който нашата борба за по-съвършено и по-дълбоко по мисли кино трябва да намери широк отклик всред публиката, да я задържи в салоните, да намери все повече съчувственици именно сред нея. Но за това е необходимо и самите художници да се откажат от някои свои представи и по-внимателно да се вгледат в потребностите на същата тази публика. Защото едно пълно пренебрежение към тези интереси неизбежно води към самонизолиране, към сибаритство.

И тъкмо поради това ще си позволя да кажа няколко думи за публиката, за нейния критерий, за нейното възпитание. Аз не съм привърженик на демагогското преклонение пред „нейно величество“ публиката, нито пък отъждествявам, кинопубликата с народа. Аз знам много добре, че кинематографическата публика като всяка публика, общуваща с изкуството, е съставена от много пластове, понякога твърде различни един от друг по вкус и художествено възпитание. Нашият идеал е публика, естетически възпитана, активна, съпреживяваща и доразвиваща филмовото произведение, публика, която не само възприема зрелището на живота, което ѝ се представя от екрана, но заедно с това е способна да оцени творческата сила на създателите на филма, да се възхити от играта на актьорите, от майсторството на оператора, от проявите на художествен вкус и такт в разкриването на красивото, на ужасното, на смешното в живота на хората. Естетическото преживяване надмогва минимума зрителско възприятие — възлението от живота на екрана — и се издига до оценка на майсторството, оценка на изкуството. Такава публика е способна да оцени изразителността и на най-метафоричния език, става чувствителна и към най-тънкия намек на художника... Но колко и страшно да изглежда на пръв поглед, дори публиката от средите на интелигенцията не е мечтаната от нас публика. Защото тя също така е разделена в потребностите си от изкуство и голяма част от нея въпреки декларациите си смята киното за ниско изкуство, за чисто развлечения. Има, разбира се, в нейното отношение и нещо свързано с детството, с юношеството. Споменът за някогашните филми, които сме възприемали с детска или юношеска доверчивост (липсвали са жизненият опит и скептицизмът на възрастния човек), си остана най-хубавото време за киното, а не това, което сега ни предлага съвременното художествено кино, като ни кара да мислим или да разгадаваме недоизказаността дори на сюжета. Във филмите от нашето



детство, а всяко поколение зрители е имало своето филмово детство, всичко е ясно, героите са разделени на две категории, доброто побеждава злото... Златно време, когато магията на киното е абсолютна, удоволствието — безпределно. Ето с такова възпоменание за хубав и лош филм, когато не е правил разлика между търговското кино и художественото кино, влиза нашият зритель в досег със съвременното кино, с българското киноизкуство и попада в един свят на образи, като че ли познати и приятни за гледане, но непременно поучаващи, обясняващи, възпитаващи... И започва нашата петнадесетгодишна борба за зрителя, която и до ден днешен не е завършена. Макар че като се обърнем назад в кратката история на нашето кино, ще видим, че сме му предложили сто филма, в които като че ли всичко е опитано, за да бъде съблазнен, трогнат, разсмян. Нашата продукция носи отпечатъка на всички възможни стилове, жанрове и нито в един не сме утвърдили един неизменен, солиден кинематографичен стандарт, за който можем с ползжителност да кажем: този филм ще се хареса на публиката. Пулсът на нейните потребности постоянно ни се изплъзва и отношенията ни продължават да са трескави, неспокойни...

И когато се замислим върху фактите, свързани с посещаемостта на филмите, дори като коригираме някои от грешките на „Разпространение“, ще се убедим, че нашето влияние върху публиката е твърде скромно, за да не кажа неотговарящо на хвърлените усилия, нерви, материални средства. От друга страна, числото на телевизиорите в домовете на хората расте и върху нашата „киноиндустрия“ скоро ще надвисне опасността от конкуренцията на телевизията...

И тъй, аз поставям въпроса за нашето сближение с публиката и нейните интереси като главна задача пред нашата кинематография в сегашния момент. Още повече, че тъкмо сега ни предстои да се преборим сериозно и основателно с наследията на буржоазното влияние, което има за проводник не големите филми на Фелини, Антониони, Пазолини или Стенли Крамер — яростни критици (макар и не от наши позиции) на буржоазното общество, а тъкмо тази „невинна“ псевдореалистична масова търговска продукция, която като че ли нямаме средство да спрем по нашите екрани... Или както го е казал много убедително полският критик Болеслав Михалек:

„Кинематографът владее всички данни, за да говори истината за живота. И все пак той винаги, с редки изключения остава в границите на елементарното правдоподобие, физическата достоверност. Лъжата в киното рядко е основана на изопачаването на физическата картина на света. Тя се таи в изопачаването на вътрешната му структура, в неговата порочна логика, логиката на необикновените, неправдоподобните, но все пак възможни събития. Това е особен, обществено твърде опасен вид лъжа, най-убедителна лъжа, защото тя се опира на елементи от истината. Тук се срещаме с особения вид парадокс в шейсетгодишната история на киноизкуството. (Б. Михалек, Заметки о польском кино, изд. „Искусство“, Москва 1964 г., стр. 29).“

Към това бих желал да добавя, че извращаването на истината не е монопол само на буржоазното търговско кино. Нашите слаби филми също се основават на физическото правдоподобие, на „елементи от истината“, на лакировката или на обрнатото на лакировката, което също е извращаване на истината за живота. А ние нямаме друг път за сближаване с публиката освен с майсторство в средствата да й внушим уважение към нашето търсене на истината в живота, особено когато се отнася до нейния днешен ден, до нашата съвременност. Така се приближаваме до двата аспекта според мен на проблема за привличането на публиката към нашите филми.

Единият от тези аспекти е идеологическият, другият е художественият, макар че сме свикнали да ги разглеждаме едновременно, като неразкъсваемо единство. Въпреки това се осмелявам да твърдя, че в живата практика и природата на киното една безупречна художественост на филма не е достатъчна, за да стане той приемлив и за широката публика, така както не е достатъчна и безупречната му идейност... Това може да прозвучи странно, но аз искам да се поясня с някои примери, които, надявам се, ще защитят и изяснят тезата ми. Преди това искам да направя една малка изповед, която обяснява моето състояние и настроение като критик. Киното създава опиянения, които никое друго изкуство не може да създаде. Но в същото време онова, което ме опиянява в киното, не намира съчувствие у публиката. Досега се мъчех да изглеждам независим от вкусовете на публиката и въпреки това често се улавях, че

обикалям кината, за да проверя посещава ли се филмът, който харесвам или не. И трябва да призная, че се чувствавах щастлив, когато между мен, критикът, и публиката имаше единство, и бях смутен, когато това единство липсваше... Миналата година смущенията ми бяха по-чести, отколкото ми се искаше, и охотата ми да пиша филмова критика значително намаля. Разбира се, това не е единствената причина, защото пренебрежението на публиката към филм като например „Самсон“ на Байда не ме отклонява от становището ми, че филмът е забележително произведение на изкуството. Тук навярно са си казали думата и една умора на публиката от вече преживяното многократно възмущение, както има една умора от военния филм. И обратното, всеки ден, вече повече от месец, минавам край кино „Солун“, за да видя една като че ли несвършваща се опашка пред касата на киното за стария, прастар, мелодраматичен полски филм в две серии „Знахар“ и „Морал“... При това публиката не е съставена само от хора от моето поколение, които са дошли с умиление да си спомнят един филм, който на времето ги е разтръсил със своята съзливиста история. Не, в опашката пред касата на кино „Солун“ има постоянно млади хора, които облечени модно, обикновено считаме неспособни към възприемане на старомодна мелодрама. Понякога си казвам — „Разпространение на филми“ не умее да привлече вниманието към някои хубави филми, не умее да създава „атмосфера на нагорещаване“, да превърне даден филм в културно събитие... Но кой рекламира „Знахар“?

Да се доверяваме на съвършено случайния успех на един филм, би означавало да се самозаблуждаваме, но заблуждение би било също така и да отминаваме факта на определени предпочитания, които, явно е, са някаква потребност на душата, едно ако можем така да го наречем, народностно настроение, симптом за определени промени в психологията на времето, точно така, както е модата в дрехите и бита...

Имам усещането, че нещо пропускаме, нещо недооценяваме и на празното пространство, на отстъпените от нас позиции в контакта с публиката се настаняват филми, пронизани от буржоазен сантиментализъм или от социална демагогия, каквито бяха филмите на Радж Капур, минали също с рекорден успех по нашите екрани.

И тъй трябва да атакуваме нашата публика, като изхождаме от нейните интереси, от нейните потребности.

Казах, че има два аспекта на проблема за спечелването на публиката: идеологическият и художественият.

Аз адмиравам филми като „Слънцето и сянката“, като „Горещо пладне“. За мен и двата филма са високохудожествени и с безупречна идейност. Можем ли да кажем, че идеята за мир и братство между хората, или пък мисълта на Радичков, че за да спасим едно момченце, ще спрем вършитбата, ще спрем влака, ще спрем важните военни маневри и сам генералът ще се заеме с работите по спасяването, не са близки на нашата публика, не са пронизани от най-възвишен социалистически хуманизъм? И въпреки това филмите на екрана не предизвикаха адмирацията, която заслужаваха. При това тези филми не са мъчни за разгадаване — тъкмо напротив: те не изискват никакво „интелектуално“ усилие. От друга страна, филмите са направени на високо художествено равнище — безупречна, талантлива е камерата на Тодор Стоянов във „Горещо пладне“, така както е превъзходна и във филма „Ваканция на изненадите“. Аз съм смутен от хладния прием у публиката на тези наши филми, тъкмо защото те предполагат една по-тънка чувствителност към естетическата им природа, удоволствието, естетическата наслада извират у тях не от занимателността на сюжетите им, а от лиричната им атмосфера. И все пак съм наклонен да отдам право на публиката — не на онзи широк слой, който, както вече говорих, е още в ниската степен на зрителското възприятие, естетически е още неизкушен, но и на онзи по-тънък пласт, който е издигнат над минимума зрителско възприятие, т. е. на естетически възпитания. Във филмите от този жанр, каквито са „Слънцето и сянката“ и „Горещо пладне“, филми само на атмосферата, не на сюжетната занимателност и яркостта на характерите — убийствена е плакатността на тезата им, което е малко различно от така наречената страстна публицистичност, основана на яркостта на характерите, както е в съветския филм „Великият гражданин“ на Ермлер, образцов за жанра си...

Но за да стане по-ясно онова, което искам да кажа, ще се спра на новия филм на Зако Хеския, Герчо Атанасов и Тодор Стоянов — „Ваканция на изнена-

дите“, без да оневинявам себе си, защото бях редактор на сценария.

Филмът третира с много поетични инвенции зрелището на неповторимото за всяко поколение преминаване от детството към възрастта на отговорностите. Герчо Атанасов със симпатия и лека, мила ирония разказва за началото на лятната ваканция на младите си герои, ученици от гимназията в един провинциален град. Както и трябва да се очаква, началото на ваканцията е винаги едно чувство на освобождение, на буйна веселост, усещане за напирани сили в младите тела, смътно предчувствие на любовта — първо изпитание на чувствата на Елка, Петьо, Амалия и техните другари от класа. И в този свят на пробуждаща се зрелост, на чисти пориви, неосъзнати смущения на пола, на наивни съждения за живота и щастието някак си неусетно се вмъкват понятия, обществено-граждански, свързани с оценки на поведението на младите герои. В тази сфера се разразява конфликтът около постъпката на Петьо и предателството на Елка. Този конфликт се усложнява от взаимното неразбиране, от особеностите на характерите, на индивидуалностите, натоварени със социални и морални предубеждения. Оказва се, че някои от тези мили момчета и момчета са носители на морална устойчивост, а други — не, че някои имат опростителски възгледи за живота, а други са свободни от тях, притежават природна или придобита чрез култивиране интелигентност... И в края на краищата разбирате, че това малко, но темпераментно общество, този гимназиален клас всъщност е модел на цялото ни общество, в което не са затихнали противоречията и което се формира съвсем не безметежно...

Без да ни е натрапена, тезата на сценария защитава правото на младото поколение само да си избира път в живота, само, без намесата на възрастните, да разрешава своите вътрешни спорове, да дава оценка на нравствените ценности в живота, който го заобикаля. В този смисъл сценарият и филмът са проблемни, защото ни принуждават към размисъл за съдбата на младото поколение. Но идеите в този филм не са плакатни, както това беше в „Горещо пладнѐ“, а излизат от взаимоотношенията на героите, от сблъскването на характерите.

Чувството на разочарование, с което бе посрещнат филмът при разглеждането му в художествения съвет, е предизвикано според мен от пренебрежението на режисьора към драматичните елементи на сценария, към личността на младите му герои. Увлечен от поетичната стихия на сценария, на камерата, на ранното лято, той е използвал същия стилистически ключ, какъвто бе използван при „Горещо пладнѐ“. А тук трябваше да се обърне внимание не на обобщеното, а на индивидуалното, не на груповия портрет, а на „интересното“ в личния портрет на всеки един, защото върху тези лични качества се основават пораждащите се взаимно отношения, симпатии и антипатии.

Филмът е снет от Тодор Стоянов в една емоционално-поетична гама. Всичко в този филм говори за младост и красота. Момичетата и момчетата общуват със своя град и през техните очи ние го виждаме нов, подмладен, красив, така както и неговите околности — гората, реката, вировете... Общуването с природата е така буйно и всеотдайно, че имаме чувството за пълно сливане между младежите и природата... И тъй зрелищно филмът е приятен, жизнерадостен, но не е разкрита неговата проблемност, вътрешната му драматичност. За това допринася може би и несръчното поведение пред камерата на непрофесионалните актьори.

Казаното по-горе не е рецензия за филма, а първо впечатление, което може и да се подобри след окончателния му вариант.

И пак се питам, уплетен в собствените си противоречия, няма непременно трябва да робуваме на определени, изпитани във времето закони на изкуството? Дали е занимателността условие за контакт с публиката? Защото на всички филми, които споменах досега, липсват в една или в друга форма занимателността, интригуването на зрителя, увлекателността на сюжета, своеобразието на типове. С публиката може да се полемизира в сферата на идеите, да я оставим да е съгласна или несъгласна с нашите тези, но тя не ни прощава неинтересното в киното — или с други думи, не ни прощава скуката... И тогава си спомних, че филмите, които ни предлагат големите художници на съвременното европейско кино от Запад или от Изток, в никакъв случай не пренебрегват естетическата категория — занимателност, интересно строене на сюжета, яркост на типове. С различна експресивна сила Фелини или Бунюел, Бергман или Антониони, Ром или Тарковски не пренебрегват занимателността на своите филми, не ни позволяват да се откъснем, заинтригувани, от онова, което става на екрана. Това не отменя качеството им на новатори в киното.

За да стане тезата, която защитавам още по-ясна, ще се спра с няколко думи и на филма на Никола Корабов „Вула“. Трябва да кажа, че статията на Любен Велев е дълбоко несправедлива, оскърбителна и некомпетентна по отношение на филма „Вула“ и автора на филма Корабов. Тази статия в много отношения беше опит да се възкреси една практика в нашата критика, поощрявана през периода на култа — толкова груби са изразите й, толкова примитивни — изискванията, за да не говорим, че в нея не липсваха инсинуации за политическа разправа с автора на филма...

При една нормална обстановка на литературен спор за филма „Вула“ можеше да се чуят различни мнения, каквито и съществуват в кинематографската среда. Още повече че самият филм дава богат материал за спорове и в този смисъл не е всекидневно явление в живота на нашата кинематография. Сега е малко късно, но...

Както знаем, филмът беше замислен като новела, основаваща се на един силно драматичен епизод от съпротивителното движение: венчавката на остъден на смърт комунист няколко минути преди разстрела му. Сетне по непонятни съображения към филма беше добавена нова половина — сватбите в пловдивския дворец, — свързана с твърде тънка нишка с втората и основана на една ясна и бих казал, дори примитивна метафора: сегашното безгрижие и тържественост на сватбите трябва да контрастира с онази сватба, за която се разказва във втората новела... Такива метафорични контрапунктирания не са чужди на Корабов и в „Тютюн“, и в другите му филми. Имам чувството, че пловдивските сватби, които са дали добър повод на оператора да направи интересни сами по себе си композиции на кадъра, изчерпват своето драматично натоварване още в първите няколко минути. След това те стават чисто зрелище и накрая носят досада, която накара много зрители да напуснат салона. Впрочем след статията на Л. Велев гледах филма на два пъти в кино „Славейков“ — никой не напусна салона и въпреки разгърдането в края на първия епизод зрителите останаха, бяха завладени от „десетте минути изкуство“, както казва Чингиз Айтматов в „Правда“, и аз видях публиката трогната, както бях и самият аз в края на филма. И тогава разбрах, че всъщност Корабов трябваше да си остане в рамките на първоначално замисленото, а хрумването му с пловдивските сватби можеше само да рамкира същинската, дълбоко драматична и хуманистична новела...

Човек никога не може да знае какво подбужда един художник към едно или друго решение на своя замисъл. Като отчитам абсолютната честност и художествените съображения, които Корабов е имал, за да осъществи и първата, документална по природата си част на филма, имам усещането, че съблъсквайки двете стихии — документалната и художествената, — той е достигнал до резултат, който сам не е очаквал: вместо да засили експресията на втората част, той убива търпението на зрителя си с първата, макар че в нея има много интересни търсения за обогатяване изразителността на камерата, осъществени от художника Джидров.

Без вътрешна сигурност дали вярно тълкувам художествените инвенции на Корабов, не мога да не споделя подозрението си, че при осъществяването на първата част от филма той е бил повлиян от шумно прокламираното течение в европейското кино — „синема верите“. Аз бях на фестивала за късометражни филми в Краков през миналата година и видях много филми, заснети по принципите на „синема верите“. Неравнодушно към модата, журито даде първата награда на унгарския филм „Развод в Будапеща“ — по негово мнение един шедьовър на това течение в киното. А според мен „синема верите“ е много силно течение, когато се занимава с чисто обществени проблеми, но е безпомощно, когато се опитва да навлезе в интимния свят на човека, в сферата на морално-психологическите подбуди на едно или друго човешко поведение. Унгарският филм беше непоносим, тъкмо защото искаше да ни направи свидетели на отношения, които са царство на изкуството, а не на външната, документалната регистрация. Ние можем да понесем присъствието си и при най-интимни отношения; както беше това във филма на Бергман „Мълчанието“, защото имаме условността на изкуството; но целият филм щеше да стане възмутителен, нечовешки, ако ни бяха казали, че това е снимано със скрита камера, че е произшествие в еди-кой си град, с еди-кой си лица...

Казвам всичко това, защото никога не остава безнаказано за един художник неумереното използване на различни по природата си художествени сти-

хин. Значи ли това, че експериментът, който направи Корабов, е безполезен, дори когато го признаем за неуспешен? Не искам да се отърва с баналното суждение, че се учим от грешките си... Напротив, той е поучителен с дръзвеността си, с неумереността си, защото може да се случи така, че в един следващ филм същият този експеримент да се окаже не само успешен, но и откриване на път за обединяването на тези две стихии — документалната и традиционноредовната — в един нов път за изкуството, в един нов, неочакван по силата си художествен ефект, който ще покори и публиката...

Публиката — ето нашата цел. Корабов привлече публиката с предишния си филм „Тютюн“, каквито и да бяха неговите несъвършенства. С „Вула“ той я загуби. Това също е поучително за всички нас, кинематографистите. И други наши режисьори остро преживяха загубата на контакт с публиката и за момент почувстваха умора от търсенията в света на чистата кинематографична форма, на експеримента. Те закопняха за пълни салони, за власт над публиката, за нейната колективна и поради това могъща въздишка, възненение, смях, умиление, напрежение...

Между тези режисьори беше и Рангел Вълчанов. Той като че ли се умори от високи лиризми на предишните си филми и потърси разположението на зрителите чрез занимателния сюжет на „Инспекторът и нощта“. Някои колеги смятаха този скок от високите метафори на „Слънцето и сянката“ към криминалната занимателност на „Инспектора“ като отстъпление от собствения му кинематографичен почерк. Сега, когато излезе „Вълчицата“, виждаме, че Рангел Вълчанов се стреми към анализ на острите проблеми на нашето време, засегнати сравнително бегло във „Инспекторът и нощта“. Налице е стремежът му от високите парения в сферата на най-обобщените идеи на нашата съвременност да се приземи към всекидневното на живота ни, към социалните му противоречия. Може би затова във „Вълчицата“ отсъствуват познатите от другите му филми зрелищни фойерверки, емоционални поанти, а има грижа за сурова реалистичност на разказа. Това е само нова страна на неговото режисьорско лице и нищо повече. И Рангел Вълчанов намери така търсения от него контакт с публиката и сега като че ли ще му бъде по-леко да я поведе нагоре към някои свои скървени творчески намерения.

В сценария на Ханс Оливер „Вълчицата“ се срещахме с няколко точно шрихири, но не много богати характери. Вълчанов е намерил отлични изпълнители на ролите във филма и по този начин ги е обогатил, придал им е пълнота, живот. Това се отнася както за двамата учители, носители на два противоположни педагогически принципа — Георги Калоянчев и Наум Шопов, така и за Илка Зафирова в ролята на Вълчицата. Но ако за Калоянчев и Шопов това са роли, които те изнасят с лекота, основана на големия им опит и вроден артистизъм, Илка Зафирова е дебют, откритие за нашето кино — толкова тя е пластична, интересна, привлекателна. Още при първото си появяване на екрана тя ни заинтригува със своята детско-женска драма, със своето младежко разочарование, със своето изстрадано знание за живота и нетърпимост спрямо големите приказки, пронизани от лицемерие... Всичко това прикрива огнен темперамент, човешко обаяние, неизтребимо чувство за справедливост, жажда за щастие — извори на нравственото ѝ спасение.

Творбата на Вълчанов, Оливер и Димо Коларов започва с края на едно дело в съдебната палата, при което хубавото момиче е осъдено. Филмът започва, така да се каже, с края на един социален проблем, за да постави с острота един нов — този за моралното оздравяване на Вълчицата и нейните другарки от училището.

Аз не знам коя от двете страни на проблема за малолетните престъпници — дали защо децата стигат до престъплението или другата, как да пристъпим към тяхното морално спасение — е по-интересна и важна за изследване. Имам обаче усещането, че вътрешният обем на филма е по-широк от онова, което виждаме на екрана, защото много добре разбираме, че зад всяко едно от тези момичета се крие тъжна история, драма, която може отново да започне или да завърши в съдебната зала... Тъкмо тази незавършеност на вътрешния обем на филма го спасява от дидактиката, така присъща на филми с педагогическа тема: „Вълчицата“ поставя тревожно въпроса за нашата отговорност пред младешта и ни предлага един пример, а не окончателно решение. Може би оттук извира недоволството на някои ценители на филма, които знаят, че проблемите, поставени във филма, са по-тежки за разрешение и по-сложни като социално явление и психологически предпоставки...

И все пак искаме да подчертая, че нашите кинематографисти проявиха инициатива, като засегнаха социални въпроси, които в миналото лицемерно заобикаляхме, сякаш не съществуваха. А това е също един път към сърцата на публиката — честното приближаване до деликатни аспекти на нашето общество.

Филмът на Свобода Бъчварова и Владислав Иконов „Призованият не се яви“ има два плана — единият е днешният, другият е станалото в миналото. Но в днешния план, тоест в онова, което става пред нас на екрана, непрекъснато се говори — друго не се прави, а се говори — за онова, което е станало в миналото. Така че нито единият, нито другият от плановите не може да създаде що-годе привлекателно, интригуващо ни зрелище. Към това трябва да добавим, че идеологическата и психологическата натовареност на образите се свежда непрекъснато към криминално следствие, в което проницателният Миланов играе ролята на инспектор, който успява да докаже на своя млад колега правотата си. По този начин драматичното зърно на сюжета непрекъснато се заравя в „съображенията“ на Миланов или „контрасъображенията“ на Попилиев. И вместо да се получи „психологически“ филм, получил се е някакъв хибрид, който навява по-скоро скука, отколкото възмущение за „истината“. Старанията на Иконов да изведе героите си от канцеларията, да разходи Миланов по улиците на Пловдив, да направи филма приятен за гледане не могат да променят впечатлението за нещо пропуснато и в темата, и в сюжета на филма. И струва ми се, че пропуснатото е още в сценария на Свобода Бъчварова. Авторката не може да намери нито композиционната рамка на сюжета си, нито пък успя да съсредоточи търсенето на „истината“ в самите образи, да ги направи интересни, разнообразни, богати, за да могат да изнесат на плещите си идеята на филма за сложността на човешките отношения, особено в моменти на върховно напрежение. Когато един художник отхвърля традиционната драматургия, способна да придаде логика и организация и на най-скромния сюжет, той е длъжен да замени това с интересни наблюдения върху характерите, което да компенсира занимателността на просто разказвания жизнен епизод. Поражението на Бъчварова и Иконов е тъкмо в отсъствието на човешко обаяние, лична интонация, богатство в преживяванията на техните герои. Във филма се борят тезиси, а не личности.

Опитният сценарист Павел Вежинов е построил сценария „Неспокоен дом“ на базата на няколко свои разказа, облягайки се на принципите на солидната, традиционна драматургия. Всичко в този филм, реализиран успешно от Яким Якимов, е ясно: конфликтите са психологически обосновани, има точно видян бит, характери, интригуваща етична тема. Това осигури и успеха на филма сред публиката. И, разбира се, присъствието на един голям артист, какъвто е Иван Кондов.

Удоволствието, което ни доставя филмът на Валери Петров и Борислав Шаралиев „Рицар без броня“, извира от острата и тънка наблюдателност на създателите му върху характера на едно малко момченце, рицар без броня на истината и човешината. Очарованието, което излъчва малкият артист, интересните му детски приключения, опасното му докосване до света на възрастните — всичко това придава на филма идейна острота, която надминава видимото благополучие на живота, който виждаме на екрана, т. е. филмът е наситен с интересен и богат подтекст.

Тъкмо обратното е във филма на Георги Марков и Васил Мирчев „Мъже“. Отсъствието дори на въобразяем втори план в историята на отношенията и съдбата на мъжете — бивши войници — прави филма някак си повърхностен, констативен, изчерпващ се с видимото правдоподобие на бита и характерите. На филма „Старинната монета“ няма да се спирам освен като повод да кажа, че празната развлекателност е така неприятна, както и абстрактната тезисност, непокрита от интересни характери.

Бяхме свикнали да считаме, че „мъчната“ тема в нашето филмово изкуство е темата за съвременността. Ето че три филма — „До града е близо“, „Паролата“ и „Цар и генерал“ — ни коригират: историко-революционната тема е също така мъчна, защото мина времето, когато разчитаме, че самата тема възвисява героите ѝ на героичен пиедестал.

Сценарият на „Паролата“ беше привлекателен с жизнения повод — един ятак трябва да пренесе оръжие през силно охранявана зона. Разбира се, сценарият литературно не беше съвършен. Той пресъздаваше концепта на ситуациите, в които изпадаше ятакът, беше описано видимото, обстоятелственото, а

не невидимото, липсваше литературният запис на психологическите състояния, вътрешното напрежение на времето и човекът във времето. И все пак в сценария имаше всичко, което може да възбуди едно кинематографично въображение, за да задвижи арсенала от кинематографични средства за изразяване дори на она, което е литературно само подсказано. Петър Василев като че ли е пренебрегнал психологическия потенциал на образите и в цялата си работа на постановчик е отдал вниманието си на видимата лекота и простота на сюжета. При това положение във филма останаха зафиксирани само битовата достоверност на обстановките и външната изява на актьорите с изключение на Иван Братанов, който с трогателна беззаветност пресъздава образа на своя глуповат стражар. Аз си го спомням с удоволствие — Братанов е така жив, органичен, неизтощим, актьорски увлечен.

Споменах филма „Цар и генерал“ в тази рубрика само в тематичния аспект, не в художествения. Той е нещо съвсем различно от разгледаните преди това филми на историко-революционна тема. Тук трудностите очевидно са били много по-големи и творческото напрежение на Вълко Радев — огромно, за да направи филма все пак интригуващ многобройна публика. Тъй като за филма вече излязоха много рецензии, които общо взето правилно оценяват по-голямата сполука на създателите му в образа на царя, отколкото на генерала, ще се задоволя само с едно заключение, отнасящо се за всички филми от тази рубрика. Очевидно е, че времето, когато се въодушевявахме от възможността да възстановяваме в тяхната документална достоверност епизоди от героичната летопис на борбата, е вече отминало. Настъпило е времето на по-дълбоко художественото осмисляне на моралните ценности, които ни предлага това героично време: не само да напомним едно минало, а чрез него да внушаваме нови устремии за човешко съвършенство. Нравствените и политическите идеали на борците против фашизма и войната могат да се приближат интимно до нас преди всичко с благородното посредничество на изкуството. Но за постигането на тази възвишена цел е необходимо мобилизиране на духовните и художническите сили, за да можем да открием нови хоризонти в необятното море на преживяното, прочувствуваното от борците, оставили ни го като велика революционна традиция. Между нашата градивна съвременност и революционното минало има пряка морална връзка и ние няма да правим хубави филми на съвременна тема, ако сме небрежни към историко-революционната и патриотична тема.

И ако ме попитат откъде трябва да започнем едно истинско обновяване на нашето филмово изкуство, бих казал: не с нови реорганизации, с административни решения или със спорове за вредността или полезността на един или друг филм. Трябва да започнем с внимателното и поставено на научни основи изучаване потребностите на публиката. Между другото публиката може да коригира някои наши представи и да ни помогне да се освободим от тях, както и ние да помогнем на публиката да се освободи от някои свои предубеждения и ниски вкусове. Разбира се, в това дело има да играе голяма и положителна роля нашият съюз на кинодейците, като излезе от своята цехова затвореност и разгърне широка и масова филмова пропаганда, като се ползува от услугите на нашата филмотека. Настъпило е време и за широко обществено разглеждане дейността на предприятие „Разпространение на филми“ както в неговата репертоарна политика, така и дейността на неговите пропагандни органи. Към всичко това бих добавил и необходимостта от създаването на седмичен печатен орган на съюза на кинодейците, който компетентно и сериозно да подлага на критичен преглед почти всички филми, които излизат на екрана — наши и чужди. Трябва да спечелим доверието на зрителите не само в сферата на собственото ни филмово производство, но и като организация на филмови дейци, която може да направи разлика между наистина художествените филми и търговската стока, която купува нашето „Разпространение на филми“, за чиито пропагандни органи всеки филм е добър, щом вече е пуснат на екраните.

Изпитвам известно смущение, защото между некомпетентността и невежеството има само една крачка. Моята броня от филмови познания и термини е твърде тънка. И остриите стрели на специфичната компетентност сигурно лесно ще я пробият. Но ми се струва, че тези стрели са слаби, за да засегнат сърцето, същността на явленията. То е главният сеизмограф на изкуството на явлениято. Ние харесваме и обичаме със сърцето си, когато достигнем същността. И затова сме така слаби в аргументите си за хубавото; ние мразим и ненавиждаме с помощта на разума, затова сме по-аргументирани в отрицанията си. Мисля, че мога да пристъпя с чисто сърце към разглежданите филми, да преценя според моето сърце всичко, което е изкуство и което не е изкуство в тях. Ще ми простите тая сантиментална наивност. И ако има в тези редове известни мисли, разсъждения, анализи и оценки, теоретически набези и конкретни мнения, които няма да споделяте — вярвайте, те са родени от чисти намерения, от непосредственото усещане и никакви други съображения не са ме ръководили. Ние прощаваме греховете на сърцето по-лесно, отколкото греховете на ума, затова и вие ще простите моята сурова сърдечност.

Отдавна (увлечен в друга работа, която е моята пряка специалност) не съм поглеждал на игралните ни филми с оная задължаваща вътрешна отговорност на проникновение и размисъл, която ни овладява винаги, когато застанем пред бялата хартия. Моят единствен вътрешен мост към продукцията на игралните ни филми е било участието ми в художествения съвет, и то предимно при разглеждането на сценарияте. Сега, когато се съгласих да участвам в така обсъждане, имам чувството, че се завръщам от дълъг път. А всеки странник, завърнал се след година на познато място, намира известни стари неща, облѫхани от спомени. Едни от тях са забудени и плесенявали от натрупаното време (наистина стари неща) и до тях вижда нови, непознати, добри и лоши, които радват душата му или я смущават. Искам да говоря за всички тези неща — и стари, и нови, — които отново ми се откриват като след дълго отсъствие.

Ето такова отдавнашно и познато нещо в нашето кино, което за радост присъства и в разглежданата продукция, е гражданският патос на българските филми. Но проявите на този патос са различни. И въпросът не е в това (тъй като всички сме съгласни, че нашата кинематография трябва да носи този ярък граждански патос) определено идеологическо зърно, подчертана социалистическа идейност. Въпросът не е до ядрото на тази присъстваща и постоянна тенденция на нашето кино, а до многообразието, развълнуваността, непосредствената сила на внушение, индивидуалния почерк, чрез които тя достига до зрителя. Филмите, които гледахме, са един страж на човешката съвест, на съвестта на нашия социалистически човек, който в истинския смисъл на думата е обществен човек. В изразяването на тази съвест има нещо драматично. В нашите филми то се изразява както в припомнянето на миналия героизъм („До града е близо“, „Паролата“, „Вула“, „Цар и генерал“), така и в изрази на настоящия трудов и нравствен героизъм („Призованият не се яви“, „Късче небе за трима“, „Вълчицата“). То е и в поетическата тревога от сенките, които все още съпътствуват нашия живот и душат нашия полет, онези сенки, които противоречат на идеала ни и на устремното настъпление на социалистическата ни действителност („Рицар без броня“, „Неспокоен дом“, „Мъже“). То е и във възторжената песен на социалистическия хуманизъм

(„Горещо пладне“). Това са все граждански вълнения, които разкриват новата посока на нашето ново мислене и остра възискателност. Тук още не ме занимават проблемите за успешното и неуспешното в това разкриване, в художественото изобразяване на идеята. Преди това е нужно да навлезем в същността на явленията по възможно най-ясния път. Въпреки страха ни да изпаднем в елементарност, иска ми се да сведа миналогодишната филмова продукция към две основни направления: едното утвърждаващо, другото критично. Едното героическо, другото — борбата ни срещу еснафщината. Тези две идейни тенденции са пречупени в нашите филми през хуманистическия социалистически идеал. Но как именно те са се превърнали в художествени факти, как са били реализирани, какви проблеми събужда една или друга филмова реализация, доколко тя е успешна или неуспешна и защо — ето въпросите, които се изправят пред нас. А един или друг отговор на тези въпроси е в същност оценка на цялостната продукция и на всеки отделен филм. Ако тръгнем от този идеен критерий, можем да разделим тези филми на две групи: в първата са „До града е близо“, „Паролата“, „Вула“, „Късче небе за трима“, „Цар и генерал“; в другата влизат „Рицар без броня“, „Неспокоен дом“... Но ето че нашата квалификация, направена за прегледност, ни обедини. Има други филми, в които тези идейни тенденции съществуват заедно с други идеи — „Призованият не се яви“, „Вълчицата“, „Горещо пладне“. Системността на изложението може би налага тази класификация, но аз се радвам, че нашите филми са търсили многообразието на живота и не могат да се вместиат в тесните рамки на предварителните канони. Аз сам обещавам, че няма да следвам строго тази класификация не само за да не изпадна в сух академизъм, а просто, защото искам да разгледам повече в теоретичен аспект някои проблеми и специално проблема за актьорската игра във филма, а в това отношение тя не ми е прекомерно нужна. И все пак прегледността е хубаво нещо.



Как се разкрива героическата идея в нашия филм? И в нашия филм, и в нашата драматургия ние и до днес не преживяхме едно дълбоко и достатъчно развитие на героическата тема. Още по-малко на нейното художествено изразяване. От времето след социалистическата революция до наши дни сякаш стоим на едно място. Какво имам предвид? Струва ми се, че не се домогнахме до философията и психологията на героичното. За нас героичното не стана обществен и естетически проблем. Останахме някъде при фактологията. Задоволехме се с изразяването на героическия акт, на героическото събитие като жизнен факт, който засилваше нашия революционен патос. Така просто и съвсем незабелязано събитието измести човека. (Ние се задоволехме с **резултата** на героизма, с внушението на събитието. Например проявената издръжливост при кървавите инквизиции от фашистката власт, героическата смърт на комуниста, факта на една самопожертвувателност). За нас героичното от гледището на една психология започна и се изчерпи с волевото начало. А кое довеждаше до тази воля, как се раждаха идеите и превръщаха съзнанието в героическо? Как се проверяваха душите на хората от самите тях, как се преминаваше през съмнението на душата и сложността на характера, как се стигаше до вярата и разочарованието? Как се изграждаше философско-психологическото начало на героическия акт — ние не отразихме нито в нашия театър, нито достатъчно в нашето кино. Така ние само разкривахме интригата или хода на събитията, които включват част от подвига и външната линия на интригуващото действие, която довеждаше до крайния героически акт. С други думи, не докоснахме при разкриване на героичното неговото вътрешно измерение, неговата психология и идейно-философска

основа. Затова дори естетически не надмогнахме натуралистическото му пресъздаване, „душевността“ на героизма като че ли тепърва ще трябва да бъде разкривана от нашия театър и филм. За това никога не е късно. Подвигът на героите ще бъде винаги жив и ще ни придружава в нашите дела. Но трябва да се съгласим, че днес вече нашият зрител не се задоволява само с разкриване патоса на героическия акт, нему е нужен човекът в своите сложни извивки, близостта към една душевност, която може да го приобщи, да отзвучи интимно в душата му, с други думи — онази сила, която завладява сърцата, силата на художествения образ. Кой ни е по-близък и по-познат — хората, които срещаме на улицата, тези, с които общуваме, или Пиер Безухов, Григорий Мелехов? Нали това е силата на художественото внушение.

За съжаление нито „До града е близо“, нито „Паролата“, нито „Вула“, нито дори „Цар и генерал“ казват повече в това отношение. Бих се спрял примерно на „Паролата“. В случая не ме занимава въпросът около филмовата специфика, използването на едно или друго средство, нито по-малките или по-големите възможности на създателите му (тук критиката може да констатира, но не може да помогне), а именно принципният въпрос, за който споменах. Бих нарекъл реализмът на „Паролата“ безкрил реализъм. Поетическото начало на филма е погълнато от външната фактологичност, героическото — от веригата на събитията и случките, разкривани със скучни и продължителни подробности. Критиката също така оцени филма като скучен и несполучлив. Но кои са причините за това? Струва ми се, че причината не е толкова в бедността на филмовите средства. По-скоро те са следствие, а не причина. Не бих искал да говоря подробно и за една друга съществена слабост. Режисьорът не е успял да намери жанра на филма. Отсъствието на едно определено жанрово решение е винаги антихудожествен еквивалент. Какво е това — комедия, битова гротеска, сериозна случка, разказана духовито? В това отношение режисьорът не е оценил достатъчно ироничната парадоксалност на ситуацията. Това малко зрънце смешно в цялата напрегнатост и сериозност на действието. Тази верига от случайности, на която при последна сметка не знаеш да се смееш ли, или да плачеш. Режисурата е приела всичко просто като факт, без да го освежи със своята режисьорска инвенция, без да го изрази с отношение. Затова и филмът се лута жанрово и в края на краищата остава до битовия случай, до любопитното приключение, без художествено решение.

Безспорно това робуване на фактологията и предварително примирение довеждат до въпросната скука и бедност. Това са ситуации, които се играят, без да се осмислят емоционално образно, без да се оценят. Това довежда до безкрилието на достоверния случай. Това е само едната страна на несполуката. Има и друга, мисля, по-съществена. Тя се заключава в безразличието към зрителя. И наистина зрителят не е заинтересуван от съдбата на героите. Той нито ги обича, нито ги ненавижда, той само ги наблюдава, без активността на поетическото си въображение. В първия момент го интригува случката със своята капризна житейска парадоксалност, но и този интерес скоро изчезва, започва монотонен разказ, в който той остава хладен към съдбата на хората. Филмът се изчерпва с представените скици на двамата герои — селянина и стражаря, и през целия филм никакви нови черти не обогатяват техните образи. Дори това, което ситуацията предлага, режисурата не е използвала. Това са скици-портрети, които не се докосват, остават статични във филма, а зрителят — безразличен към тях. Тази именно натуралистична буквалност на трактовката е убила душевните движения, динамиката на чувствата. А като че ли ситуацията предполага точно противоположното — процеса на взаимното проникване и изменение в душите на героите. Влиянието, което един човек и едни идеи могат да оказват върху друг. Това дори не е загатнато.

Този чаровен на сцената актьор Асен Миланов във филма няма именно човешко обаяние. Той играе доста преднамерено и театрално. А Иван Братанов разчита на простодушното си очарование. Те докрай са опростили задачата си и са лишили филма от взаимодействието на характерите. Ето как героизмът остава извън хората и се превръща в случка.

Струва ми се, че в „Късче неба за трима“ е интересно именно това, което липсва на „Паролата“ — изключителното събитие трябва да разкрие хората и техния героизъм, като изменяща се психология. Но не може да съществува героическа постъпка извън идеен еквивалент. Героичното е винаги борба и напрежение в името на идеала. То винаги предполага и предполага един идеал

А за какъв идеал става дума в нашата действителност, ние всички знаем. Но едно е проявата на героизма в името на идеала в непосредствената борба срещу фашизма, а друго е в ежедневието на живота при изграждането на социалистическия човек в настоящата действителност. В този случай героизмът не се явява предпоставен, той не е едно предварително идейно и психологическо въоръжение, което при удобния момент на изключителната ситуация ще се прояви и осъществи. В мирния живот неговата проява е внезапна, неочаквана често пъти за самия герой. То е въплътено в живата тъкан на изграждащия се характер, всред новите социалистически условия, израз на едно ново етическо съзнание. Като че ли някогашният патетически идеал от годините на борбата с фашизма тук се разтваря на безброй много нишки, които засягат човешките сърца. Тук вече не съществува необходимостта на историческия момент. Героизмът не се диктува от обстоятелствата като единствена линия на поведение („До града е близо“). То е просто същност на характера, която „не обема съзнанието“. То е ново качество, което присъствува или не в душевността на човека. И все пак е нужна проверка. Ежедневието ни обезличава със своята монотонна сигурност. И изведнъж сред капризите на случките настъпва такъв момент, такова изключително събитие, може би нелишено от патетика („Късче небе за трима“), а може би и лишено от нея (филмите на Валери Петров и Павел Вежинов), в което това качество винаги ще се прояви, ако съществува.

Такъв е случаят с „Късче небе за трима“. Тук съществува героична патетика в условията на мирния, макар и протичащ в условията на военната служба живот. Основното обаче е разкриването на душевността на хората, на силата на човека, на самообладанието и героичния пример. Различните характери се проявяват в кризисна ситуация. Тогава те проникват едни в други, взаимно си влияят или взаимно се изключват. Изправени пред една и съща угроза (тримата войници, затворени в танка, са така близо до смъртта), те реагират различно. В този смисъл филмът разкрива нещо от психологията на героичното. В изключителната ситуация се разкриват хора и герои. Не споделям абсолютно отрицателните критики, които бяха отправени към този филм. Неговите постижения са в частичното реализиране на една по сложна задача, в streмежа да се разкрие психологията на героичното, да се обрисуват различни характери, да се покаже една мъжка дружба на базата на едно героично начало. Постигнато е известно напрежение, верни психологически шрихи, оправдано саморазкриване, действено и интерес към съдбата на тези трима войници. Това са качества. Разбира се, филмът има и много слабости. У Илинчев почти във всичките му филми има една разточителна достоверност, която обезсиля художествеността на решението. Него сякаш не го интересува преливането на душевните багри, недоизказаността, вътрешната конфликтност на чувствата, свежестта на импровизационното начало в актьорската игра. Той сякаш съзнателно „убива“ с натурална точност и грубост движенията на душевните преживявания и търси да фиксира техния резултат. Него не го интересува процеса на преживяването, а факта на преживяното. Ето защо актьорите най-често при него играят резултат. Те изразяват завършека на едно психологическо движение. Затова се получава не живо действие, а фиксация на отделни състояния, лишени от вътрешна връзка. Една морзова азбука на психологически резултати. Това придава театрална тежест на играта на актьора, скованост и театрална приповдигнатост. Но това не е слабост само на Илинчев. В известен смисъл това е слабост на цялата ни кинематография. Затова ми се ще да се спра предимно да някои принципи въпроси за играта на актьора във филма. Що се отнася до „Късче небе за трима“, струва ми се, че в този филм има един „дуализъм“. Само така мога да нарека паралелните линии на действието в танка и действието на брега. Монтажният паралелизъм в киното взаимно действа и подсилва две сюжетни линии. А тук то ги отслабва. Нещо повече — получава се някакво разностилие. Колкото е по-силно драматичното напрежение в танка, толкова по-лековати и несериозни са екстериорните снимки. С тази плитка река, която никак не изглежда така страшна, с този полковник и сътрудниците му, чиито действия звучат наивно и неубедително. Получава се едно разностилие на тежките психологически, дори преднамерено сгъстени сцени в танка с леките, почти акварелни игриви багри на сцените на открито, които сякаш са от друг филм. Да не говорим за предългата експозиционна част на филма, която малко допринася за това, което ще се развие по-късно. До голяма степен тези слабости се дължат на сценария.

Около „Вула“ се писа доста. Нямам впечатление, че се разрази спор около

филма. По-скоро се спореше около неправилните обобщения за продукцията на българската кинематография. Никой не защити филма. И с основание. Какво в същност иска да ни каже този филм? Режисьорът не е могъл да осмисли собственото си хрумване. Тук-таме в първата част прозира някакъв замисъл, чувството на дълг и размисъл към тези, на които дължим нашето щастие и нашето бъдеще, към всички, които знаеха да умират за него, но нямаха право да живеят в него. Но зад документалната характерност на показаните сватби, мотива с гърмежа и черната забрадка на възрастната жена, нищо друго не подсказва едно дълбоко осмислено решение. Имам чувството, че режисьорът в композицията на филма е казал „б“, преди да каже „а“. Не е намерено филмовото решение за връщането в миналото. Дори сцените с жената с черната забрадка не са умело използвани за връщане в миналото.

Изведнъж ти се сервира една сватба в затвора на осъдения на смърт, която като филмово решение мирише на дилетантизъм. Тук всичко е предназначено, липсва елементарна логика на поведение. В актьорско отношение е под всяка критика. Сам по себе си този възпроизведен епизод е лишен от вътрешен смисъл. Идва ми да кажем заедно с вулгарния полицай „Защо в същност са тези продължителни комедии?“. Режисьорът иска сякаш да възпроизведе един факт на една сватба при изключителни обстоятелства. Но загубил свежестта на документалното разнообразие, този факт добива преднамереност, става игра на кино. Ние чувстваме как режисьорът е намествал и размествал изпълнителите, но не виждаме смисъла в това.

Струва ми се, че в случая главно действащо лице не са героите, осъдени на смърт, а времето. Сгъстеността на времето създава растящото напрежение. Но тази сгъстеност и този драматизъм не се чувствуват на екрана. Това са минути, в които може да се изживее един живот. Няма нищо по-срашно, нищо по-интензивно от броевите минути. Този истински драматичен акцент е убягнал на режисьора. Реализацията е слаба. Липсата на присъствие у жениха (Иван Манов), тривиалният и лош текст, мелодраматизмът на момичето, изкуственото разположение на останалите, липсата на топлина, сърдечност, развълнуваност, всичко това е лишило намерението на режисьора от вътрешен смисъл и оправдание.

Към героическата тематика бихме могли да причислим и филма „Цар и генерал“. Този филм повдига доста въпроси. Той е изграден на една здрава и плътна фактура. Режисьорът го е издържал в определена драматична тоналност и стил, придал е художествен колорит на една мрачна действителност. Във филма преобладават черното и сивото. Той държи в напрежение, макар че фабулните ходове почти липсват. Противопоставя два характера, разкрива ни една строга и внушителна операторска работа.

На мене ми се струва, че режисьорското решение на Вълго Радев буди доста въпросителни. Мисля, че структурата и духът на сценария подсказват по-друго решение. Първата половина на филма е видяна през очите на Заимов, в неговите последни тревожни минути. Единствените реални сцени в тази половина са в тунела на стрелбището, а във втората половина — ловът на Борис и предшествуващите го две сцени. Така че голяма част от епизодите са едно възпоменание на Заимов от последните му часове. Тук субективният момент на възпоменанията, настроенията на спомена, ненавистта и любовта на Заимов играят централна роля. Чрез тях той вижда всичко станало, а освен това тази субективност на погледа характеризира и самия Заимов. Ето защо смятам, че филмът предполага една по-друга „гледна точка“. Бих казал по-акварелна, по-субективна и по-героично-патетична. Нито в сценария, нито във филма имаме развитие на интригата. Това са отделни ретроспективни сцени, които разчитат на нашето асоциативно напрегнато въображение, което трябва да следва „разстроеното“ въображение на главния герой. Във филма е показана храбростта и решимостта на Заимов, но не е показана силата на неговите убеждения. Заимов не е характер, той е сума от качества. Ето защо „асоцииращата“ камера трябваше да обединява сцените на друг принцип, по-експресивен, където обективната действителност и „субективните възпоменания“ на Заимов взаимно се обогатяват. Вярно е, че отделните епизоди по сценария носят прекалено „реалистичен“ и претенциозно умен политически характер (диалозите с цар Борис). В тях като че ли всякаква емоционалност е изключена. И сценарист, и режисьор като че ли забравят, че по сценарий това са възпоменания, а спомените — това са субективно опoетизирани преживявания. Можеше еднолинейната разказвателност на филма да бѣ

де заменена с по-разчупена поетико-емоционална гама, където разказът да отстъпи на поетико-героическата експресия, да премине в интимна задушевност, да прерасне в епическо платно. Така че да разкрие не само събитията, но и душешевността на Заимов, която остава неразкрита.

Струва ми се, че не само в структурата на сценария има загатнато нещо подобно. Има един момент, който не е експлоатиран. Това са монолозите на Заимов. Върху тях режисьорът не се е замислил. Но монологът в театъра и във филма не е едно и също нещо. Той се решава с различни изразни средства, за да придобие едно и също въздействие. В „Цар и генерал“ просто е пренесен театралният монолог на екрана при една твърде безпомощна придружаваща го камера. Освен това монологът — това е човекът сам със себе си, човекът със своята съвест. Той предполага едновременно кризисен момент и интимност. Към кого е отправен монологът на Заимов — към Борис или към самия себе си? Във филма той няма адресант. Или по-точно, отправен е към зрителя. Това измества смисъла и е неправилно. Не говори ли това, че структурата на сценария подсказва по-богато филмово решение? От друга страна, цар Борис е решен противоречиво. Не говоря тук за противоречията на характера, а за противоречивостта във филмовото решение. От една страна, сцените, които си спомня Заимов, са реалистично битово решени, дори с натуралистични подробности. От друга, „реалните“ по филмово време сцени, например лова, са решени безплътнo, прозрачно, едва ли не като видения, импресивни и акварелни. Те оставят впечатлението за една субективна остра впечатлителност, като че ли тук цар Борис е виден именно през очите на Заимов. Получила се е противоположност на трактовката и противоречивост. Освен това въпреки набелязаните черти, характери не са се получили. Борис е представен като един дегенериал Хамлет, но това е по-малка беда. Бедата е, че Заимов не е образ във филма. Той просто е едно „веществено доказателство“, да си послужим с думите на Горки, на едно героическо време, но не и характер. Образът е без определеност, без контури, без вътрешно ядро. На земната плътност на филмовото изображение липсва духовна плътност, вътрешно измерение на героите. Получава се еднотонност, няма нюанси, няма сложност. Според мене бедата е в това, че режисурата е търсила характери като психологически еквивалент, а не противопоставяне на принципи, на житейски и политически позиции, чрез които най-добре се рисуват характери. В това отношение аз не мога да се съглася с излезлите критики. Струва ми се, от друга страна, че вината е до голяма степен в подхода към актьорската игра в киното, на който искам да се спра.

Най-голям враг на актьорската игра в киното е театралността. Актьорската игра в театъра при цялата си реалистическа правдивост е условна. И тъкмо на тази условност се изгражда и нейната правдивост. А тя не се заключава само в това, че когато отиде към дъното на сцената, театралният актьор трябва да говори по-високо. Нито само в този стремеж към окупняване на поведението, в театралния жест, във вътрешната интензивност на преживяването, и т. н. И най-естественото поведение на сцената носи своя специфична театрална приповдигнатост, която търси не достоверността на това поведение, а неговата убедителност. А художествената убедителност не е житейската убедителност. И този елемент на условност в театралната игра при цялата правдивост на поведението е неизбежен в естетиката на театъра. Театралната сцена например не може да си служи с „типажа“, с натуралното поведение. Житейската достоверност е едно отрицание на театралната правда при цялата реалистичност на театралната естетика. Когато гледаме театрално представление, у нас играят на актьорите не оставя впечатление на предварителна нагласа. Всяка преднамереност убива изкуството. Затова се изисква актьорските приспособления да бъдат родени в момента, а не предварително зафиксирани. Но преди приспособлението съществува насочеността на действието, пропускането през себе си на възприятията от сценическата ситуация или от поведението на партньора и пр., които актьорът предварително промисля и уточнява и които се повтарят на всяко представление. Тази „преднамереност“ в театъра е художествена преднамереност. За киното обаче тя е антихудожествена. Там всичко е по-близо до натурата. И не аз ще ви разкривам естетиката на киното. Но по отношение на актьорската игра в киното има още твърде много да се желае от нашите филмови режисьори. Задачата е трудна. Нашите филмови режисьори работят с театрални актьори. В това няма нищо осъдително. Но задачата не е само

трудна, тя е двойна. Веднъж при Сократ отишли двама ученици. Единият попитал: „Колко ще ми вземеш, за да се уча при тебе?“ „Учил ли си при друг философ?“ — го попитал на свой ред Сократ. „Не!“ — казал той. „Тогава сто и петдесет талона.“ „А ти?“ — обърнал се той към другия. „Аз съм учил“ — казал той. „Тогава 300 талона“ — определил Сократ. „А защо?“ — възразил ученикът — на мен вземате двойно по-скъпо?“ „Защото — казал Сократ — най-напред трябва да те науча да забравиш това, което си учил при другия философ, и после да те науча на моята философия.“ Мене ми се струва, че задачата на нашите филмови режисьори е сократовска. Те най-напред трябва да научат актьорите да забравят театралната игра и после да ги научат на филмова. Непосредствената подкупваща свежест на възприятията и отреагирванията, простотата на поведението, които се изискват от филмовия актьор, които са така близко до житейското поведение и все пак са художествено поведение, не са още постигнати в нашата кинематография. Актьорската игра в нашите филми е в повечето случаи преднамерена, нагласена, подчертана, облъхана от видима театрална многозначителност. Това прави сцените във филмите изкуствени, мнимо силни. Особено е подчертано това във филмите с героинческа тематика. За съжаление не само в тях. Погледнете нашите сполучливи филми с деца, като „Горещо плад-не“ и „Рицар без броня“ и съпоставете естественото и непринудено поведение на децата на преднамереното и театрално поведение на възрастните актьори.

Някаква тежест гнети тяхната игра. Особено подчертано тя се чувства при словото. Но словото е част от общото поведение, то е резултат на един психически процес, на променяща се душевност. Тази „показност“ в словото, тази търсена многозначителност на израза и тежест на думите не се свързват с динамичната, подвижна, капризна и непосредствена камера. Получава се различен ритъм, чуждо тяло във филма. Или камерата трябва да се „подчини“ на ритъма на актьорската игра, или актьорската игра трябва да намери своя истински филмов ритъм. Защото не може да се говори в един ритъм, а да се действа в друг. Актьорът сякаш излиза от ситуацията, за да преживява. Така е със Слабаков в „Цар и генерал“, с Миланов в „Призованият не се яви“ и в „Паролата“, с Цветко Николов в „Рицар без броня“, с Хашъмов в „Мъже“ и др.

Имам чувството, че в нашия игрален филм се сблъскват два стила — стилът на динамичната изразителна камера (нашето операторско изкуство отиде много напред, но нека по-тесните специалисти говорят за него) и статичното състояние в актьорското поведение. На капризната и динамична камера, която има свой ритъм за изобразителност и внушение, не съответства бавният, провлачен ритъм на актьорската игра. Затова някои режисьори се изхитриха и отхвърлиха процеса на преживяването, като го замениха с фиксацията на преживяването („Мъже“). Мене ми се струва, че най-благополучно е разрешено това противоречие във филма на Рангел Вълчанов „Вълчицата“. Тук подвижността на камерата не носи характер, независим от актьорската игра. Тя проявява загрижено внимание към актьорското поведение. Това относително равновесие между игра и камера придава цялостност на решението и на замисъла на филма. Вътрешното движение се предава в киното не само чрез играта на актьора, а и чрез „намека“ на камерата, внимателно насочена към отношението между актьор и среда. Тук камерата е „паралелна“ или „контрастна“. Но за това ще спомена по-късно. Най-често обаче тя забравя за актьорското поведение, следи го бездушно и се насочва главно към ефекта от събитията. Във „Вълчицата“ строго визуалните детайли са отстъпили, за да търсят психологическите ударения, без да отежняват действеността и лекотата на играта у актьора. Импровизационната свежест на Калоянчев провокира актьорската хиперболизация на Илка Зафиров. Като че ли Калоянчев не играе, а присъства във филма, а Илка Зафиров играе добре. Тук камерата следи актьора и не го превръща в средство, макар че не е в състояние да избегне напълно тази слабост.

За съжаление друго не мога да кажа за този филм. По съдържание и израз на идеи той се оказва доста беден, навяня и измислен. Режисьорът е показал един похвален професионализъм. Той е направил повторна проверка на своите средства и на вярното си чувство към филмовата игра, но не е отишъл по-нататък. Във филма липсва философска и емоционална глъбина. Лично на мен ми липсва оная капризна еруптивност на отделните осмислени решения, така типична за Рангел Вълчанов, особено за неговия връх „Малкият остров“. Разби-

ра се, вината е и на сценария — той просто не е могъл да накара режисьора да повярва в него. Затова Вълчанов е търсил нещо различно.

Но ние говорим тук за отношение между камера и актьорска игра. Често пъти се получава нещо друго. Насочването на камерата към актьора е неизразително и невярно. Камерата няма „мисълта“, предварителното намерение, което в момента занимава актьора. Тя не знае какво точно трябва да изрази от актьорското поведение. Тя спира до фотографската изобразителност, до обективизацията на действието, запазвайки своята хладна неутралност („Паролата“).

Но каква е принципната грешка, която се извършва пък в друг случай? Камерата фиксира настойчиво играта на актьора, т. е. тя се съсредоточава неправилно върху един момент от актьорското преживяване. Но актьорското преживяване така, както го знаем от театъра, е анахронизъм в киното. Киното не търпи продължителните психологически състояния. Играта на актьора при статична или „придружаваща“ камера става театрална. Тя не може да зарази зрителя, както мислят голяма част от нашите филмови режисьори, защото театралната игра е противоположна на филмовата. В театъра се разчита на съпреживяването между зрителя и актьора. На сцената е живият човек. Той носи своя атмосфера, свое индивидуално отношение. На екрана е само проекцията му. На сцената актьорът е без ничия помощ. Актьорът на екрана не може да се яви без помощта на камерата. В актьорското слово в театъра непосредствено тупти живото сърце, словата се дават в съзвучие или в слънце, в очите грее радостта или тегне скръб. Всичко това е богатата интонационност на сценичното слово, която не съществува в киното. Тя е израз на живия контакт между живи хора. В киното не е така. Там непосредственият контакт между живия актьор и зрителя не съществува. Внушението и заразителността от киното идва от друг принцип — от емоционалната и мислеща динамически камера. Това е режисьорът, неговата мисъл, неговото емоционално възприятие, търсенето на определена мисъл. Тази камера е съсредоточена върху действияния процес. Тя го изобразява чрез асоциативно свързаните в монтажа фрагменти, които дават картината на преживяването, неговия външен визуален израз. В тези случаи камерата е също така неспокойна, както актьорът. Неговият драматизъм тя изразява чрез различните планове, изобразяването на средата, детайла, монтажната връзка на емоционално логично подбраните и свързани кадри, акцента, който за разлика от театъра може да бъде върху предмет. На помощ на камерата идва музикалната партитура, чрез които се предават настроенията на душата, драматизмът, богатството на мисли. Преживяването на актьора достига до зрителя по околени видим и слухов път. Следователно в киното човешкото преживяване не се изразява само чрез вътрешната интензивност в играта на актьора, а чрез разнообразната външна детайлирана изобразителност, чрез динамичното движение между актьора (различен във всеки следващ момент) и средата или партньора. Така камерата играе заедно с актьора, за да се получи внушението на едно преживяване. Киното не търпи статика, състояние. Така ли е в нашето кино?

В „Призованият не се яви“ виждаме същата слабост, само че тук центърът не е преживяването на актьора, както в „Цар и генерал“, а „преживяването“ на мисълта. Явила се е необходимост от дикторски текст и с това се е изчерпило всичко. Поведението на актьора Асен Миланов е едно и също, статично, свеждано до такава икономия на движението (мислещият човек е статичен), че оставя впечатление на неловкост пред камерата. Това е една сдържаност, която при последна сметка е пак театрална (вътрешна съсредоточеност при минимум движения). Противоположната страна на тази театралност е Славка Славова. Това е театралността на преживяването, за която говорихме. Тук, разбира се, вина има и сценарият. Образът на Славка Славова е истински драматичният образ в сценария. А драматургичен образ е оня, който кове собствената си съдба. В този смисъл образът на Асен Миланов е резонансен. Той самият е извън събитието, лично него това събитие не засяга. Сценаристът съвсем съзнателно е отстранил истински драматическия образ на майката. Той е поставил в центъра на сценария сблъсъка между моралните обществени стойности, проблема за цената на истината, за нейната относителност, когато трябва да се спаси човек. Но се е получила псевдоконфликтност, ако боравим с познатите понятия. Тук вече смело може да се каже, че не са търсени характери, а носители на противоположни възгледи, на различни морални принципи. Това е едно съвременно моралите, в което се сблъскват морални стойности, персонифицирани в отделни лица. Принципиите са изместили хората. Героите се явяват само техни носители.

С това се изчерпва функцията им. Тук се е получила точно обратната постановка на проблема, която имаме в „Цар и генерал“. Там в търсенето на психологическото изграждане на характера са изпуснати принципите, а тук заради принципа не се е стигнало до характерите. Това сякаш е филм, направен за движението на човешката мисъл. Сцените са фрагментарни, режисьорът се стреми към някакво безвремие и пространствена свобода, при ритмическо повторение на състоянията и натрапчивата еднообразност на мислите и т. н. В резултат се е получила някаква претенциозност без покритие. Преднамерената монотонност е също монотонност. Получила се е една лъжделикатност, която не може да се изкупи със своеволията на пространствените и психологическите скокове. Изгубена е дори фабулната нишка, която съществува в сценария, а втората тема — между архитектката и младия следовател във филма е изобщо безсмислена, докато в сценария тя беше осмислена. Защо е паралелната линия, ако тя не ражда някаква мисъл, ако не обогатява общото внушение на идеята?

Но аз наново се връщам на актьорската игра и на рецидивите на театралност. Както споменах, най-много тази театралност се чувства във филмите с героическа тематика. Защо? Защото при тях винаги имаме известен подчертан революционен патетизъм. Грешката е в това, че във филмите израз на този патетизъм се търси изключително чрез патетичната игра на актьора. А у нашите актьори патетиката се изразява не в активността на мисълта и волята, а в наживяването на героическото (и не само на героическото). Получава се така, че актьорът (пък и режисьорът заедно с него), преди да ни разкрият още героическата постъпка, ни подчертават предварителното самосъзнание на актьора-образ от следващото величаво действие. Получава се игра на резултати. Героят с предварителното си преживяване построява своя паметник на безсмъртие и величие („До града е близо“, „Цар и генерал“). Въпросът е принципен. Патетизмът идва не от актьорското преживяване, а от силата на идеята, вложена във филма. А именно във филма тази идея се разкрива чрез безброй средства. Кой актьор можете да ми посочите в „Броненосецът Потемкин“? Но каква непосредствена заразителност и революционна патетика! Тя идва от смелата разкадровка на сцените, от композицията на цялото, подчинена на една основна мисъл, от растежа на действието, от тези накъсани, остри, експресивни сцени, така смело съчетани в монтажа, от великолепната метафизичност на детайлите, от паралелните сцени и т. н. И в най-малката сцена пристъпва мисъл, а не гола изобразителност, част от идеята, която нараства, обема всичко останало, става поезия, песен на революцията. Не е допустимо филмовият режисьор да се лови като удавник за патетичната игра на актьора (актьорската патетика в киното е винаги театрална).

Когато говорим за театралност в нашия филм, искам да се спра на още един момент. Ние скоро гледахме филмите на Бергман. Това е един режисьор в киното с открито театрален почерк. Бергман до тази година не беше скъсал с театъра. Той гради филмите си на бавен театрален ритъм. Филмовият разказ, визуалната изобразителност не го занимават. Той търси драматизма на всяка сцена, на всяка ситуация. Той градира действието по законите на драмата, натрупва ситуации и положения до краен предел на издръжливост, за да бъде драматическият взрив максимално силен. Хората у него са като скали корави, тежки, сурови, студени, жестоки. Те висят като угроза над живота на другите. Трябва много динамит, за да се разбият тия скали. И наистина гърмът е страшен. Вижте например в „Извора на девственицата“ как градира действието след пристигането на убийците. Вечерята в натегната обстановка, после познаването на дъщерята на дъщерята от майката, съобщението на бащата, решението на бащата, отиването в стаята при спящите, идването на майката, напрежението на отминаващата нощ, атмосферата на фаталната неизбежност, пристъпването към възмездие. Това е просто драма, театър. При един обикновен филм майката например не би била свидетел на страшното отмъщение. Но Бергман търси пределната сила на трагизма. Изведнъж този трагизъм придобива звученето на древногръцката трагедия. Режисьорът търси това антично внушение, сякаш пред нас е обикновената майка, една Медея или Електра. Една от онези Еврипидови героини, които са обзети от страшната страст за отмъщение и нямат сили да го извършат сами. Затова го извършва мъжът. Това е почти антична трагедия, това е театър. Бергман избягва крупните планове, общият и среден план му са достатъчни. Камерата е съсредоточена върху разположението на лицата и на мизансценното отношение между тях. Напрежението продължава да расте като в театър. Наистина това е театър.

Но при цялата театрална хиперболичност и трагедийна сгъстеност в играта на актьорите има нещо, което ги отличава от театъра. Това е чувството, а от тук и вниманието на режисьора към изходната ситуация, отмерването на кулминационната точка на откъса или сцената. Тези неща при театъра са предпоставени, те са видими във всеки момент. Но в киното често се изпускат. Става дума за последователността на развитието, на логиката на растежа и перспективността на ролята, което някои филмови режисьори смятат за излишно. Това е максималната съсредоточеност около централното събитие, което носи основната идея на филма. У нас във филма актьорът играе разсеяно. Всеки откъс е сам за себе си. Получават се силни сцени там, където трябва да бъдат по-слаби, и слаби сцени като напрежение там, където трябва да бъдат по-силни. А в някои случаи напрежението се държи на горно „до“ от началото до края на филма („До града е близо“). Защо се получава това. Режисьорът не води актьора многоплавно. Не го ангажира в противоречието на темите, чрез което най-добре се изразява филмово драматизмът на ситуацията. Вижте у Бергман. Винаги се преплитат и извеждат две теми — темата на жестокостта, на злото, на човешкото озверяване, на човешкия инстинкт, на мрачната му самотност и темата на човешката чистота, темата на детето, от която контрастно се ражда поезията на филма. Далечната, прозрачната вяра на автора-режисьор. Това лъчезарно чисто дете като изворна вода (дъщерята), или глухонямото момче, чието потресение от престъпността и злото са толкова силни, че му е невъзможно да поеме храната си. И след жестокостта на кървавите сцени на разплатата камерата се движи паралелно. Тя изразява драматизма чрез проследяването на успоредната контрастна тема. Тук камерата не е еднопланова, а става философска, изразява сложната динамика, поетическата мисъл на режисьора. Тя се приближава за миг, колебае се, спира се на главата на спящото нямо дете, после на неговата вече мъртва главичка и ни придава милувката на майката. Тук камерата е ласкава към детската главичка, както е жестока и безпощадна, когато ни изобразява злото. Това не може да се постигне в театъра. Би било чист театър, ако камерата безпристрастно придружаваше действието, а тя е съучастник в това действие. Камерата играе заедно с актьорите и разкрива техния драматизъм, като се движи между двете теми, които контрастно се допълват.

На тази последователност в актьорското поведение и на специалната задача на камерата нашите филми са доста чужди. Естетичната фрагментарност на играта сама за себе си във всеки откъс, без мотивировка, последователност и перспектива станаха нещо модерно в нашия филм. Но те разлагат идеята и я изгубват. Никой от нас не е съгласен с философията на Бергман. Но никой от нас не може да отрече, че той умее да ни внуши тая философия. А ние?...

Напоследък нашата режисура се увлече по скокообразния монтаж, по овладяването на време и пространство, използвайки големия кредит на нашата асоциативност. И заради тази асоциативност пожертвувахме всичко, отказахме се дори от неутралния декор; засилихме до краен предел метафоричността в киното по чисто изобразителна, не философска линия и най-вече пренебрегнахме актьора. За тези режисьори той стана интересно петно, някакъв екстравагантен шрих в решението на цялото, средство за изява на общо настроение. От тазгодишната продукция най-силно това се чувства във филма „Мъже“.

„Мъже“ сякаш предполага точно противоположното решение на „Цар и генерал“. Разбира се, тук трябва да се отчете различието на темата, която диктува едно или друго решение. Но тук става дума за един общ кинематографически принцип. Докато в „Цар и генерал“ имаме изключително разчитане на актьорската игра и прекалена вяра в изразителността на актьора (която излезе не дотам оправдана), като преживяване до такава степен, че дори монолозите „се преживявах“ при липса на всякаква визуална образност като в театъра и се търсеше непрекъснатост на преживяването не на филмова основа, в „Мъже“ наблюдаваме противоположната крайност. В него всичко е решено скокообразно и фрагментарно. Целен е мигът — кой миг ще се запечата в отделната кратка сцена. Този миг трябва да бъде максимално експресивен като визуална изобразителност. Мирчев (режисьор с богато филмово виждане) не е повярвал на нищо друго освен на себе си. Не е повярвал и на актьорите. За него те дори не могат да носят и идеята на филма. Те са средство на тази идея, един шрих, едно петно в общата картина. Равностоен компонент с останалите във филма. Другото е натрапената режисьорска мисъл, неговото виждане, неговото изживяване, постигнато чрез всички средства на киното. Филмът е подчинен на

един принцип — динамичност. Нито един миг камерата не се задържа. И там, където се задържа, например сцената между стария работник и новопостъпилия, сцената е безпомощна, бих я нарекъл дилетантска от актьорско гледище. Но режисьорът не обръща внимание на това. Той задъхано следва филмовата динамика. Натура, време, пространство, актьор, слово — всичко е превърнато в имажинерността на едно движение и субективно виждане на режисьора. Там, където динамизмът на натурата е подчинен на актьорското настроение или искане, там се получават живи, изразителни, експресивни сцени (последните сцени в казармата). Но там, където е търсена динамика заради самата динамика, взета образно, едно или друго противоположно решение, се чувства липсата на филмова зрелост на режисурата. Това са може би извинителни младежки пориви, без вътрешна организация. Оттук и впечатлението за претрупаност, еkleктизъм и някакво безсмислие във филма. Първото условие в един филм е единното стилово решение, философската мисъл. Както споменах, режисьорът премного разчита на филмовата метафора. Не само интериорният детайл, но и целият пейзаж той превръща в метафора (сцената с калта и т. н.). Лично аз ратувам много за метафората в киното, мисля, че тя твърде много ни липсва, защото метафората във филма, това е езикът на философско-поетическото мислене. Това е образният език и философията на киното. Но става дума за организирана метафоричност, която следва една мисъл, избрана точно, намерена. Както думите на писателя трябва да бъдат подбрани, пестеливи, точни, така и метафората в киното трябва да отговаря на строгите изисквания за лаконизъм. Чрез нея се разкрива основната идея, оплъжнява се поетико-философската мисъл на режисьора и се довежда непосредствено до зрителя, като събужда неговото поетическо въображение и активизира мисълта. Но често пъти метафората във нашите филми е измествена от евтини аналогии, лъжеоригинални сравнения, самоцелна изобразителност, безсмислени повторения и съпоставяния на кадри. Метафората не може да бъде самоцелна. Тя е неразривно свързана от общата идея на филма. Тя поставя тази идея на поетическа основа. Струва ми се обаче, че в „Мъже“ изобилната метафоричност малко допринася за идеята на филма. Тя е твърде самоцелна и за съжаление не само тя.

Ако погледнем през призмата на актьорската игра, струва ми се, че режисьорът е превърнал самите образи в метафорични сигни. Това е крайно увлечение. Актьорът не е петно във филма, нито знак. Без него не може да се разкрие съдържанието и идеята на филма. Режисьорът трябваше да се замисли малко повече върху разнородието в актьорската игра. От една страна, Хашъмов играе съдържано театрално, преднамерено интелектуално, от друга — Младежът-хулиган играе „естествено“ до натуралност в една малко преднамерена филмова атмосфера и най-после Любен Гуляшки не играе, а буквално изпълнява задачите, зад които се чувствуват указанията на режисьора.

Това се дължи на липсата на вътрешно единство, на размисъл, на преработка и организация на материала и превръщането му в живо творческо „смилане“. Свободата на интерпретация в режисурата е дала обратни резултати. Всеки момент е просто виден като филм, филм във филма. Това е своеобразната книжност на киното, от която трябва да се пазим. Подходът към актьора е пресилен. Той е изграден сякаш на мигновени емоционални отблясъци. Липсва органичност на поведението. Актьорът забравя кой е мотивът на поведение, каква е перспективата на развитие, къде е слабият и силният момент в откъса, комплексната многоплановост на образа. Но това са предпоставки, от които се ражда плътността, скулптурата на образа, вътрешното му измерение, функцията му в разкриването на идейното съдържание.

Във филма не се чувства нашият живот, не пулсира българското ежедневие. Имам чувството, че филмът е правен по филмови асоциации от полски филми. Сценарият независимо от слабостите му не предполага атмосферата, която носи филмът. Режисьорът е пренебрегнал концепцията на сценария, но не е стигнал до своя концепция. И все пак аз вярвам, че бъдещият филм на Мирчев ще бъде по-успокоен, по-задълбочен и с повече вътрешна последователност.

Поисках да се спра накратко на някои филми през призмата на отделни принципи на актьорската игра. Така аз се изплъзнах от собствените си тематични класификации, които направих в началото. Филми с героическа тематика и филми, които разобличават еснафството. Говорих смесено за едините и за другите, защото проблемът за актьорската игра е общ за цялата ни кинематография. На

мене ми се струва, че втората категория филми, които засягат нашето етично съзнание и обществена отзивчивост, се отличават доста съществено от първата категория преди всичко по трактовката на темата. Ако погледнем от гледище на съдържанието и идейните акценти, докато в героичните ни филми идеята е плътна, съсредоточена, явяваща се динамичен двигател на събитията и героите, във втората категория тя е някак си разтворена в цялото. Тук напрежението не е така голямо и не е така съдбовно съсредоточено. Тук идеята не носи напрежението на преодоляването, а лирическата тревога от сенките в новия живот, негодуванието от това, че тъмните петна засенчват социалистическия идеал. Но тези петна са различни по плътност, по значение, по големина, те са разпръснати в сред пестрото разнообразие на живота, явяват се многопланово, разнообразно — така и намират отражение във филмите, които черпят от живота.

Разбира се, темата на еснафството не е централна тема във всички останали филми. Но ми се струва, че тя съществува в една или друга степен във всеки от тях. Еснафството с неговите производни, стремежа към егоистичното лично благополучие, угодничеството, премълчаването на истината, липсата на идеали, стремежа към лично удобство, семейната затвореност, безразличието към хората, вътрешната ограниченост, егоистичното безсърдечие и т. н. Уви, тези неща още дълго ще се срещат в нашия живот и техният огледален образ ще намира все по-художествен и по-художествен израз в нашите филми, пречупени през нашия социалистически идеал. В същност темата на тези филми е борбата за тържеството на идеала в живота. Ние показваме еснафството, за да го премахнем. Тази тема съществува в една или друга степен и в „Мъже“, и в „Неспокоен дом“, и във „Вълчицата“, и в „Рицар без броня“.

Но аз не разглеждам филмите от гледището на застъпената тема, а по-скоро от гледище на реализацията на тази тема. И то в определен аспект.

Не мога да отмина „Рицар без броня“. Това е най-сполучливият и най-завършен филм, който ни поднесе кинематографията през миналата година. Тънката чувствителност на Валери Петров, който винаги намира най-простия и спокоен израз, неговата активна наблюдателност, където незабележимите неща, невинните случки и предмети изведнъж събуждат тревожни поетически размисли, лирическата му ирония, пределната простота на формата, точният и ясен израз, лишен от украсителство, но не и от остроумие, преливащите се тонове на поетичност и проза в сценариите му — всичко това е намерило едно допълнение в строгата и точна фактура на Шаралиев, в „разголената“ директност на погледа му, в реалистическата му суровост, в отсъствието на сантименталната чувствителност, към която може да повлече сценария, в сполучливата находка с детето и работата с него. Щастлива среща на два противоположни темперамента. Те са вървели един срещу друг, но са се срещнали и допълнили в дружба и разбирателство. Трябва да отбележа и прекрасната работа на художничката Мария Иванова, нейния идейно-смислен интериор, който подсказва психологическата характеристика на героя, както и слънчевите снимки от нова София, сигурна заслуга на прекрасната операторска работа.

Валери Петров е избрал детето като критерий на нашата нравственост, на нашия комунистически идеал. Това най-красноречиво говори, че нашите идеи са родени от живота, че те не противоречат на човешката природата и същност, че още децата чувствуват хуманизма на нашата нова нравственост. Но когато пораснем, ние някак си незабелязано се отклоняваме от тях. Децата ни връщат строгостта към самите нас, към забравения ни критерий. Филмът разкрива капризната крива на отклонението от нашата нравственост, която изгубваме незабелязано в инерцията на нашето всекидневие. Примиряваме се с наглед дребни нещица, които не са толкова дребни и хвърлят петно не само върху самите нас, но и върху новото общество, което градим. Четири случки, четири откъснати епизода, наистина дребни наглед, преминават на екрана. Но ето че голата случка е родила размисъл, мисълта е преминала в обществена тревога. Осмисля се течението на един обикновен живот, което раздвижва най-неочаквано нашата собствена съвест. Централна тема на филма е еснафството с всички свои последици. Валери Петров не строи драми. Той само сочи с пръст, малко неловко, малко подигравателно и малко тъжно. И сякаш стеснен, бърза да отmine. Той е майстор на детайла, на преливните настроения, на личическата развълнуваност, която иска да скрие и сякаш да се извини. Режисьорът обаче не я е отбягнал. По-точно той е съсредоточил лиризма върху детето и неговата непосредственост. Всичко останало, ма-

кар и залято от грейналото слънце и някак обикновено, е извън извинителната усмивка на автора. Шаралиев не иска да прости. Но не иска и да накаже. Той иска просто да покаже без болка, но с негодувание. Така тече филмът с тъгите и радостта на всекидневие, с нашия социалистически подтекст, с многообразието на хората и случките, които всеки ден ни поднася животът. Във филма не всичко се е удало еднакво сполучливо. В първия епизод почти е изгубен Валери Петров със своята тънка лирическа развълнуваност. Шаралиев го е интерпретирал много строго и буквално. Лирическата тревога в епизода с веригата и вътрешната промяна при майката не стигат до зрителя. Може би защото режисьорът не иска да извини и да прости. Филмът има и други слабости, но не те са решаващи в случая. Ако трябва да отбележа актьорски сполуки, струва ми се, че постижението е не само прекрасната игра на детето, а и образът на Карамитев. Един съвременен образ, светъл, жизнерадостен, сърдечен, непосредствен и жив, такъв, какъвто трябва да бъде във филма.

Мисля, че ако трябва да говоря за актьорски постижения в миналогодишната продукция, на първо място трябва да спомена Калоянчев, Карамитев и Кондов (във филма „Неспокоен дом“). Гледах лошо специална прожекция на „Неспокоен дом“. Не се разбираше словото, дали актьорите говореха неясно, или звукът не беше центриран, но това наново ме разтревожи. Не искам да се връщам отново на въпроса за словото във филма. Но струва ми се, че ние не можем да достигнем до интонационност на словото, защото още не сме намерили стила на филмовия говор, онази лекота и простота, която е естествена и все пак не е житейска, разглеждането на словото като комплекс на действието и динамиката на филма. От друга страна, ние не можем да експлоатираме за правилна актьорска интерпретация литературния пълнеж на диалога. Така например ние пренебрегваме образността на словото, докладваме текста, а на всичко онова, което събужда словесният образ и трябва да се реши в действие, нито режисьорът, нито актьорът обръщат нужното внимание. В същност то събужда активното въображение на зрителя, неговите внезапни асоциации и видения.

Но ако говоря за бедност на актьорската словестна изразност, не мога да не спомена за бедността на сценариста на литература и на нейния език, на отсъствието на тази образност, за която споменах.

„Неспокоен дом“ е един филм, който има претенцията, че заграбва един къс от живота непринудено. Като че ли този дом е избран случайно. Той би могъл да бъде всеки друг, където ще срещнете, ако не същите, то поне близки тревоги. В него се чувствуват навеи на неореалистичния филм въпреки интериорния му характер. От друга страна, той не тече така плавно и естествено и тематичната му претрупаност му придава фрагментарен характер и известна доза преднамереност. Струва ми се обаче, че недостатъкът на филма е в друга посока — в стремежа към максимална обективистичност на режисьорското виждане, в тази отдалеченост на режисьора от съдбата на героите. Сблъскваме се с безстрастието на случайния наблюдател. Центърът във филма е паднал върху фактите, върху случките, които се редуват и които затрупват героите. Те стават причинители и потърпевши. Но всички случаи сякаш се отминават лесно. Оценката е една и съща, филмът не расте по напрежение. Режисьорът разкрива темата съдържано, съгласно, без нюанси, без онази вътрешна интимност и участие, които изискват такъв род филми.

Мисля, че тази дистанция във филма се е получила от вътрешната строгост и литературната буквалност при разчитането на сценария. Струва ми се обаче, Павел Вежинов не е така навъсено строг към своите герои. Той дори не е толкова трогнат от съдбата на бащата. Той го иронизира, води го до осъзнаване грешките, които повтаря. За автора това е интересен характер, а не гледна точка на живота и филмът естествено се движи в битови рамки. Но липсата на разнообразие на отношенията при цялата художествена достоверност на картината — я е лишила от барги, от онази топлота и сърдечна тоналност, която липсва на отделните сцени. Изпълнителите са оставени доста сами на себе си. И ако се говори за актьорска сполука, това е Иван Кондов, който създава не аморфен, а определен образ, едно немного често срещано явление в нашето кино. Ситуациите са обединени във филма, но диалогът е постигнат. Кондов правилно го експлоатира.

По този повод ми се иска да засегна още един, последен принципен въпрос. Когато говорим за актьорската игра, ние критикуваме нашите филмови режисьори, че не могат да спасят актьорите и себе си от театралността. Освен изтъкнатите

причини, има още една, която трябва да търсим в малко по-друга посока. Актьорите са свикнали в театъра да изживяват остро драматизма на дадена сцена. Те очакват основния сблъсък в критичната сцена, онова критично или драматично конфликтно действие, което в театъра се нарича кризисно състояние. Драмата винаги търси тази конфликтност. Тя се определя от нея. А това определя и интензивността на страстите у актьора, начина на игра. При сценария проблемът стои по другояче. Противно на драмата повествователният момент е по-силен, конфликтът се довежда до своята върхна точка чрез обективната драматична ситуация. Театралната драматическа интензивност на играта на актьора не се разразява с всичката си сила в киното. Вярно е например, че Бергман строи сценария си на драматургическите принципи, съгласява ситуацията и търси разразяването на конфликта чрез актьора при помощта на камерата. Но така ли е при сценариите на Антониони и Фелини и дори при обикновения сценарий? Тук дори по филмово време самият конфликтен сблъсък заема малко време. Конфликтът не се измества, но умело се заобикаля с повествователна изобразителност. Търси се не драматическото напрежение на екрана, а заразимостта на зрителя. Чрез изобразителното решение, чрез филмовата метафора, чрез детайла и пр. драматизмът на конфликта на отделната сцена не се разразява на екрана, а преминава у зрителя. Така че зрителят го изживява по-интензивно, отколкото актьора и отколкото той е показан на екрана. Затова пък екранът много повече и по-подробно от театъра подсказва драматизма, отколкото го показва чрез актьора. Нашите филмови режисьори като че ли недооценяват тази особеност на сценарната литература. А това е вече въпрос на стил. Самият литературен материал се бунтува срещу такова решение. Така е във всички сценарии, не само при Валери Петров, Павел Вежинов или Любен Станев. Мисля, че Кондов чувствава точно тази особеност на сценария, затова играта му е сполучлива. Не смята ли, че е крайно време да бъдат разгледани на подобни събирания и някои теоретични проблеми около сценария, свързани непосредствено с практиката на игралния филм?

Съзнателно оставих филма „Горещо пладне“ за края на тези редове. Съжалявам, че „Старинната монета“ не съумя да създаде онова радостно и оптимистично настроение, което предварително искаше. Хуморът в нея е преднамерен, измъчен, сюжетът — тривиален, липсва естетическата култура на изображението, не е извлечен вицът, дори разголената рекламна идея за популяризирането на нашето Черноморие не се е получила. Този филм не радва, затова пък ни радва „Горещо пладне“. Той сякаш съсредоточава основната тема на нашата кинематография, онази тема, която прави едни от творците нетърпеливи, други нервни и раздразнителни, трети саркастични или влюбени. В зависимост от това, кое явление от нашия живот ги е боднало в очите, как е отзвучало в тяхното сърце и съвест и ги е отпратило към перото и камерата. Творецът е винаги на страж на своя жизнен идеал, на своята тема в изкуството (ако има такава) със сърцето, ума и съвестта си. Нашата кинематография е също на страж на нашия идеал. И не трябва да обвиняваме творците ни за тяхното избухнало негодувание и прекалена чувствителност към слабостите в живота. Творецът е винаги на шрек. Той е нетърпелив, а никак не е лесно идеалът да се внедрява в живота, да стане частца от всяко човешко сърце, за да се придвижваме по-бързо напред. Големи са все още силите на съпротивата вътре в нас и вън от нас. Това е процес. Но бъдещето е ясно.

В „Горещо пладне“ от въртолетата се обхващат безкрайните хоризонти на грядущето. И все пак от пичи поглед не можеш да обхванеш туптежа на отделното сърце, скритата в него болка или радост. Трябва да слезеш в сред хората, да погледнеш всеки един. Бедата на едного става грижа за всички. „Горещо пладне“ е една поема на нашата солидарност. Зад детски наивния сюжет е скрита голямата тема и е разкрита поетично, просто, сърдечно. Режисьор, оператор, децата изпълнители са почувствували тая прекрасна прелест на човешката дружба и солидарност, на която се радва сякаш и самата природа. Всичко участва в нея. Целият наш живот е ангажиран. Влакът е спрял, отменени са маневрите, топла е прегръдката и сълзата на майката, прекрасна е мъката и утехата на селянина — всичко иска да помогне. Не винаги може да се помогне. Но не това е важното. Важното е, че всеки иска да помогне. Това е повече от другото. Това е новият живот, който е чужд на индиферентността и самотата на човека. Една реплика на другия свят. Дикторският текст е излишен. Картината е прекалено ясна и вълнуваща. Тук е лириктът Радичков, който не се усмихва нито снизходително, нито саркастично.

И все пак, струва ми се, че независимо от общото поетическо звучене на филма той има и някои слабости. Може би някои сцени са излишно подчертани и удължени и с това нарушават общия ритъм на филма около централното събитие с детето. Но ако искам срещу нещо да възразя, това е образът на генерала и на неговата трактовка. Мисля, че образът на генерала с цялата си реалност у Радичков е една метафора. Това е един страж на нашия живот, това е голямата грижа на тези, които движат и отговарят за големите дела, за строителството и растежа на нашата страна. Те не стигат до подробностите, техният поглед е птичи. А сигурно при птичия поглед хората изглеждат дребни, песъчинки. Тука е леката усмивка на Радичков. Защото, другарю генерал, има отделни човешки съдби, от детето до възрастния, има сърца, грижи, сполуки и несполуки, има опасности и тревоги. И това голямо движение напред преминава през тези съдби. Те се разтварят в него и то трябва да се разтвори в тях. Това е една усмивка на поета, който сочи с пръст чистотата на живота, детето с неговата малка беда. И заради тази малка беда се спира големият ход на живота. В това има нещо смешно и трогателно. Всичко изведнъж става голямо, много голямо, всичко се превръща в песен за човешката ценност и за чистата човешка душа. Такъв е духът на нашия живот. В него непринудено, естествено участва и човекът с птичия поглед, генералът. Е, добре, но защо е този тежък, външно, обективистично третиран генерал? Кому е нужен този контраст всред акварелните рисунки на типажа, всред бездейственото множество, всред усмивките и майчините сълзи? Тежката стъпка, самочувствието и униформата на генерала сякаш искат да респектират. Той се отделя, а не се слива с цялото. Той спира стоманения ход на военните колела, на танкове и камиони заради пръстчето на детето. Той сам е при него, то ще бъде и негов войник. Нима това е малко? Но защо липсва сърдечността и доминира позата? Този контраст е неуместен и неосмислен. Всред ливада с цветя оловна топка. Режисьорът е останал чужд на репликата на автора. Не е оценил подтекста и ѝ го е отстранил от поетическата сгрятоост на картината.

Но това е твърде малко, за да засенчи поетическата прелест на човешките сърца. Новият живот на новите хора се е родил. Той ще се усъвършенствува. Нали изкуството е също такава сила, която ще ни освободи от каменните стени, които притискат все още тук-там нашите нежни пръсти? Нали то воюва за общия поток на човешкия устрем, за радостта на човешките сърца, от новите хора, от новия живот? За такава изкуство се бори нашето социалистическо общество. За такава изкуство ратува нашата родна кинематография. При сложните и неравни извивки на естетическите завоевания нейният растеж е безспорен. Той ще продължи заедно с растежа на нашия живот. Нека догодина да се поздравим с още по-изискана идейно-художествена продукция!

ИВАН ДЕЧЕВ

«РИЦАР БЕЗ БРОНЯ»

„На метър под нивото на нашия поглед съществува, живее, радва се и страда светът на децата, който има своите проблеми и закони. Често ли ние възрастните се вглеждаме в този свят с необходимата любов и проникателност?“

Валери Петров — из едно интервю

Филмът не предлага изработени педагогически рецепти, той не е азбучен справочник с движещи се картинки за родители, учители и пионерски ръководители. Изгонена е дидактиката, за да се потърси задушевият, интимен диалог за нашето съучастие във формиране характера на бъдещия гражданин.

Кой възпитава детето? Семейството, училището, улицата...? Никой поотделно, а всички заедно, взети в оная сложна, диалектическа съвкупност, именувана действителност, живот.

Стара, прастара истина — толкова, колкото е стара и проблемата. Само че я бяхме позабравили.

Ние имаме и хубави филми с деца и за деца. Но в тях малките герои бяха някак предварително адаптирани към средата. И по-голямата им възраст никак не беше оправдание на това, защото всяка възраст си има своите неповторими въпроси към действителността. Тъкмо те липсваха. Странностите на възрастните не ги учудваха, а още по-малко нараняваха. Загадката, противоречието, абсурдът бяха в най-добрия случай само храна за техните детективски увлечения. В онези „малки републики“ на следотърсачи и конструктори светът на възрастните най-често присъствуваше „обслужващо“, посредством хитростите на фабулните построения, без да се получи от това искрата на органичния спор или естествения пример. При това положение нашата многообразна действителност, която съдържа в себе си целите на стремленията и обектите на желанията, все още се криеше в полумрака.

В „Рицар без броня“ я виждаме на слънце — релефна, динамична, пълна с обещания, с въпроси и отговори.

И още нещо. Зад жизненото многообразие в „Рицар без бро-

ня“ откриваме сложен взаимопро-
никващ процес — отгоре към
„света под нивото на нашия по-
глед“ и обратно. В него възраст-
ните участвуват, най-общо казано,
с личния си пример. Потърсени са
не толкова проявите на една тях-
на вътрешно-семейна възпитател-
на активност, колкото степента на
активното им отношение към хо-
рата и проблемите на съвремието.
Тази обществена сфера става и
критерий за тяхното поведение,
за истинската стойност на приме-
ра им. Детското възприятие, осо-
бено чувствително именно към те-
зи прояви, бързо дешифрира тях-
ната същност и от това идва една
болка или една гордост. Така за
малкия герой на филма в един
момент безпрекословната само-
увереност на бащата (срещата с
учителката) ще бъде просто страх
и измяна пред заветите на Ла-
маншкия хидалго, а в друг слу-
чай отстъпката и признатата
грешка на вуйчото (историята в
печатницата) — геройство, до-
стойно за подвизите на бледоли-
кия рицар. По този начин етични-
те понятия и обществените прояв-
ления, подложени косвено на из-
питание пред детската наивност и
чистота, неусетно възвръщат своя
истински смисъл.

Такъв подход към третирания
проблем разширява границите и
заедно с това събира като във фо-

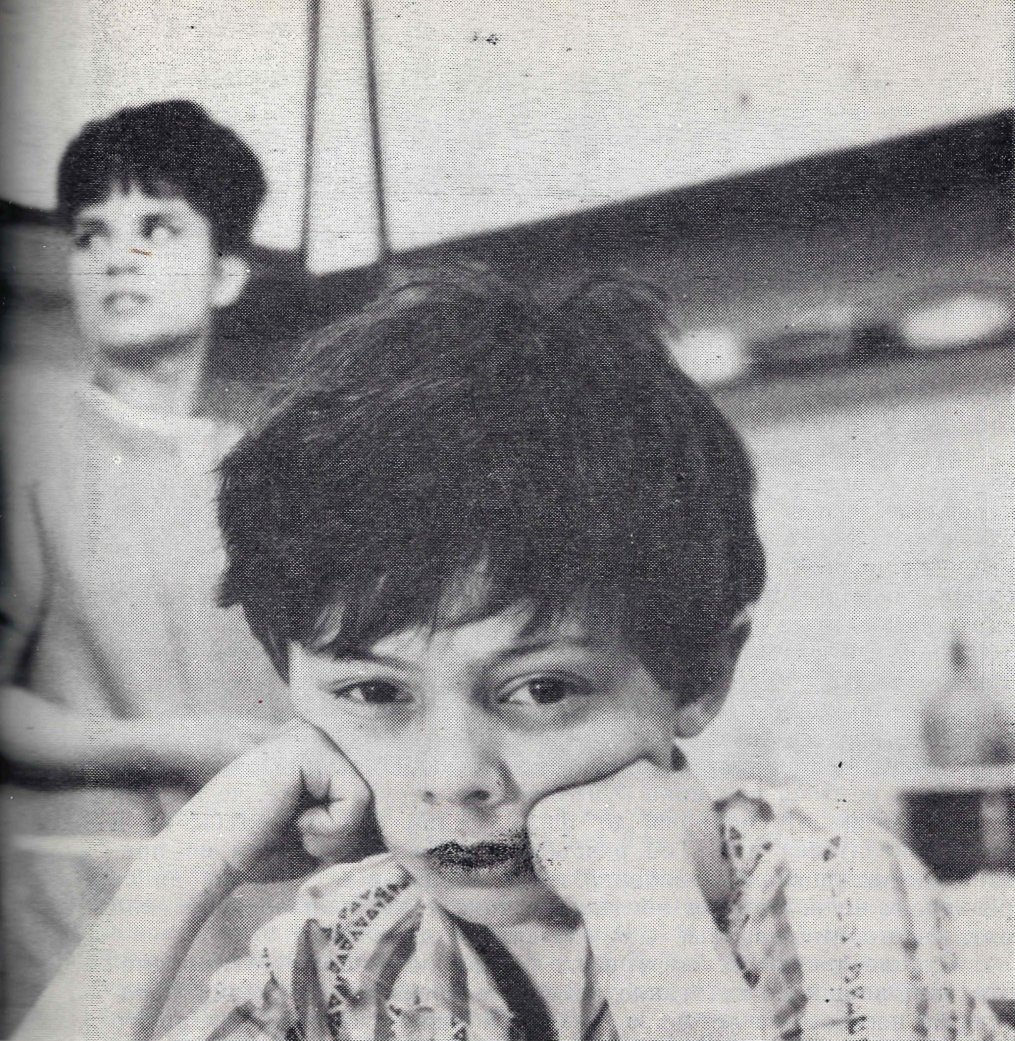
кус както нашите мисли за възпитанието на бъдещия характер, така
и нашата проверка на съвременника. Авторите изстрелват една стре-
ла в нашето спокойствие; в ленивата ни сигурност, че можем да бъдем
добри възпитатели, без да сме добри граждани.

Преди филма „Рицар без броня“ съществуваше сценарият
„Човекът с летните кънки“. Този факт сигурно ще породи много
недоразумения и редица въпроси към готовия филм. Възможно е
някой да видят в „Рицар без броня“ само един вариант на „Чове-
кът с летните кънки“.

На пръв поглед немного значителна, всъщност разликата меж-
ду готовия филм и литературния сценарий обаче е голяма — каче-
ствена. За Петров, Шаралиев и Тасев „Човекът с летните кънки“ е



Цвятко Николов,
в сцена от



Мария Русалиева и Олег Ковачев
филма „Рицар без броня“

бил в най-хубавия смисъл повод и основа, от която извличат своите по-нови естетически и обществени внушения. Този странен човек с летните кънки беше особено привлекателен и симпатичен; той заобикаляше детските рисунки по асфалта, за да събуди у нас уважение към нежното и деликатното, беззащитно като дете пред лъжата и грубостта; ние влизахме с него в домовете на малките герои, за да присъствуваме на неговото изправящо неправдите вълшебство. Затова никак не е трудно да открием авторското лукавство, всепроникващата ирония на поета: „Трябват ни може би един полк такива кънкъори, та да се изправят всичките ни грешки.“ Много вярно някои откриха в героя и една своеобразна метаморфоза, едно филмово „превъплъщение“ на познатия ни Палечко. Говорейки за

Човека с летните кърки, може би не на последно място трябва да поставим и поетическата примамливост на този полуреален, полуфантастичен образ. Да, приказната мантия на „Човекът с летните кърки“, малките вълшебства на героя, неговите илюзионистични шеги с възрастните бяха остроумни, лукави, иронични, но не бяха за дължителни.

Филмът „Човекът с летните кърки“ бе абсолютно възможен и осъществим (доколкото знам авторите никога не са били разколебавани от съмнение от тясно професионален характер). Но за да се получи наистина хубав филм, нужно бе поетическият приом да не взема връх над мисълта, зад подвизите на Човека с летните кърки трябваше да открием нещо по-дълбоко и по-трайно, отколкото простото пояснение: „ето това е хубаво, а ето това е лошо“. И като краен резултат от прозрачната приказна тъкан на произведението трябваше да израсне нещо по-значително от приказното очарование. Освен това в сценария прекалено ясно и категорично бяха очертани превалите, откъдето свършваше поетическата лъжа и започваше истината, а това криеше несъмнената опасност да зачеркне многотоцието, да изсуши асоциациите, да донесе в зрителната зала привкуса на назидателност.

Спомням си мита за Мидас, който превръщал в злато всичко, до което се докоснел. Отначало весела, забавна, по-късно тази способност се превърнала в непоносим недъг. От него царят на Фригия се спасил, като се изкъпал в реката Пактол. Оттогава, казват, реката заедно с водата и пясъка носи малки златни камъчета.

Нека не бъда разбираан буквално. Но, струва ми се, че Валери Петров измина от сценария до филма един много кратък, но и много показателен път. Той разсъблече наивните доспехи на приказното и вълшебното, разбирайки, че в един миг то може да се превърне в недостатък, и погледна в тихите дълбоки води на една река, където има и пясък, и много златни камъчета.

Отдалечавайки се от първото и приближавайки се към второто, той всъщност се отдалечаваше от превзетите, неверни представи за неговото изкуство, за да се приближи към себе си. Защото неговото творчество е било всякога визуално конкретно и точно; винаги е тръгвало от дребното, за да стигне до големите обобщения; едно познание у него всякога контролира поетическата инвенция.

Не е трудно в този творчески процес на „заземяване“, на плътно приближаване до потока на ежедневието да открием присъствието на режисьора, неговото явно предразположение към един разказ, носещ определено дъха на истинност и автентичност. Чувството за мярка, свързано с усещането на живия, конкретен случай, всякога е било определящо за стила на Шаралиев. В този стил отсъствуват крещящата яркост, гланцираният блясък и фееричната образност; той всякога е бил прост и ясен, както бива просто и ясно усещането ни за отчетливо видимото, извършващо се пред очите ни явление. В него отсъствуват странните ракурси, драстичните метафори, отсъствува аксесоарът на криворазбраната кинематографичност. Този прост и ясен стил се основава на доверието



Мария Русалиева, Апостол Карамитев и Олег Ковачев
във филма „Рицар без броня“

в интелигентността на зрителя, на предположението, че самият той ясно възприема нещата и може да си доизясни всички уговорки без педантичните напътствия на режисурата. И когато този стил е намирал основание в една плътна „заземена“ драматургия, положителните резултати не са закъснявали. Днес първата част на „В тиха вечер“ може да ни се види старомодна, сигурно лесно ще открием зад „издебнатата“ суета на пазара белите конци на инсценировката, възможно е жизнената конкретност и автентичност в някои епизоди и поведение на персонажа сега да ни прозвучи етюдно... Но сравнете тези хиляда, хиляда и двеста метра с повечето тогавашни произведения на антифашистка тема, и вие веднага ще почувствувате очевидната разлика. Шаралиев не е от режисьорите, които могат да „спасяват“ сценариите, да превъртят на 180° сюжет, композиция, диалог, та да прикрият художествените дефекти на литературната основа. Преди да каже първото — „камера“, нему е необходимо докрай да повярва в истинността и правдивостта на това, което ще интерпретира, да вникне дълбоко в естетическите и философските концепции и основания на сценариста, нещо повече — да открие в тях своето, да може сътворчески да прибави и своята мисъл, своето художническо и гражданско външение. Това всякога е било водоразделът на неговите творчески удачи и неудачи.

След „Васката“ „Рицар без броня“ бе второто кръстовище

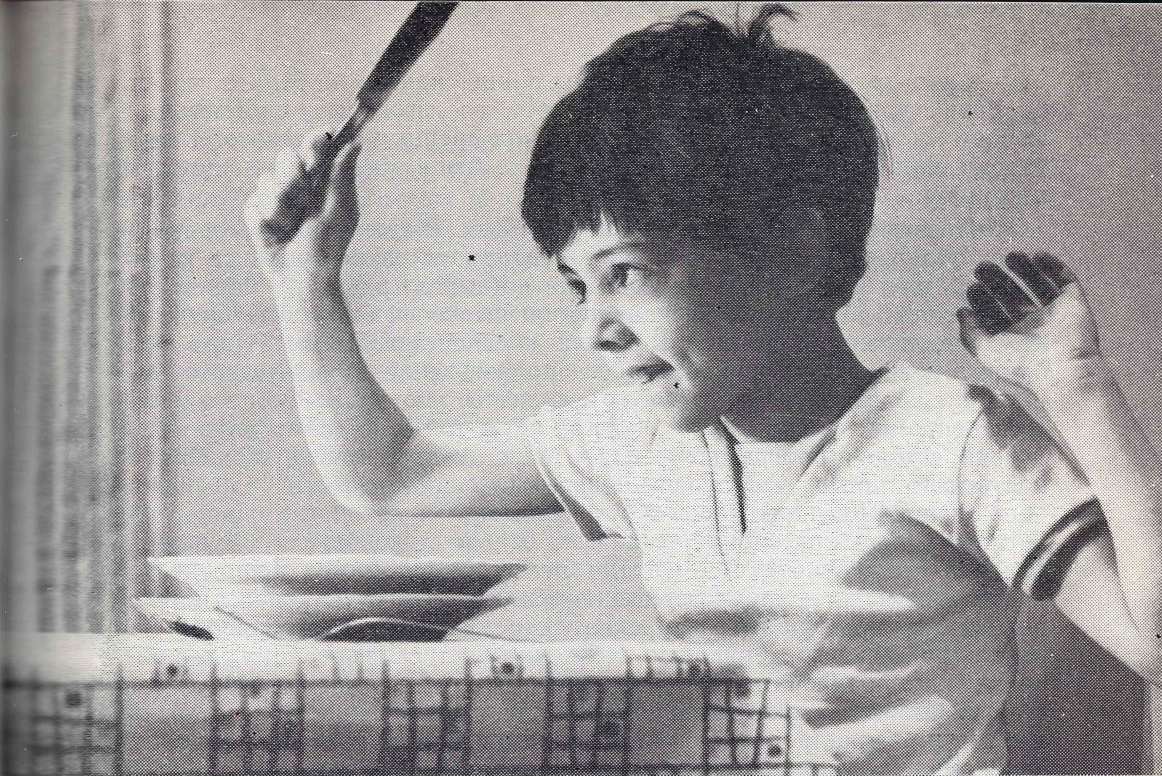
на което се срещнаха два различни авторски натюрела, сближаващи се с общността на порива за овладяване ежедневието на нашия живот и на измъкване ценности от неговите недра. Новият им филм се гради върху явния стремеж за максимално приближаване на зрителя до непосредствените явления и факти от действителността, на нейните естествени проявления, сякаш издебнати и подслушани. Документалното начало в случая е явно и не подлежи на съмнение. В наши дни голяма част от световното кино живее в орбитата на документализма. Неговите радикални вълни достигнаха и нашия кинонебосклон; направиха се в този „ключ“ хубави филми, но и много младежки увлечения се опариха на неговия тих огън. Трябва да са много наивни обаче онези, които не виждат в тоя стремеж нещо повече от подражателство и следване на модата. „Призиванието на този документализъм, неговото естетическо оправдание — писа справедливо един наш критик — е да създаде такива предпоставки, които ще дадат възможност на раздвижената мисъл на зрителя да се домогне до повече и по-дълбоки истини за живота от тая или тия истини, които авторите могат да му предложат, използвайки академичния арсенал на игралното кино.“

Пъстрата документална фактура се излива свободно в рамките на филма, но тя нито за миг не изненадва авторите с една неочакваност, не можа да ги смути с едно капризно свое проявление. Сюжетната постройка (твърде далечна от академичния образец) позволява да влязат в разказа умилителни подробности, подкупващия с истинността си ситуации. И този свободен приток се влива в цялото, става негов градивен материал и същност не толкова по силата на една предварително регламентирана конструкция, колкото с умелата точна и филигранна обработка на всеки случайно изникнал пасаж. Впрочем творци като Валери Петров най-малко от всичко са склонни да предадат изкуството си в ръцете на случайността. За него много добре приляга писаното от светската кинокритичка Туровска за един друг творец в киното: „Той е от тези, които във всяка случайност откриват закономерността, от тези, които проверяват хармонията с алгебрата. На този непатетически художник в най-висша степен е присъщ патосът на майсторството“.¹

(Най-големите занаятчии у нас наричат това занаятчийство и бягат от него като дявола от тамян. А когато дойде трудно разрешимата творческа задача, те застават пред нея като новородени, срамежливи, неловки, с допотопното си кинолюбителско въоръжение. Така се раждат филмите, които си приличат като две капки вода, като белезници.)

Авторите на „Рицар без броня“ не крият своите везни, защото не приготвят леснопоглъщаеми пилюли и тяхната течност не разголва смисъла, не прави нещата еднозначни и еднопоски — тъкмо обратното. Мъчително се търсят тези пропорции, които разкриват явленията релефно, с техните светли и сенчести страни, придават на умилителните подробности двуизмерност и многозначителност и с

¹ М. Туровская, „Красная пустыня“, „Искусство кино“, кн. 10, 1965 г.



Олег Ковачев в ролята на Ваньо

това ги правят нещо повече от умиление. Например: ние сме развеждани от Ваньо и вуйчото из улиците на нашата столица, влизаме в печатницата, отиваме на кино, надникваме в театъра. На пръв поглед нещата се движат само в плоскостта на конкретните взаимоотношения между малкия и големия; като точки в градацията на тези взаимоотношения можем да приемем отказа на Ваньо да даде съхраняваната цигара, купуването на книгата или прелестния начин, по който допира главицата си до ръката на вуйчото. Като че ли болката от измяната на Дон Кихот, тревогата от „таинствените визити“ на майката са преминали. Така ли е? Вземете епизодчето в театъра: то не е само жанрова картинка от столичното ежедневие, щрих към панорамата на София или някаква безобидна анекдотическа ситуация. За мене тази сцена е една разгърната метафора, която като всяка хубава метафора е и загадка. Разгадаването ѝ ни представя нещата по новому, а свойствата им като че ли се преоценяват. Този епизод се отнася към предишните и по-точно към първата част на филма (пътуването с колата, постъпката на бащата, лъжата на майката), така, както пантомимическата драма, разигравана в „Хамлет“, се отнася към реалното съдържание на цялата творба.

„Той беше направил от паметника нещо по-велико — беше приютил в него дете“ (В. Юго — „Клетниците“).

Едно дете е влязло в театъра, а ние, надянали белите маски на професионалната важност и заетост, го изгонваме, прогонвайки може би и тайнството от тази неочаквана среща с изкуството. Точно такава една бяла маска преди това вече беше обезсмислила играта на рицари. . .

Постигнатата естественост в контакта с ежедневието, овладяната, облагородена стихия на документалното са безспорните качества на този филм. Но в интереса на истината трябва да кажем, че тези неща в различна степен на постигнатото са били вече предмет на художнически дирения в нашия игрален филм. В „Рицар без броня“ като във всяко талантливо произведение на изкуството напират да се изяви и нещо ново, непознато, неоткрито (поне за нашата скромна практика). В този смисъл той не е само едно сполучено, хубаво произведение, а и един „експеримент“, в който е постигнато много, а и перспективите от постигнатото са многообещаващи. Поставям думата „експеримент“ в кавички нарочно, защото зад този еталон най-често съм откривал незрели умувания, долавял съм тропота от хазартни атаки в сферата на нещо, което едва ли се нуждае от експериментиране. В този случай понятието е реабилитирано, защото авторският стремеж към разширяване на познатите изразни хоризонти е продиктуван от търсенето на най-органичния и оригинален израз на едно жизнено конкретно съдържание. Става дума за задкадровия глас. Дикторски текст, авторски коментар, задкадров глас — три наименования, три варианта на една същност, която винаги се е появявала на екрана, за да прикрие несъразмерности на композицията, да запълни сюжетни луфтове, или пък да дообясни художествено недоразкрити характери. В случая този глас не е проста метаморфоза на Човека с летните кънки, тъй като възшебствата му в сценария, които идваха да „материализират“ надеждите и желанието на децата да поправят нещата, сега са се претопили в нещо функционално по-гъвкаво, естетически по-сложно и деликатно. Тоя глас не коментира, нито информира, а търси с една „Валерипетровска“ активност да събуди любопитство, съчувствие, да въвлече в съучастие. И той неимоверно много скъсява дистанцията „екран—зрител“, изравнява, обобщава зрителната зала, правейки я колективен участник в събитието. Този глас като че ли издайнически разкрива „азът“, демаскира на екрана нашето рефлекторно желание да помогнем на детето и нашата неопитност или невъзможност да направим това. Ние вярваме на задкадровия герой, готови сме да приемем, че той е произнесъл на глас нашите мисли, и затова, че всеки път срещата ни с него е неочаквана и в нея няма повторение: един път той е закачлив, друг път ироничен, трети — смутен, объркан.

Търсенето от Валери Петров и Борислав Шаралиев в задкадровия глас идва да ни подсказва за големите, неизползвани докрай и все още потенциални възможности на киното за общуване със зрителя. А техният експеримент е една частица, прибавена към колективните търсения в съвременното кино на „филма-диалог“, „филма-диспут“, „филма-размишление“.

„Тя лежи пред нас като ябълка на длан.“

Вътрешната цялост и единство, пределната концентрираност и закръгленост на сюжета е едно от безсъмнените качества на този филм. Целият е сякаш изтъкан от мотиви, които се появяват, после изчезват, за да дойдат пак обогатени с нови багри — акварелно меки или графично остри. В тази композиция, по-близка до строежа на музикална пиеса или стихотворение, отколкото до нормативния скелет на пълнометражния филм — остротата на едно „японско око“ сигурно би могла да подреди плетеницата, да определи точно дозата, степените и моментите на преливания и оцветяване. Но от това едва ли бихме спечелили нещо друго освен неприятното чувство от една дисекция. Азбучна истина е, че завършената стройна композиция на филмовото произведение се определя не толкова от частите, от градивния материал, с който е конструирана, не от техническата сръчност и умение, а от онова „нещо“, което е сплавило в едно тези съставки. В началото споменах за това „нещо“, за авторската идея, от която е пронизан сочният жизнен материал. Но в случая това „японско око“ е безсилно да открие и една друга нетехническа и много важна според мен за успеха причина — дълбокото творческо взаиморазбиране, взаимоуважение и взаимодоволение между авторите на този филм. В „Рицар без броня“ е наистина невъзможно да откриеш къде свършва репликата на сценариста, за да започне „монологът на режисьора“, подет по-нататък от оператора, художника... (Между впрочем тази симбиоза все още е гостенин в игралния ни филм, та си заслужава и заради това да я изтъкнем). Атанас Тасев показва привлекателни черти на операторския си талант още в документалната новела „Българска есен“. И в новия му филм срецаме пак овалността на контура, предразположението към лиричното, към пастелното, но заедно с това участието в колективните дирения на стила на филма внасят една модулация към по-конкретното, към по-релефния контур, бледия гобленов тон от новелата тук прелива в една светла, пулсираща хармония. Какво пък да кажем за она, който не се е „превъплощавал“ в стила на сценарист и режисьор, а сам е определял този стил, сам е стилът — за малкия Олег Ковачев. Много от постигнатото в този филм бе немислимо без участието на това дете; сигурно без него авторските търсения на задкадровия глас не биха имали сегашния художествен ефект. Този малък артист (нарочно употребявам думата „артист“, а не „актьор“, защото едното не е прост синоним на другото. Актьорът „умира“ в ролята си, „артистът“ никога не губи своята индивидуалност и именно с нея покорява) удивително съчетава в себе си мечтателната отнесеност на Жан Ламорис („Червеният балон“), изтънчената деликатност на Януш Помаски („Посещението на Президента“) и жизнеността и активната любознателност на Боря Бархатов („Серьожа“). Много сцени бихме могли да разкажем, за да припомним една очарователна реакция, един тънък преход от сълзите към усмивката... Но това всъщност би означавало да разкажем почти целия филм. Пред подкупващата естественост, непринуденост и органичност, които носи със себе си малкият артист, никак не е чудно, гдето някои от неговите „възрастни колеги“ изглеждат неумелни, нескрени, а понякога и опасно теа-

трални. Излишно е да напомням, че появата на Олег Ковачев е безспорна заслуга на режисьора, но пак негова е и „заслугата“, дето прозират неискреността и театралността на изпълнението на някои актьори. Впрочем щом споменахме за слабости, нека да споделим и своите малки неудовлетворения от филма.

В деликатната материя на това произведение всеки непременим жест изглежда изкуствен, всяко трепване на ръката поражда фалш, който може би в други случаи би останал незабележим. Но тук, привикнали на естествената светлина, на автентичния шум, нашите сетива веднага долавят съчиненото, инсценираното.

Разходката на Ваньо с Пинокио из София не отива по-дълбоко от фиксацията на една верига от случайни попътни подробности. Онова, за което споменахме по-горе — точната разработка на всеки случаен епизод, тук като че ли отсъства. Пинокио не става за Ваньо оня, така да се изразя, малък Вергилий, който ще му разкрие непознати неща, хубави или лоши, а заедно с това и самият той (Пинокио), да стане за зрителя повече от една информация, зад външната му притесненост и неловкост да се открие един цял детски мир.

Малката „провокация“ на вуйчото с книгата е препедалирана. Твърде бързо дешифрираме играта, твърде лесна е тя със своята еднозначност. Гледайки я, усещаме сухия дъх на едно примерно педагогическо наставление.

Но споменавайки тези слабости и неспоменавайки други, от по-дребен характер, останали дължини, някъде затегнат ритъм, другаде неприлягаща за картината симфонично звучаща музика, аз не се стеснявам да добавя традиционното и банално за такива случаи послесловие: „Тези слабости не могат да помрачат положителното, което съдържа в себе си този филм.“

Защото това е вярно и в същото време е незаслужено малка обща оценка за качествата, за търсеното и постигнатото в „Рицар без броня“. Пък и може ли някой да ме убеди, че критиката трябва да бъде винаги акт на милосърдие към посредственото и безкрилото и акт на прекомерна придирчивост към талантливото.

„Рицар без броня“ — български игрален филм
Сценарий — В. Петров, режисьор Б. Шаралиев
Оператор — Ат. Тасев, художник арх. М. Иванова
Композитор — В. Казанджиев. В ролите:
О. Ковачев, Цв. Николов, М. Русалиева,
А. Карамитев, Т. Масалитинова и др.
Производство на Студия за игрални филми — 1965 г.

«М Ъ Ж Е»

Когато се появи за пръв път през 1962 година, романът „Мъже“ предизвика интерес сред читателите и критиците. Той отговаряше на изискванията на момента със своята активност и наръпателност, с дързостта на намесата си в сло̀жните и парливи въпроси на съвременността. Но сега, след четири години, читателят намира тая дързост повече в оголената форма на мисълта, в откритата публицистичност на изявата, отколкото в самото съдържание.

Постоянната взаимна зависимост между среда и характер, характерна за реалистичния метод, предполага намиране на конкретни, сетивни форми за мисловността в литературата. Тая диалектична логика на реалистичния стил се оказа костелив орех за мнозина наши белетристи. „Мисленето чрез предмети“ (израз на Шелгунов) е наистина извънредно трудна задача. В романа „Мъже“ Георги Марков не се е справил с нея. Но той няма и претенции за това. Вместо да прикрива срамежливо със смокинови листа абстрактната публицистичност на прозата си, Георги Марков я възприе като принцип. И започна да си служи открито с нея. Наситеност на речта с абстракции, мисловна сгъстеност, остра публицистика — това бяха резултатите от неговия експеримент. Те наистина притежават очарованието на едно стилово единство, което радва върху фона на често срещаната половинчатост.

Но тоя начин на писане крие в себе си сериозни опасности, защото е преднамерен. Изводът тук не се ражда като резултат от изследване на характери в определена жизнена ситуация. Той е просто завършек на една предварителна мисловна конструкция. Затова и очертааният така стил на писане допуска всякакви нагласи и монтажи. Критерият — достоверността на характера — се изгубва. Внимателният поглед върху романа „Мъже“ (особено по линиите на Сашо и Иван) разкрива редица компромиси, маскирани зад измамната логичност на авторската конструкция. Но това е страничен въпрос. Защото обект на нашето внимание в случая е филмовото произведение „Мъже“.

1.

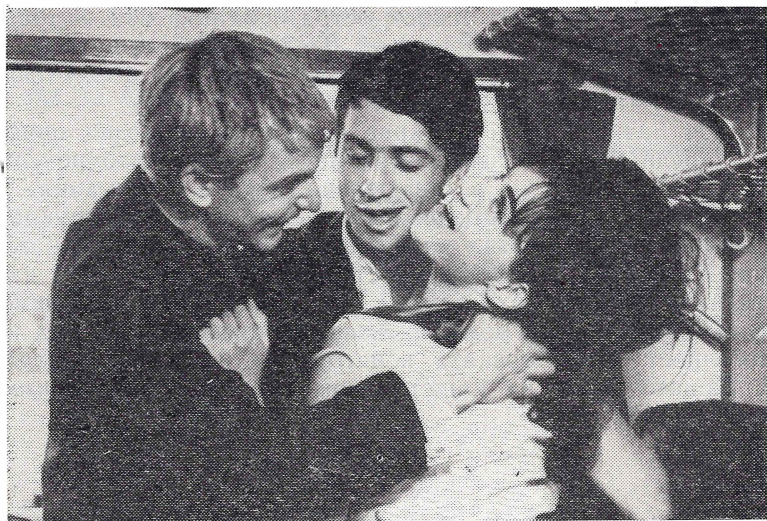
„Мъже“ не е първият филм, заснет по сценарий на Георги Марков. През 1962 година режисьорът Кирил Илинчев екранизира

една от неговите новели — „Анкета“. Филмът ни представяше един герой (инж. Данаилов), раздвоен от нерешена нравствена дилема: младият човек трябваше да направи избор между удобствата на съглашателското държание и трудностите на пътя към истината.

В романа „Мъже“ тия колебания на съвременния младеж бяха вече персонифицирани в отделни герои. Младен олицетворяваше напористия стремеж на младежта „да си пробие път“ с всичките му евентуални последици. Сполуките и несполуките на Иван бяха трудностите на пътя към истината. Образът на Сашо беше събрал в себе си лекомислието и спонтанния протест срещу старото. Двата полюса, паралелно противопоставяни един на друг, бяха Младен и Иван. Те представляваха един нов вариант на инженер Данаилов от „Анкета“ — обогатен мисловно и „разцепен“ оригинално на две. Идването на Сашо при Иван символизираше победата на правилно насоченото усилие. А над всичко доминираше Капитанът — поколението на борците.

Окуражен от успеха на романа „Мъже“, Георги Марков се реши да направи опит с „разчленяване“ на характера в драматургията. Това стана в пиесата „Госпожата на господин търговеца на сирене“, която се появи на сцената към края на 1963 година. Главният герой на пиесата инженер Астаров беше представен на сцената от пет образа, всеки от които носеше по едно от съществените качества на неговия характер. Вътрешните колебания, съмнения и борби в душата на героя се изразяваха чрез бурни спорове между неговите пет същности. Това придаде на пиесата една определена публицистичност, характерна (както вече отбелязахме) и за романа „Мъже“.

Набелязаните дотук особености на творчеството на Георги



Сцена от филма „Мъже“

Марков (абстрактна публицистичност на повествованието и тезисност на образите) се проявиха и в сценария, написан по мотиви на романа „Мъже“. Те ще ни помогнат да си изясним задачата, пред която е бил поставен младият постановчик на „Мъже“ Васил Мирчев.

2.

Васил Мирчев пристъпи към постановката на „Мъже“ непосредствено след завършването на документалната новела „Магарето“. Може да се смята, че този филм е неговият истински дебют в игралното кино. Той го изправи пред не леката задача да намери образен филмов еквивалент на една силно изявена публицистичност.

Известно е, че филмовата публицистика има свои — документални и полудокументални — форми. Абстрактно-словесната форма на публицистиката се поддава сравнително най-трудно на екранизиране. Това е мъчен, но не неразрешим проблем.

Трябва да се каже, че Васил Мирчев е избягал от решаването на тая задача. Той е потърсил по-лека път, като се е опитал да приведе публицистичния разказ на Георги Марков към познатите форми на кинопрозата. Но бягайки от една трудност, режисьорът е затънал в друга. Образите на Георги Марков имат само измамна видимост на характери и техният автор знае това най-добре от всички. Затова трансформацията на „Мъже“ в една традиционна киноповест можеше да бъде осъществена само от сценариста на филма. Но тогава би трябвало да се организира една по-различна фабула, да се монтират нови ситуации, да се пише наново диалог... Това не е направено. И опитът на Васил Мирчев да заобиколи стръмнината е предварително обречен на несполука. Той само разкрива „белите конци“ на преднамереността в сценария на Георги Марков — оная реална опасност, за която споменахме по-горе.

Всеки един от тримата главни герои се появява в петнайсетина епизода на филма. Ще се опитам да разгледам техните образи един по един.

Младен е безспорно най-новата и най-интересната от трите фигури. Но оголването на авторската тезисност в режисурата на Васил Мирчев го е направило прекалено праволинеен карьерист и използувач. Вместо да добие плът при пренасянето от литературата във филма, той е станал още по-схематичен.

Младен е тип на селски младеж, който отива в града, „за да си пробие път“. Той има повече жизненост, отколкото градските момчета, по-прости и ясни представи за нещата, по-здрави нерви, по-голяма способност за самоограничаване в името на поставената цел. Ето защо той счита, че е в правото си „да се наложи“. И, разбира се, изпуска изпредвид своята морална ограниченост и едно-сложност. Той няма имунитет за болестите на средата, в която се втурва, и лесно може да се плъзне по пътя на безчестието.

Така очертан, Младен би могъл да стане тема за отделен филм и трябва да се съжалева, че този образ е тъй праволинейно и елементарно „изгърмян“ от авторите.

Иван е вторият полюс на дилемата. Докато Младен търси

път само за себе си, Иван търси път „за себе си, но не заради себе си“ (по изрази, употребен в романа „Мъже“). Но неговият път към истината във филма е по-равен и по-малко трънлив. Победата му е предопределена от автора и той се движи към нея по права линия. Колебанията и съмненията му са прехвърлени изцяло към образа на Младен. И докато в романа Иван отразяваше до известна степен рефлексивността на съвременната младеж, във филма той е превърнат в плосък резоньор, който винаги знае какво трябва да се върши и усилено поучава другите. Едва ли нашата съвременна младеж мрази нещо друго така дълбоко, както тоя наставнически, менторски тон! Именно във връзка с тоя образ си спомням някои думи на критика Тончо Жечев по повод на романа „Мъже“:

„Той (Георги Марков -- б. м.) бие само фронтално, в упор, с пряк удар. Често така опростява нещата, че забравя за мъчнотиите на живота, за трудния път на идеите, за дълбините. Той е прекалено словоохотлив и с големи думи се отървава там където трябва мисловно и емоционално проникновение. С войнишки глас раздава сентенции и лекомислено се надява, че те могат да разрешат проклетите въпроси.“ (Сп. „Септември“, бр. 6 — 1963 г., стр. 112)

Са ш о — това е преди всичко лекомислието на съвременната младеж и нейният спонтанен протест срещу овехтелите, еснафски представи за живота. Той е най-сполучен като актьорско постижение и около него има най-много атмосфера. Но и той е издекламиран в скороговорка. Сашо е замислен като стрелка, която да посочи правотата на Иван. И неговото прераждане не е резултат на сериозен психологически анализ, а на авторско предубеждение. Със своята картинност двете му „общувания с природата“ и срещите с двете жени (Данчето и Куклата) по-скоро илюстрират превръщането, отколкото го обуславят. Само сбиването с приятелите му и скарването с бащата сочат ясно неговата безпътница. Оттам нататък той е оставен да се движи по инерция.

Капитанът, който олицетворяваше съвестта на поколението, е само споменат във филма. Неговите резоньорски функции са поети от Иван и това накърнява, разрушава образа на младежа.

3.

И така опитът на режисьора Васил Мирчев да превърне публицистиката във филмова проза не е придал плътност и триизмерност на характерите, а ги е направил още по-еднолинейни и схематични. Защото не е възможно да превърнеш тезите в характери, без да имаш в сценария опорни точки за тяхното поведение.

Филмът е сякаш разделен на два пласта. Първият от тях е изграденото от режисьора действие, в което реакциите на героите са твърде елементарни и изглеждат почти биологични, защото не са получили необходимия литературен, смислов пълнеж. Ще припомня тук целувката на Марта в болницата, напускането на казармата, плуването на Сашо, смеха на Марта, Иван и Сашо във влака... И почти цялото поведение на Виолета — дъщерята на директора.



Из филма „Мъже“

Вторият пласт — това е същинският Георги Марков — публициката. Оставена е само част от нея, вложена в устата на героите (дикторският текст е оскъден). Но тия разсъждения за смисъла на живота, за отговорността пред обществото, за същността на комунизма остават увиснали, неподкрепени от действието. Те не са породени естествено от ситуацията и избледняват, защото ситуацията е обрисувана доста колоритно. Зрителят няма възможност да се замисли над тия разсъждения и да ги свърже в едно, тъй като раздвиженото действие отвлича вниманието му в друга посока.

Въобще при гледането на филма „Мъже“ имах впечатлението, че Васил Мирчев в един определен момент е осъзнал противоречието между мисленето на сценария и своята реализация. Но се е надявал да замаскира това чрез умело постигната атмосфера и внимание към чисто кинематографичната страна на формата. Продължителността на отделните епизоди в неговата режисура се диктува не от тяхната важност за развитието на сюжета, а от възможностите, които те дават за ефективна фотография, остър монтаж, раздвижено действие... Това личи в излишно удължената експозиция на филма, двете любовни сцени на Сашо и Данчето, абсолютно излишния футболен мач, епизода във „Волгата“, „рок-енд-рола“ в кафенето и пр. и пр. Но сполучената атмосфера и динамичността на тия епизоди са заплатени с много скъпа цена — разпокъсаност и нестройност на цялата творба, която смущава и дезориентира зрителя.

Връзките между отделните образи и епизоди са осъществени не по линията на мисловността, а по линията на монтажните ефекти. Такива монтажни връзки като например преходът от целувката между Сашо и Данчето към разтопения метал в завода избиват на метафори с много съмнителен вкус. Едно изключение в тая насока е паралелният монтаж на двете събрания в кулминационния момент на филма: Младен укрепява позициите си в завода, но рухва морално, а Иван изгубва службата си в научния институт, но излиза морален победител.

Като актьорски ансамбъл филмът също страда от разностилие и разпокъсаност. Наред с ярко театрални актьори като Сава Хашъмов режисьорът прави опит да използва непрофесионални изпълнители, без да се погрижи да приведе играта им към един определен стил. Любомир Гуляшки в ролята на Младен е твърде монотонен и еднообразен в изявите си, а в изпълнението на Йоана Попова отсъствуват всякакви ориентири за характер.

4.

Филмът „Мъже“ не можа да прибави много нещо към това, което бяхме вече научили от „Анкета“: проблемът е сходен, но авторското мислене не е на много по-високо равнище, а характерите не са по-малко схематични.

Замислен като проблемен, филмът е преди всичко зрелищен по своите качества. И това трябва да се отбележи като несполука. Друг е въпросът, че неговите създатели проявяват някои качества на кинематографисти.

Изглежда, че Васил Мирчев е режисьор, който има вкус към остри, „биещи по нервите“ ситуации, към зрелищни ефекти. Може би един приключенски филм би подходдал повече на неговия натюрел, отколкото абстрактната публицистика на Георги Марков. Но това е само едно предположение...

„Мъже“ — български игрален филм.

Сценарий (по мотиви от романа „Мъже“) Г. Марков, режисьор В. Мирчев, оператор Т. Стоянов, художник Н. Мазакова, композитор М. Левиев. В ролите: С. Хашъмов, Л. Гуляшки, Д. Манев, Р. Карабелова, Н. Ранджева, Й. Попова и др.

Производство на Студията за игрални филми — 1965 година.

„ВЪЗХОДЪТ“

Режисьор — Виторио де Сика, сценарист — Чезаре Дзаватини, оператор — Клаудио Чирило. В ролите: Алберто Сорди, Джана Мария Канале, Елена Николай и др.
Продукция Дино де Лаурентис — Италия.

Преди година Чезаре Дзаватини, най-изявеният сценарист на неореализма, беше писал: „Трябва да водим борба срещу изключителното и да показваме действителността в нейното всекидневие.“

Този теоретик на непосредственото навлизане в простите измерения на живота сега ни поднася уморителна сатира. Нека не се очудваме; това ново

предпочитание е само в сферата на жанра и изобразителния маниер. По дух и идейна насоченост реалистите Дзаватини и де Сика остават верни на демократичните традиции на неореализма. Нещо повече — сатирата, най-доброто оръжие за дисекция на обществени недъзи, е свидетелство за по-голям граждански кураж. Върху територията на невероятното са произнесени немал-



Алберто Сорди в сцена от филма „Възходът“

ко сурови присъди над реалното; от симбиозата на тъжното и забавното не един път са се раждали най-мъдрите изповеди на истината. Филмът „Възходът“ е още един красноречив пример за това.

Смехът, който предизвиква този филм, има лечебно предназначение: без него мнозина от нас не биха издържали до край „забавния“ разказ, чиито герои играят тенис, гледат конни състезания, веселят се в луксозна обстановка... И какво съчувствие може да извика финансовият крах на предприемача, който участва във всичко това? Впрочем траги-

ческата ирония, присъстваща още в заглавието на филма, ни подготвя за една скрита човешка драма. Един след друг — от любезните откази на приятелите да дадат пари на заем, през леките флиртове на съпругата, до най-страшните сцени на банкетата и после в клиниката — епизодите оформят атмосферата на състена, наелектризирана сатира, която издига частната история на Джовани Алберти до зловещ символ: тя се превръща в художествена аналогия на съмнителния мит за италианското икономическо чудо.

„ОПЕРАЦИЯ „И“

Автори на сценария: Я. Костюковски, М. Слободска и Л. Гайдай; режисьор — Л. Гайдай, оператор Константин Бровин. В ролите: Александър Демяненко, Алексей Смирнов, Михаил Пуговник, Наталия Селезньова, Юри Никулкин, Георги Вичин, Евгени Моргунов и др.
Продукция „Мосфилм“ — СССР.

Когато филмът „Операция „И“ се появи на съветския екран, критиците приветстваха възраждането (в ново качество) на класическата ексцентрика и киубуфонада. И действително стилът на тази динамична комедия е изграден само върху чист, рязък гротесков маниер, върху ексцентриада без психологическо натрупване. В нея изобилствуват реплики с комедийен ефект, познати разсмиващи трикове и всичко това е организирано в постановъчен принцип, който обединява трите съставни новели на комедията: „Колега“, „Привидение“ и „Операция „И“. Но в тази стилова общност не е трудно да разграничим различната насоченост на осмиването. Първата и последната новели са точно прицелени срещу все още съществуващите в нашето общество паразитстващи безделници и мошеници; „Привидение“ ни занимава с една безобидна история на разсеяни студенти, но и тук всичко е невероятно смешно.

„Операция „И“ е една от най-добрите комедии, които сме гледали в последно време.



Александър Демяненко

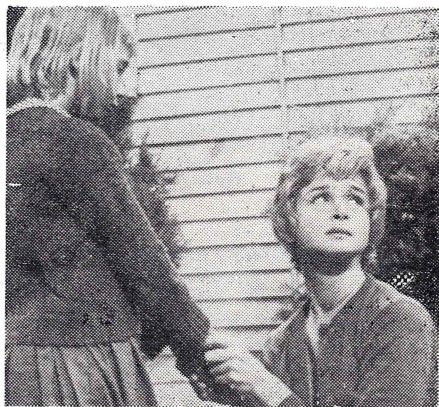
„ЕДИН КАРТОФ, ДВА КАРТОФА...“

Сценарий: Рафаел Хейс и Орвил Хемптън, режисьор Лари Пиърс, продуцент Сем Уестън. В ролите: Барбара Бари, Бърни Хемилтън, Ричард Малигън, Хари Белвър, Марти Марика и др.

САЩ — 1963 г.

Засегнат е един от най-болезнените проблеми на съвременното американско общество — проблемът за расовата дискриминация. Филмът представлява внушително обвинение срещу това „варварство на XX век“. Създателите на филма са проявили художническа честност и гражданска смелост, творбата е остро полемична и вълнуваща. Сантименталните акценти, които биха могли да подразнят специалиста, не отблъскват публиката.

Формата на съдебния процес е една от най-разпространените за социална полемика в киното (да си припомним чехословашкия филм „Обвиняемият“, представен у нас през миналата година). Стилото решение на творбата е изцяло в традицията на американската кинодрама. Най-голямата художествена сполука на филма е несъмнено участието на Барбара Бари в ролята на Джули Ка-



лън. С това изпълнение актрисата заслужи наградата за женска роля на кинофестивала в Кан през 1964 година.

„БАНДА ПОДЛЕЦИ“

Сценарий: Ф. Талиони и Дж. Карминес, режисьор Фабрицио Талиони. В ролите: Паскал Пети, Франк Вилар, Аролдо Тиери, Сила Габел, Карл Шел, Алдо Буфиланди, Рената де Карамине.

Производство на студията ФРАНСИНОР — Франция.

Авторите са пренесли почти дословно в друга обстановка една драматична ситуация, позната от новелата на Мопасан „Лоената топка“. Сега действието се развива в Италия в края на войната. Авторите са се стремили да разобличат страхливото поведение на буржоазията пред лицето на фашизма, да покажат

предателството в най-отвратителната му същност... За съжаление техният филм е далеч под нивото на гениалния литературен образец. Пък и самото пренасяне на действието в друга страна показва, че те не са толкова смели, колкото биха искали да бъдат. Филмът не издържа сравнението с нямата екрани-

зация на Михаил Ром от началото на 30-те години.

„Банда подлеци“ не представлява интерес в професионално отношение. До-

ри играта на Паскал Пети остава далеч под истинските възможности на тая актриса.

„СИНОВЕТЕ НА КОРАВОСЪРДЕЧНИЯ“

Сценарий: Янош Ердьоди (по романа на Мор Йокай), режисьор Холтан Варкони, оператор Ищван Хилдебранд, композитор Ференц Фаркаш. В ролите: Мария Шуйок, Тибор Батскей, Кароли Меч, Геза Торди, Илона Береш, Дьонди Полони, Антал Пагер и др.

Продукция — Студио 4 на МАФИЛМ — Унгария.

Създаването на повече и по-добри развлекателни филми е една от съществени задачи на социалистическите кинематографии. Само такива филми могат да сменят на екрана пошлата, псевдохудожествена продукция на някои западни кинематографии. Но ако взимаме тая продукция за образец, с това задачата се обезсмисля. Представянето на героичната унгарска революция от 1948 г. в мелодраматична и полуоперетна форма дезориентира зрителя. Самоцелните зрелищни ефекти развалят

неговия вкус. Кабарето в Петербург и преследването на вълците са абсолютно ненужни за развитието на сюжета, абсурдни фантазии на сценариста. Разтеглянето на филма в две серии прави фабулата вяла, предизвиква спадане на напрежението.

Ако се бяха придържали по-стриктно към приключенския жанр, авторите сигурно щяха да разрешат задачата по-добре. Сега филмът е разпокъсан, дотеглив и страда на редица места от лош вкус.

„ГОСПОДИНЪТ“

Сценарий: Колд Жевел, диалог — Паскал Жорден, постановка — Жан-Пол ле Шаноа. В ролите: Жан Габен, Габриел Морле, Мирей Дарт, Габриел Дорзия и др.

Продукция — КОМАФИКА — Париж.

Това е един от ония продукти на киното, които имат качествата на подправените алкохолни напитки — вкусни по време на консумацията и доста противни впоследствие.

Един познат разказ, който впрочем можеш да чуеш и още веднъж, когато

няма какво да правиш и когато си в настроение да оставиш да те послъгват, при условие, че това ще бъде направено умело и няма да продължи твърде дълго. Все същият разказ за оня милионер, дето се предприбрал на служба и по този начин хем разкрил ли-



Жан Габен в сцена от филма

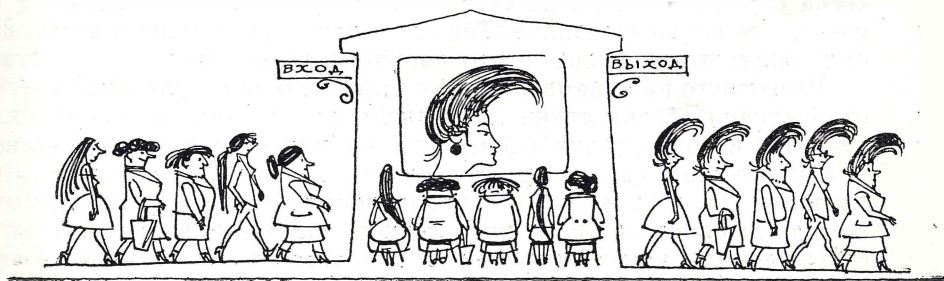
цемернето на богатите, хем помогнал на влюбените бедняци да станат богати и щастливи.

Не, наистина при съответно настроение и при наличието на умел разказвач човек може да изслуша и още веднъж тази трогателно-лъжлива приказка. А разказвачът или разказвачите в случая са твърде умели. Нещо повече — те имат славата на световни майстори на кинематографичния разказ.

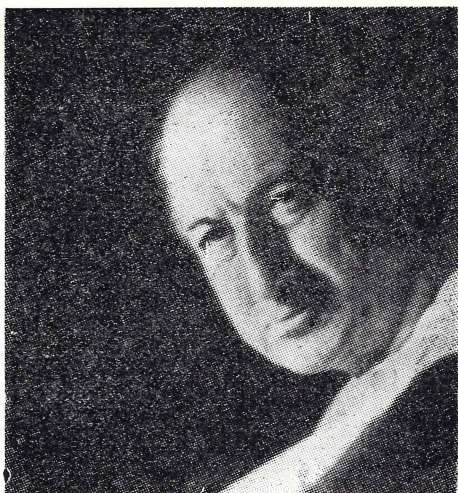
Но точно оттук идва и онова против-

но усещане след гледането на филма — от това, че значителни и авторитетни майстори на киното понякога намират за лоялно и възможно да се занимават с дребни фалшификации. И още от това, че въпреки ироничната полуусмивка, която понякога се появява на лицата им, докато те разказват своите лъжливи истории, в кинозалите винаги се намират прекалено доверчиви зрители, които могат и да не открият фалшификациите, особено когато им се поднасят умело и авторитетно.

Материалите от рубриката „По нашите екрани“ написаха: „Възходът“ и „Операция „И“ — Вера Найденова; „Един картоф, два картофа...“, „Банда подлеци“ и „Синовете на коравосърдечния“ — Христо Берберов; „Господинът“ — Христо Кирков.



МИХАИЛ РОМ



Ако за деветнадесетия век здраво се утвърди определение-то като век на парата и електричеството, двадесетият още не е получил название. Може би ще го наричат век на космоса. може би век на самолета и автомобила, на телевизията и кибернетиката, а може би и някак другояче. Струва ми се, че сред забележителните особености на нашето поразително столетие съществува и следната: невиджаният прогрес на науката. Няма буквално нито една област на съвременния живот, която би могла да се развива стихийно без участието на мощен научен апарат. В различните видове на съвременното производство огромна част от всички средства се изразходват за научното предвиждане, за научния експеримент, за научния анализ.

Количеството на хората, които се занимават с науката, расте така стремително, че любителите на статистиката вече изчислиха: след тридесет-четиридесет години половината от човечеството ще се занимава с науката. В края на краищата, ако така върви и по-нататък, няма да стигнат хора за науката.

Така че нашият век може да бъде наречен век на науката, век на научно въоръжената мисъл. Това има пряко отношение към кинематографа не само защото цялата негова техническа страна се опира на съвременната, непрестанно усложняваща се наука и техника. Това има пряко отношение и към съдържанието на онова, което наричаме киноизкуство.

Развитието на кинематографа е възможно да се разглежда от различни гледни точки. Да кажем, от гледната точка на неговите изобразителни форми или на принципните изменения, които стават в актьорската работа, в режисурата или от гледната точка на жизнената правдивост на нашето зрелище. Но най-любопитното е, че през първите десетилетия от съществуването си кинематографът, в основната маса на своите произведения, с не твърде много изключения бе, казано меж-

ду нас, удивително глупав. В известна степен глупостта на кинематографическото зрелище, наивността на кинематографическия герой, простодушната несложност на сюжета станаха в кинематографа една от най-мощните традиции. По правило киногероят е значително по-глупав от средния зрител, по правило зрителят получава удовлетворение в кинематографа от това, че през цялото време той съзнава своето превъзходство над героите на екрана, без да се изключват професорите и академиците, които ходят сред кинодекорите. Зрителят вярва, че ето този е академик, вярва, че той много знае, но вижда неговата примитивност и във всички случаи неговата наивност.

Кинематографът от този тип приучи зрителите, че не е нужно да си размърдват мозъците през време на прожекцията, че на кино се ходи, за да се отдъхне от мисловния процес. Дори най-възбуждащите и темпераментни филми рядко са натоварени с мисъл. Може би в това се крие причината, поради която през последните години на Запад възникна идеята за така наречения интелектуален кинематограф, т. е. кинематограф за елит от зрители, за хора с две педи чела.

Аз имах възможност да видя образци на това, което се нарича интелектуален кинематограф. Това обикновено е твърде сложно построение, което действително заставя зрителя да напряга своя мисловен апарат. Но в този случай се налага да мислиш предимно за това, което става на екрана, да се ориентираш в сложните асоциации, да съединяваш кадри, които като че ли не са свързани помежду си. И когато достигаш до главното — до мисълта на филма, тя се оказва най-елементарна, за да не кажем нещо повече, оказва се не твърде съдържателна, но извънредно сложно изразена.

Не искам да се позовавам на примери от произведенията на западните кинематографисти, да соча имена и филми, тъй като читателите не познават много от тях. Би се наложил подробен разбор на произведенията, който не е възможен в размерите на тази статия. Ще кажа само, че думата „интелектуален“ често се употребява за филми, направо превзети, лишени от дълбока мисъл, макар и направени блестящо от професионална гледна точка, направени не само изобретателно, но и талантливо. Наричат тия филми интелектуални, понеже тяхното възприемане е извънредно затруднено. При това непонятността на филма нерядко влиза в режисьорската задача. Тяхната интелектуалност е привидна, тяхната интелектуалност е в усложнеността на кинематографичния език. Напрежението у зрителя възниква не от сложността на мисълта, а от това, че той се опитва да се ориентира в ставащото на екрана. Загадъчността винаги изглежда умна. Достатъчно е да се съпоставят два кадъра, които никак не си отговарят, за да възникне чувството за дълбокомислие и във всеки случай за своеобразие. Но под това привидно своеобразие понякога не лежи нищо. Струва ми се, че разкъсаността, нарочната усложненост на кинематографичната форма отразява неясността в мирогледните позиции на много западни автори, техните търсения на собствено място в живота, душевния смут пред лицето на все по-усложняващия се съвременен свят.

Когато говоря за кинематографя на мисълта, имам предвид не този род произведения. Усложнеността на формата, непонятността, стремежът към най-далечни и смътни асоциации не са белег за кинематограф на мисълта. Обратното, мисълта е толкова дълбока, колкото по-просто и по-точно е изразена. Искане ми се най-простото, искам ми се кинематографът да стане по-умен, да израсне от късите гащички, в които е привикнал да ходи. Не претендирам за открития в тази област. Просто много желая стремително растящият зрител да получава в кинематографа истинска храна, а не нейния сурогат.

Дълбоко съм убеден, както и всички сме дълбоко убедени, че комунизмът може да бъде построен само от сдружение на мислещи хора. Високото мислене, при това мислене самостоятелно, индивидуално, станало потребност на хората от първите дни на съветската власт, с всяка година, с всеки месец и ден все повече и повече става насъщна необходимост на нашия съвременник. И в същото време много, при това твърде талантиливи художници на Запада потъват изцяло в областта на усещанията и подсъзнанието. Каквито и интересни платна да възникват понякога по този път, аз го смятам за неверен. При цялата важност на тази част от живота на човешкия дух аз поставям на първо място откритата ясна мисъл и предполагам, че в това трябва да бъде отличителната черта на нашето изкуство.

През последно време всички нас не само в нашата страна, но и в целия свят, ни вълнуват ред въпроси от общочовешки характер. Да кажем, за съдбата на човечеството при наличието на такива средства за разрушение, които са способни да го унищожат. За ножицата между техническата въоръженост на човечеството и неговото социално устройство. Между неவிжданo бързото движение на науката и извънредно бавното морално, етическо развитие на хората. За контрастите на двадесетия век, през който в един и същи ден, в една и съща минута на единия край на планетата се решават въпросите за продължаване на човешкия живот, решават се на най-високо научно равнище, с прилагането на най-нови средства, а на другия край на планетата хората се изстребват по най-варварски и дивашки начини. За рекордите на нашия век. Двадесетият век постави множество рекорди в различни области. Но най-поразителният може би се заключава в това, че за първата половина на века са изстребени повече хора, отколкото за няколкото хилядолетия от предишния живот на човечеството. Това е също така рекорд.

Всичко това не може да не вълнува мислещите хора, не може да не вълнува и мен. От тази гледна точка филмите „Девет дни от една година“ и „Обикновеният фашизъм“ при всичките им различия, различия на техниката, на похватите, на формата, са за мен две части от една кинематографическа трилогия, над третата част от която аз ще работя. „Обикновеният фашизъм“ е развитие на същата мисъл, която започнах да излагам в „Девет дни на една година“.

Кинематографът е длъжен да започне да мисли истински. Но

за да почне той да мисли, или по-вярно, за да почне зрителят в кинематографа да мисли, е нужно голямо напрежение и преустройство на отношението към нашето изкуство.

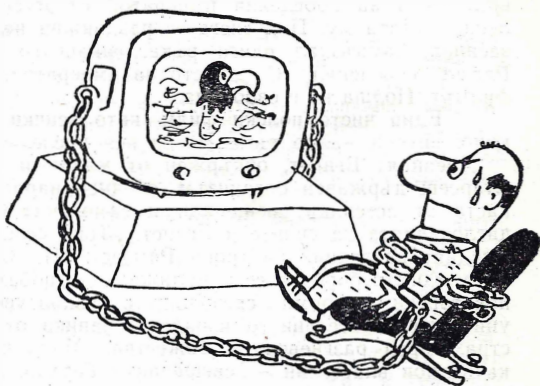
Най-страшното във всяко изкуство е закостенялостта. Това, което се е впило в плътта и в кръвта и на художника, и на тия, към които той се обръща. Самото настроение на човека, който отива в киното, за да изседи час и половина и да отдъхне, препречва пътя на кинематографа, за който мечтая. Но у нас зрителите поне не ги пускат в залата след започването на прожекцията, а на Запад е прието да се влиза в зрителната зала във всеки момент — може да се види най-напред краят, а след това началото. Трудно е в такава обстановка да се иска от зрителя да следи развитието на сложната, единна и непрекъсната мисъл.

Но, разбира се, преустройството на привичния възглед на зрителя за кинематографа, настройката, с която той влиза в залата, е вторичен въпрос. Първият проблем е преустройството на навиците на целия отряд на кинематографистите. Тук има над какво да помислят драматурзите и режисьорите, операторите и актьорите, композиторите и художниците.

Не е така лесно да се намерят истински мислещи актьори — мислещи не в живота, а на екрана, умеещи да развиват мисълта, а не само чувството, умеещи да заставят и зрителя да мисли. Не искам да обиждам нашите прекрасни, умни и талантиливи актьори. Но започва да ме тревожи състоянието на нашата актьорска школа, в която напоследък именно за това се отделя недостатъчно внимание. Умението да се мисли на екрана е главният белег на актьорското майсторство днес. То изисква също такава тренировка и напрегната работа, както и умението да се движиш, да се смееш или да плачеш. Актьорът на съвременния кинематограф е длъжен да бъде майстор на мисълта.

В още по-голяма степен това се отнася към драматурга, режисьора и оператора.

В плен на
телевизията



НИКОЛА КОРАБОВ

Филм полски

(Бележки)

ците не само първи намериха своя тема, но заговориха за идеите, човека, времето от първо лице. Полските творци откриха много нови тонове и полутонове, светлосенки и цветосъчетания в душевната палитра на своя сложен по история и настояще народ. Те не се побояха да „снимат“ най-тежките рани, били те покрити с пепелта на историята или с рубца на следвоенното заздравяване. Делеше ги малка, но трудна крачка към голямото кино — днешния ден. Този разкрач направи Чехословакия. Тази същата кинематография, спечелила си горчивия комплимент „чехски филм“... От полска страна последва странна реакция: вместо суперсъвременност — суперистория. Вместо „Черен Петър“, „Всеки ден кураж“ и „Вик“ — „Фараонът“ и древния Египет, „Пепелищата“, „Наполеон и полският войник“, „Ръкописът, намерен в Сарагоса“. Чехите създаваха своите киноизповеди едва ли не на шестнадесетмилиметрова, черно-бяла лента — поляците в серии, на истманколор, синемаскоп.

Може би не е точно така. Може би измислям контраста. Може би. Доверявам мислите, които като бележки на бяло поле се опитват да синтезират „прочетеното“ досега от тези две кинематографии. Във филмовата книга на Полша са написани нови страници.

Първият и последният филми, които видяхме, бяха „Пепелищата“ и „Фараонът“. Жеромски и Прус, от една страна, като класици и Вайда и Кавалерович, от друга, като наши съвременници. Не желая да разказвам съдържанието. Но за да не бъдат бележките съвсем отвлечени, ще цитирам отделни места от полските анотации: „Пепелища“ — легенда за Неполеоновите войни, които трябва да донесат свобода на поляците. За полската литература повестта на Жеромски е толкова значителна, колкото епопеята на Толстой за руската. Полша е разделена между три държави — Русия, Прусия и Австрия. Рафал Олбромски, син на стар полски княз, се весели с шейни, коне, жени... Така страница след страница се преразказва четиричасовият филм, в центъра на който е Рафал. Един герой, подобен на Толстоевия Болконски. Целият му живот преминава във война и вяра. Война с враговете и „приятелите“ на Полша и вяра в щастливата ѝ звезда, в освободителната мисия на Наполеон. Огромното епично платно завършва с връщането на победения император от Русия. Сурова зима, шейната на Наполеон, святата му. Под снега се раздвижва нещо — Рафал, неговият верен войник, засипан, замръзнал вдига ръка, сякаш го зове, търси го. Не намира никого. Рафал е ослеял. С лицето на императора, хладно и безразлично, завършва филмът. Полша не е свободна.

Един чисто полски филм, като всички Вайдови, с размах, с много талант, кино, вкус и малко тъга. Но за нея после, след като се спрем и на „Фараонът“.

Древният Египет, обхвърнен от млади и агресивни страни, преживява кризис. Стареещ държавен организъм, обеднен народ, бунтуваща се армия, самолюбива каста от всесилини свещеници и самотният болен фараон Рамзес XII. Такава е дислокацията на силите в Египет. Това безнадолго състояние вижда и разбира младият наследник на трона Рамзес XIII. Започва борба между него и свещениците. Когато борбата се приближава до победата на фараона, пълен с желание за новаторски реформи, свещениците използват слънчевото затъмнение, за да го унижат. Населението изпада в паника от поличбата, обхваща го животински страх пред разгневените божества. Младият фараон загива. На престола се качва нов властелин — свещеникът Герхор. Дълго и щастливо господствува Гер



хор, като провежда реформите, за които е мечтал някога младият Рамзес XIII...

Този филм е чисто египетски. Талантът на Кавалерович не е деградира, като създава „библейски“ суперколос. Богата постановка, с голяма изобразителна сила, чудесни масови сцени и философска дълбочина в основния проблем на филма — властта. Двата филма разкриват зрелостта на полската кинематография и... може да е съвсем субективно усещане — една творческа носталгия по днешния ден, неустановен и некласичен, неспокоен и незастрахован, но осмислящ изцяло неимоверните усилия на кинотвореца...

Половината от филмите, които видяхме между тези два филма, са съвременни. И повече от половината от тях — посредствени. Даже слаби. Има филми, уж съвременни, но толкова периферни, далеч от истинските проблеми, че ги гледаш като архивни. „Огнената линия“, „Свещената война“, „Аватар“ и др. Навярно и в Полша могат да се правят слаби филми...

Има две съвременни творби, защитаващи честта на днешния ден: „Сам в града“ и „Начин на живот“. Първият филм е дело на едно нова за нас име — Халина Билинска, вторият, по една повест на Брандис — на известния кинорежисьор Ян Рибковски. И двата филма не се подават на преразказ, защото изследват поддействието на човека въпреки наличието на постъпки и събития. Художественото им въздействие се крие в цялостния екранен образ, в съвременната киноизразност. Първият филм е екранизация на физическото бродене на един човек в един ден, в един град. Вторият показва скитането на мисълта на героя в много градове, в много събития, в среща с много хора. Но и в двата филма се прави равностойна на един живот, на една съдба.

Тези филми трябва да се гледат. Много бели петна на съвременното светосещане ще бъдат „населени“. В тях се усеща близост с чехите. Всъщност и разликата. В едните има нетърпение, задъхнаност да се каже всичко, сякаш утре ще бъде късно или излишно. В другите, в полските — забавена реакция, плавно в поуката, уважение към диалектичната страна на проблема, мъдрост във вкуса. Един своеобразен оптимизъм в иначе скептичните на пръв поглед филми. Вечно е съждениято на Довженко: „Страданието е такава достоверност на битното, каквато е радостта“.

Какво става с полската школа? Полските кинотворци мъчително и упорито търсят отговора в своите последни произведения. Достойно и почтено, без да подражават на чехите. Защото и те са дали нещо на киното, били са координати за измерения. Може би попълният вятър на успеха не е така силен. Усещам решимостта им да плават, даже само с мишци и гребла. Наред с известните капитани гребат здрави и амбициозни киноюнгис. Може би бързината не е още желаната? Да не забравяме, че водите на киното са дълбоки, понякога бурни, друг път тихи, посоката на водещето течение трудно се намира. Сложно и героично нещо е киното. Полската кинематография един път откри себе си, стана полска школа. Тя има сили да продължи откриването си **Филм полски** — това винаги е една надежда.

Йежи Теплиц



Йежи Теплиц (роден 1909 г.) е най-известният полски филмов теоретик и критик. Своята публицистична дейност той започва в началото на 1929 г. Участва в създаването на СТАР (Дружеството на любителите на художествения филм) — първата в капиталистическа Полша групировка на филмови творци и теоретици, ратуващи за „истински художествен и обществено ангажиран филм“. В периода 1930—1934 г. Теплиц е секретар, а след това заместник-председател на дружеството. Едновременно с това е редактор на филмовата страница в ежедневника „Куриер полски“.

От 1935 до 1937 г. пребивава в Англия и Италия, където работи във филмовата промишленост. От завръщането си в Полша до избухването на войната (1939) редактира филмовия отдел на прогресивния „Народен вестник“.

Още по времето на войната и веднага след освобождението участва дейно в организирането на полската социалистическа кинематография, в ръководството на която заема ред отговорни функции.

От 1948 г. е преподавател по история на филма в Държавната филмова школа в Лодз, на която е ректор от 1956 г. Едновременно с това ръководи катедрата по история на киното при Националния институт по изкуствата, директор е на отдел „Изкуство“ при Полската академия на науките, член на Сената на Комитета за култура и изкуство, председател на ФИАФ (Международната федерация на киноархивите) от 1948 г., член на съвета на ФИПРЕССИ (Международната организация на филмовите журналисти), член на бюрото за филмови изследвания при ЮНЕСКО, и др.

Йежи Теплиц е автор на многотомната „История на филмовото изкуство“, а също така на книгите „Срещи с десетата муза“, „Филмът и телевизията в САЩ“ и др. Развива и понастоящем оживена публицистична дейност както в полския печат, радио и телевизия, така и в ред чуждестранни списания.

В. И

БРАКЪТ НА ИЗКУСТВОТО С ПРОМИШЛЕНОСТТА

„За нещастие никой в Холивуд не може да бъде напълно господар на себе си, нито да се движи по права линия към целите, които преследва ...

Джеймс Ейджи, американски критик

„Да правиш филми, значи да запазиш целостта на собствените си мечти ...“

Стенли Крамер

ЗА МЯСТОТО НА РЕЖИСЬОРА

В едно интервю Стенли Крамер заявил, че при създаването на филмите не можем да се освободим от промишлените изисквания. Изкуството и промишлеността в киното са неразделни. Изводът, който съзателят на „Нюрнбергският процес“ прави от тази аксиома, е следният: „Привърженик съм на този флирт, на това бракосъчетание на изкуството с промишлеността дотогава, докато изкуството е доминиращ и контролиращ партньор в този брачен съюз.“ Тук веднага изниква един основен въпрос — кой е този фактор в производствения процес, който трябва да контролира и да предпазва от неправда художествеността на произведението. В момента по целия свят този фактор е режисьорът, главният автор на филмовото произведение. Последните успехи на италианското, френското, съветското и английското кино убедително потвърждават първостепенната роля на кинорежисьора. В Америка този въпрос не е нито много ясен, нито така безспорен. В същото интервю Крамер твърди, че винаги добре се е справял с контролиращия фактор, но сега, т. е. в 1962 г. има много по-непосредствено влияние в създаването на филма. Дали това е така поради факта, че преди няколко години той беше само продуцент, а сега, например в „Нюрнбергският процес“, е режисьор-продуцент? Или затова, че благодарение на поредица от художествени и касови успехи е придобил силна позиция в Холивуд? Независимо от това, кой от отговорите трябва да приемем за най-близък до истината, въпросът за отношението „режисьор — продуцент“ остава в центъра на вниманието. В зависимост от разрешението на този ключов проблем се формира художественият облик на американското кино. С други думи — неговият творчески, а не само промишлен характер.

В Холивуд правата на режисьора са точно определени. Зависят изключително от неговото положение и се изменят в зависимост от всеки отделен случай. Две са силите, които действуват против интересите на режисьора и свеждат неговата роля до „работа с актьора по време на снимки“. Едната от тях е, разбира се, филмовият продуцент, който решава въпроса за творческия колектив и разпределението на актьорските роли. В крайни случаи, а те съвсем не са изключени, режисьорът получава готова работна книга с разпределени роли и след завършването на снимачния период предава суровия материал на монтажиста. Единствената отстъпка, която се прави, е гарантиране правото на режисьора да види първия, т. е. грубия монтаж на филма. И когато продуцентът одобри това, което е видял на екрана, и не поиска допълнителни снимки и изменения, режисьорът се оттегля и вече няма право да се намесва в по-нататъшната работа по монтажа и озвучаването на филма. Може да се случи и на практика то се случва, че творецът не може да познае крайния резултат на своето произведение.

Втората сила, която ограничава полето за действие на режисьора, са кино-звездите. Случва се така, че именно те решават неговото ангажиране във филма, а понякога в процес на снимки изискват смяната му с друг. Все още не може да се изясни и сигурно никога няма да стане ясно каква роля е изиграл Марлон Брандо за напускането на Карол Рийд и идването на Луис Майлстън за режисьор на филма „Бунт на „Баунти“. Били Уайлдер е преживял много „сюрпризи“ с Мерилин Монро по време на снимките на филма „Полушега, полусериозно“. Актрисата идвала на снимки с едно постоянно закъснение от три до четири часа, без да може или без да желае, да научи най-обикновени реплики и когато режисьорът решил най-сетне да ѝ обърне внимание върху току-що сниманата сцена, тя му отговорила „Моля, не се обаждайте. Нали именно сега мисля как да я изиграя.“ Нищо чудно, че след завършването на филма на въпроса на един журналист: „Желаєте ли отново да работите с Мерилин Монро?“, Били Уайлдер отговорил: „Съветвах се по този въпрос с моя домашен лекар и с моя психиатър и двамата ми казаха, че съм вече доста стар и доста богат, за да си позволя да рискувам още веднъж.“ А нали Били Уайлдер принадлежи към групата на избраните, той е режисьор-продуцент. Какво би станало, ако една звезда случайно се срещне — звездите избягват това по понятни причини — с един млад режисьор?

Един режисьор, ако иска да си осигури добро положение, трябва да има гарантирано чрез договор правото да напише работната книга (или участие в изписването и сценария) и право на глас при монтирането на филма до излизането му на екрана. Заангажиран от „Колумбия“ като режисьор на филмовата преработка на романа на Йозеф Конрад „Лорд Джим“, Ричард Брукс е имал следните права: 1) да не представя за одобрение сценария; 2) да не прожектира на ръководството на студията материал по време на снимачния и монтажния период; 3) да направи самостоятелно окончателния монтаж на филма. Това е договор, който се цитира в хрониките на Холивуд като пълно изключение. Само Ото Премингер, който работи и като продуцент за „Юнайтед артист“, е освободен от консултации по сценарните въпроси. Друг режисьор-продуцент — Джордж Стивънс — прекарва дълги месеци над монтажната маса, без да е насилван от разпространителите. Така например филмът „Гигант“ с Джеймс Дийн (1956) той е монтирал повече от една година. Колко важно е съсредоточаването в едни ръце функциите на автор на работната книга, режисурата и монтажа за постигане на най-добри художествени резултати — това в Европа е известно от години. В Америка е другога. Милард Кауфман говори с триумф за изключителното щастие, което е имал, правейки своя пръв филм „Помилване“ (1962), защото е могъл като режисьор да коригира собствения си текст и като монтажист да направи допълнителни поправки. Това привилегировано положение Кауфман дължи на обстоятелството, че е работил с един независим продуцент, който така е бил погълнат от организационно-финансовите въпроси, че се е отказал от вмесителство в художествените. Не всеки начинаещ режисьор има такъв внимателен и либерален продуцент.

В Холивуд около 100—120 режисьори правят игрални филми. Наистина в профсъюзната организация на режисьорите членуват около 2000 души, но там членуват и режисьори на късометражни филми, по-старите асистенти, които понякога успяват да направят нещо самостоятелно, доста пенсионери и много такива, които някога са били свързани с киното, но сега работят изключително за телевизията. Групата на активните режисьори е непостоянна. Всяка година се появяват нови имена, а други изчезват: за малко време, за по-дълго или завинаги. Количеството на постоянно заангажираните, които всеки сезон се представят поне с един филм, е около седемдесет до осемдесет. Но колко от тази група наистина заслужават внимание? Колко от тях притежават правата на самостоятелни творци и благодарение на това оказват влияние върху художествения облик на създаваните филми?

Фред Цинеман смята, че в Холивуд самостоятелни режисьори, които са признати и от филмовата промишленост, няма повече от двайсет. От осемнайсет до двайсет и пет. Това са режисьори, които имат зад себе си филми с престижен и касов успех. Само касата обаче не е достатъчна, за да се влезе в тази група. Филмът трябва да нашуми — да има добра преса в страната и чужбина. „Оскарите“, наградите на фестивали и отличията, давани от рецензенти и кинокритици, са също много ценен коз. Ако един режисьор, който в миналото се е ползвал с добро име, в продължение на няколко години прави само средни филми, той автоматично отпада от основната група. В началото на петдесетте години Уилям Уелмън заявил в едно интервю за „Esquire“, че в Холивуд само 12 режисьори имат контрол върху

собствените си филми. А е назвал само десет имена: Уйлям Уайлър, Били Уейлдер, Джордж Стивънс, Джон Форд, Алфред Хичкок, Джон Хъстон, Сесил Б. Де Мил, Елиа Казан, Хауърд Хоукс. „Това са личности — допълва той, — които създават около 75% добри филми. Те правят собствени филми и това е единственият правилен начин. Това са хора, които крещат в павилиона „камера“ и „стоп“. От списъка на Уелмън отпаднаха починалият през 1959 г. Сесил Б. де Мил и Алфред Хичкок, който се появява в киното само като гост, защото е посветил всичко си време и енергия на телевизията. Джо Хямс изброява в „Ню Йорк хералд трибюн“ имената на пет вращащи се режисьори. Това са: Джон Хъстън, Джордж Стивънс, Били Уейлдер, Уйлям Уайлър и Фред Цинеман, т. е. четири „стари“ и един „нов“ в сравнение със списъка на Уелман. Допълняйки тази почетна листа на „режисьорския хайлайф“, Алън Ривкин и Лаура Кер, автори на антологията „Ало, Холливуд“, цитират още няколко имена като Стенли Крамер, Джон Форд, Франк Капра, Алфред Хичкок, Хауърд Хоукс, Лео Мак Кари. Стенли Къбрик, Елиа Казан, и двамата англичани Карол Риид и Дейвид Лин. Този разширен състав е почти идентичен с почетния списък на Уелмън. Прибавени са само няколко по-млади режисьори, които през 1950 г. още не бяха придобили режисьорска закалка. Но и този списък изцяло отминава имената на такива известни режисьори като например Кинг Видор, Ото Премингер, Винцент Минел, Ричард Брукс, Роберт Вайс, Роберт Росен, Франк Тешлин, Джордж Цюкор, Роберт Олдрич и др. Едни от тях вече принадлежат към „капитола на заслужилите“, други сега утвърждават своето положение, трети се приветствуват от чуждестранната преса и особено от френското „Каие де синема“, като духовни предводители на американската кинематография. За много от тях, които принадлежат към последната група, въобще не се говори. Там се споменават такива имена, за които Париж не е чувал, или пък не иска да чува. В заключение след всички колебания и перипетии остават десетина имена, които представляват Холливуд, които се зачитат и с които Холливуд се счита. Това са хора, които се опитват с променлив успех да свържат в брачен съюз киноизкуството с филмовата промишленост.

АКТУАЛНОСТ И ПОЛИТИКА

Enfant terrible на Холливуд и едновременно най-добрият представител на американската кинематография в чужбина е **Стенли Крамер**. В киното работи повече от двадесет години. Макар че баща му е бил „дебела риба“ сред нийоркските разпространители, синът е започнал кариерата си като дърводелец в „Метро—Голдуин—Майер“. След това е работил като монтажист, писател, редактор в сценарен отдел и накрая след войната като продуцент и режисьор. През четридесетте години негови съдружници са били Карл Формен и Джордж Глас. Днес Крамер работи самостоятелно. Както в своите филми, така и в своите изказвания той е един от най-активните и най-смелите независими продуценти в Холливуд.

Стенли Крамер възразява срещу мнението, че всички негови филми имат ясно изразено „послание“, че са правени с оглед да се формира публиката в определен дух. „Ако създаването на един съвременен филм, а това значи филм, който провокира — казва Крамер, — ако правенето на драма от това, което вече е драма, и превръщането ѝ във филмова форма се нарича предаване на „послание“ или идеи, тогава се признавам за виновен. Мисля, че всяко нещо има своето „послание“, но аз не се грижа какво да бъде то.“ Тази позиция на един творец, който много ясно се изолира от каквато и да е идейна дейност, за да не употребяваме тук думата пропагандна дейност, която винаги предизвиква буря от възмущение в холивудските среди, е много характерна. И за Крамер, и за много други, които искрено желаят да правят пълноценни филми. Крамер се страхува да не би честото акцентирание върху въпросите на съдържанието да се сметне като нежелание да забавлява зрителят. Филмът е преди всичко развлечение и всичко, което може да отслаби неговата атракционна сила, се смята за противоестествено. Изказванията на Крамер се четат не само от елита, намиращ се в сферата на „Ню Йорк таймс“, но и от неговите партньори във фирмите за разпространение на филми. Ако режисьорът-продуцент на филмите „Нюрнбергският процес“ и „На брега“ беше наблегал по-силно върху идейната страна в своите произведения, щеше много трудно да им осигури екран. Предпазливостта не само се препоръчва, но е и необходима. Крамер казва така: „Мисля, че моите последни четири филма, т. е. „Непокорените“, „Кой сее вятър“, „Нюрнбергският процес“ и „На брега“ дадох

на зрителите развлечение, вълнение и предизвикаха коментари.“ Ясно е, че в тези провокирани коментари се крие идейният смисъл на филмите на Крамер, което говори, че всеки от тях носи някакво „послаие“ И наистина защо беше нужно да се направят филми за расовата дискриминация, за обскурантизма, за атомната бомба и за хитлеристките престъпления, ако тези филми не предизвикваха широка дискусия?

Без да поставя точка над „и“-то, в други изказвания Стенли Крамер ясно е определил своята философия и своята художествено-производствена програма. Той е либерал и вярва в свещените права на личността. Ако тези права бъдат нарушени и потъпкани — протестира. Интересуват го Америка и американците. Не се интересува от позициите на хората в другите страни или по-точно — не в такава степен, както от моралната позиция на своите съотечественици. Характерен пример в това отношение е „Нюренбергският процес“. Проблемът за отговорността за хитлеристките престъпления е само фон на моралния конфликт, който преживява американският съдия. Да издаде ли присъда по съвест и с чувство за законност и накаже фашистките съдии, които на всяка крачка са нарушавали нормите на справедливостта, или да не издаде наказателна присъда, понеже международната политика диктува друг начин за постъпване по отношение на представителите на победения народ? Това е 1948 година, по време на първата берлинска криза и за политиките от кръга на Дълес всеки екс-хитлерист е ценен съратник в борбата срещу комунизма. Спенсер Траси в ролята на съдията председател на трибунала трябва сам да разреши този конфликт. Като човек, който е служебно лице и представител на Темида, но преди всичко като американец. Във филма — щем не щем — са експонирани също така и други проблеми, които имат по-широк обхват: за вината на немската общественост — толериране или премълчаване на престъпленията. Повдигнат е въпросът за често представяното алиби и неговата правдивост „Ние нищо не знаехме за концентрационните лагери и масовите убийства“. А така също — ролята и значението на антихитлеристката опозиция под знака на 22 юли 1944 година. И накрая важният проблем — трябва ли новото германско поколение да отговаря за вината на бащите? Отличният адвокат на обвиняемите Максимилиан Шел поставя този въпрос непосредствено към зрителите, които гледат филма. „Нюренбергският процес“ със своя отзвук надрасна намеренията на автора, който искаше да свие нещата само до моралните проблеми на няколко американци, изпълняващи длъжността на съдии и прокурори. Оскъдните аплодисменти по време на премиерата на филма в Западен Берлин и пълните с резерва критични бележки по страниците на западногерманската преса са доказателство, че филмът има по-широка мисия и че чуждестранната публика се интересува не само от вътрешноамериканските проблеми.

По идейни въпроси Стенли Крамер умее да говори много по-остро, когато бива атакуван. Вече няколко пъти американската реакция се е оцълчвала против него и по повод филма за „маймунския процес“ в Дайтон, и във връзка с „На брега“, а също така, макар и не особено войнствено, по повод на „Нюренбергският процес“. Най-много шум е предизвикал филмът „На брега“, чиято художествена стойност между другото е незначителна. Но самото хрумване да се покаже атомната гибел е сметнато в кръговете на Пентагона за недопустима пораженска пропаганда. Сенаторът Уалас Ф. Бенет от щата Юта е протестираше против филма, защото той поставял под въпрос правителствената програма за строеж на противоатомни скривалища. А фактът, че премиерата на филма се е състояла едновременно в Ню Йорк, Москва и Токио, е послужил като допълнителен елемент за раздразнение на някои кръгове.

Крамер е отговорил на критиката твърдо и с достойнство „Разбирам, че е трудно на професионалните патриоти, които търсят под всеки креват комунисти и разсъждават с категориите на ползата, която би им донесла една бомба, хвърлена още утре. На тях им е трудно да вземат участие в идейната война, която вода аз.“ Т. е. този път продуцентът не се срамува, че е участник в идейния спор и че намира място за него в своите филми.

Не трябва да смятаме Крамер нито за радикал, а още по-малко за представител на воюващата левица. Той е либерал-демократ, който не успя да защити своя съдружник Карл Формен; когато последният се намираше в „черния списък“, Крамер прекрати съдружението си с него. Това ставаше по времето на Маккарти през 1951 г. Но пет или шест години след това Крамер ангажира Недриг Юнк, който също беше в черния списък на Холивуд. И когато представителите на Американския легион започнали кампания за прекратяване на договора с един комунист, Крамер

по радиото и телевизията започва атака срещу маккартистите, като ги обвинява, че самите те действуват по антиамерикански начин, щом искат да диктуват на един продуцент кого да ангажира на работа. Недриг Юнк, прикривайки се под псевдонима Натан Е. Дъглас, получава през 1959 година награда „Оскар“ за сценария на филма „Непокорените“.

Стенли Крамер разбира, че бидейки сам индустриалец, трябва да търси компромисни решения. Въпросът е до характера и границите на тези компромиси. При избора на темите и сценариите продуцентът Крамер действа много свободно. Реализира само такива филми, които му харесват. Не прави нищо против своята съвест и художествен вкус, с цел да се хареса на публиката и на разпространителите. Но по отношение на актьорите е консервативен и отстъпчив. „Ако искам да играя на топка с тези, които досега контролират филмовата индустрия и по специално необикновено важния механизъм за разпространение на филмите, тогава трябва да играя на топка в тяхната градина и според техните правила на игра.“

Трябва да се уважават някои правила даже само заради това да не се спазват други и даже да се погизват. Едно от свещените правила е актьорският състав на филма. Без звезда филмът не може да отиде на екран, не може да стигне до зрителя. В интерес на продуцента е да намери такива актьори, които ще осигурят най-добра експлоатация на произведения филм. Беше време, когато и в тази област Крамер се опитваше да бъде революционер, но неуспехът на много хубавия филм „Под едно знаме“ (1949), в който играят неизвестни актьори, го е научил да не прави повече опасни експерименти. Във филма „Детето чака“ (1962) за недоразвитите деца, двойката учители се играе от Бърт Ланкастър и Джуди Гърланд — две имена, които могат да осигурят екран и на най-трудните и най-проблемните филми.

Отивайки на компромиси и съгласявайки се по необходимост да работи с холивудските босове, Крамер не пести на своите партньори правдиви и горчиви слова. Смята, че разпространителите са най-големият и най-опасният негов неприятел, който спъва развитието на киноизкуството. „Това са най-закоравелите, най-реакционните и най-неутомимите хора, когато решават какви филми трябва да се правят и кои хора да ги правят.“ Холивуд не се отплаща с любов на Крамер. По всичко изглеждаше, че през 1962 година Крамер ще получи „Оскар“ за режисурата на „Нюренбергският процес“.

Стана другояче — наградата за най-добър режисьор получи Роберт Росен за филма „Преследвачът“, а на Крамер се падна една символична награда за най-добър продуцент. По време на своята доста дълга и шумна дейност Крамер никога не е получавал „Оскар“. Продуцентите, които заседават в Съвета на академията, знаят и помнят какво мисли за тях колегата им и добре му се отплащат. А Стенли Крамер не губи надежда: „Производителите на филми все пак трябва да разберат какво става по света и от какво най-много се интересуват хората. Шансовете, че те ще направят това, са малки, но все пак някой ден те ще трябва да се решат на тази крачка. Иначе всичко ще се разруши.“

Ото Премингер, режисьор-продуцент на такива нашумели филми като „Екзодус“ и „Съвет и съгласие“, а в миналото на „Лаура“ (1944), „Луната е синя“ и „Анатомия на едно убийство“ (1954) не е така изтъкван и така подлаган на атаки, както неговият колега Стенли Крамер. Премингер също намира удовлетворение при работа над небанални теми — понякога дискусии, но политически значително по-безопасни. Много упорито се е борил за пускането на екрана на такива филми като „Луната е синя“ и „Човекът със златното рамо“, но много по-лесно е да насочиш стрелите си към либерализиране на кодекса, отколкото да се бориш за една по-рискована обществена тема. Но същият Премингер не се уплаши от надвисналото над него преследване и заангажира Далтон Тръмбо за сценарист на филма „Екзодус“. Без да си служи с псевдоними и срамно да укрива един от главните герои в холивудския процес на „десетте“. По този начин Премингер даде да се разбере, че смята решението на официалната организация на индустриалците (Motion Picture Association of America Inc), което забранява ангажирането на заподозрени в комунизъм, за неправилно и незадължително. Обратно на очакванията — не падна гръм от официалното холивудско небе. Името на Далтон Тръмбо фигурира в надписите на филма, а „Екзодус“ счупи всички касови рекорди.

Отличен пример за методата, която прилага Премингер, е филмът „Съвет и съгласие“, създаден по популярната повест на Алън Дрър. Тема на повестта са задкулисни политически игри на Сената и Белия дом. Повестта започва

едва ли не като обвинителен акт срещу дейността на маккартистите, които преследват хората за техните леви възгледи и за желанието им да се запази мирът в света. По-нататък обаче авторът оправдава маккартистите, като признава, че те се ръководят в своите действия от искреното желание за благополучие на Съединените щати. Книгата гъмжи от намеци и обиди по адрес на Съветския съюз, а съветският посланик във Вашингтон е представен във възможно най-лоша светлина. Такава е идейната окраска на литературния оригинал.

При преработката на повестта за екран Премингер, без да изменя основната фабула, извършва една деликатна операция и неутрализира спорните въпроси. Макар че изтъкнатият от президента кандидат за държавен секретар Ле-Фингуел, който на младини е симпатизирал на комунистите, дава фалшиви показания пред сенатската комисия — както и в произведението на Алън Дрър — режисьорът отслабва атаките, отправени след това към клетвопрестъпника, като го прави: първо, много симпатична личност (Хенри Фонда) и второ, кара го да постъпи така не за друго, а в самозащита. Ако неговите връзки с комунистите — макар и в най-далечно минало — биха били установени, съдбата му и съдбата на неговите близки щеше да бъде заклеямена. От една страна, Премингер показва механизма за унищожение на хората, които в някой период от своя живот са принадлежали към левията, но едновременно с това ясно подчертава, че обвиняемият смята своята постъпка за грешка на младостта, а обвинителите са убедени, че действуват в името на безопасността на страната. На зрителите е отредено да направят изводи и да отсъдят кое заслужава по-рицание: ровенето в миналото на кандидата за висок пост или лекомисленото поверяване на отговорни функции на „непроверени“ лица? Всеки в зависимост от своите политически симпатии може да отговори по един или друг начин. И накрая отлагането на въпроса за заемане на длъжността държавен секретар до идването на новия президент и неинформирането на зрителя какво решение е взето — представлява още една крачка към „заобляне на ръбовете“ и умело измъкване от въпроса на чия страна е режисьорът. В този филм всяка кауза има своето право и продуцент-режисьорът се ограничава до ролята да ни покаже представителите на различните тенденции, оставяйки на публиката да издаде присъдата. Тук всички — от ултраконсервативния сенатор (Чарлз Лоу-тън) до либерала с компрометиращо минало (Хенри Фонда) — са по различен начин честни хора и само един — сенаторът — Ван Акерман, който си служи в политическите игри с подъл шантаж, е авторитетно порицан. Интересно е между впрочем, че в книгата този отрицателен герой е за отслабване на напрежението в отношенията със Съветския съюз и горещо афишира своите симпатии към социалистическата страна. Във филма обаче и най-дребните реплики, свързани с името на Съветския съюз, са елиминирани. Тематиката на „Съвет и съгласие“ доброволно е стеснена до сферата на американската вътрешна политика без каквито и да е отклонения в сферата на международните отношения.

Такъв е методът на Ото Премингер. Той му позволява да използва всички плюсове на един „бест-селър“ при пренасянето му на екран и едновременно с това го предпазва от ангажиране в опасни политически дискусии. В крайния си резултат „Съвет и съгласие“ е филм, в който се декларира, че симпатиите към комунизма са грешка, но грешка, която се прощава, ако това е станало отдавна и е било грях на младостта. Това е гаранция, че в произведението няма нищо, към което може да предяви претенции прословутата Комисия за разследване на антиамериканската дейност. По-нататък във филма се анализират различните становища на представителите на американските политически кръгове. И становището на Белия дом, и на онези от зданието на конгреса, където заседава сенатът. Анализът е „обективен“, пълен с усмивки, израз на признание и поклони за всички истински държавни мъже. Това, което на страниците на повестта беше памфлет или скандална хроника из живота на Вашингтон, на екрана се превръща в положителна картина на американския парламентаризъм.

Премингер не е заангажиран творец като Крамер, но отлично чувствава актуално-политическите качества на някои теми. Както „Екзодус“, така и „Съвет и съгласие“ са скокове в съвременността, които свидетелствуват за амбициите на режисьора, който не се отказва заради священото си спокойствие да се занимава с проблеми, които по своя обхват надрастват семейно-домашните конфликти от болшинството американски филми. Той прави това внимателно, защото такава е неговата натура и усет за застраховане, но трябва да му се запи-

ше като плюс обстоятелството, че изобщо чувства нужда да произвежда значителни филми, които имат по-широки хоризонти.

В професионално отношение Премингер е над Крамер. Неговите филми имат много по-стегнат драматургичен стремеж и по-добър ритъм, постигнат главно чрез монтажна сръчност и старателна работа върху изобразителната страна на филма. Нивото на актьорската игра в произведените на двамата продуценти е изравнено. Както „Нюрнбергският процес“, така и „Съвет и съгласие“ дават възможност за виртуозни актьорски прояви — от главните герои до най-малките епизодични роли. Крамер и Премингер не търсят в своето творчество нови пътища и никой не може да ги обвини в съвременност по отношение на строежа на фабулата и прилагането на филмовите изразни средства. И двамата са представители на академичния образец на театралния филм, който се крепи на диалога и където всичко се свежда до актьора. От подбирането на добър актьорски състав и създаването на интересна галерия от образи зависи художественият успех на филма. Всички други елементи (изображение, музика, звукови ефекти) са само допълнение. Именно затова малко от филмите на Крамер и Премингер ще намерят място в златната серия на класиците на киноизкуството, но зрелищните качества на такива филми като „Нюрнбергският процес“ и „Съвет и съгласие“ са безспорни както за днешната публика, така и за публиката след две, три или пет години. Да не говорим за това, че като социологичен документ те ще имат много по-голяма трайност.

ПОД ЗНАМЕТО НА ХУМАНИЗМА

Фред Цинеман се радва в Холувуд на заслужено уважение като отличен техник и художник със сериозни аспирации. По правило всички негови филми предизвикват оживена дискусия. Даже малко представителните му филми, създадени в паузите между големите продукции, като например „Номади“ (1961) не са изпразнени от съдържание и носят в себе си хуманистичен заряд, четлив за всеки зрител. Цинеман се интересува от човека, от неговите морални възгледи и от системата на обществените отношения, в които хората живеят и действуват. Понякога третираните въпроси се издигат до ранга на голяма и сложна драма. Така е във филма „Оттук до вечността“, където личността, включена в колелата на военната машина, намира своята драматична кулминация в дните на японското нападение над Пърл Харбър. Героизъм и страх, приятелство и ненавист, любовна идилгия и трагични дни, които преживява народът — това са елементите, от които режисьорът е създал драматургичната тъкан на своя филм. Той не се е стремил към смекчаване и избягване на драстичните ефекти, а е дал суров, потресаващ образ на Хавайските острови в паметните декемврийски дни на 1941 година.

В „Тереза“ (1951), в „Пладне“ и „Шапка, пълна с дъжд“ драмата не е в такъв епичен мащаб, но анализът на характерите е направен с огромна пронителност и деликатност. Цинеман не е съдия, а по-скоро защитник, който се стреми при всички случаи да разбере мотивите за действие и да извини героите, да намери смекчаващи вината обстоятелства за тях. Филмът „История на една монахиня“ беше изпитание не само за режисьорската сръчност на Цинеман, но и изпитание за художника и човека. В този филм Цинеман без сянка от религиозничество, напълно обективно и с огромна деликатност показва духовните съмнения, които преживява една млада монахиня. Без да прави апологии на монашеския живот, но и без лека критика на религиозната практика режисьорът насочва вниманието върху основния конфликт; между нуждите и повелята на светския живот, от една страна, и самоотричането, което изисква духовническият живот. Вътрешната драма на героинята (Одри Хепбърн) във филма „История на една монахиня“ е еднакво интересна, правдива и даже вълнуваща както за вярващи, така и за атеисти.

Цинеман започва своята кариера в документалното кино. За формирането на неговия творчески метод огромно влияние е оказал Роберт Флаерти. Цинеман никога не е работил като асистент на Флаерти, но в продължение на дълги месеци е готвил заедно с него снимането на един филм, който в края на краищата не е осъществен. Този филм е трябвало да бъде сниман в една от азиатските републики на Съветския съюз и да разкаже за едно племе, което изоставя своите стари скитнически обичаи пред лицето на големите обществени промени,

породени от настъпващата промишлена революция. В разстояние на половин година групата е обсъждала в Берлин концепцията на филма, който за съжаление остава само в сферата на проектите. За Цинеман този период не е загубено време. „Слушайки Флаерти, придобих в кондензиран вид толкова много познания за киното, колкото никога преди и след това“ — казва режисьорът. Недълго след берлинските упражнения Цинеман има възможност да приложи на практика своите теоретически знания. През 1934 г. заедно с Пол Странд създава в Мексико полудокументалния, полуигралния филм „Мрежи“ с ясно изразена обществена тенденция, в който се разказва за експлоатацията на рибарите от богатите търговци. Сега след повече от 25 години този филм може да ни дразни с някои опростителства, с известен символизъм и слаби актьорски сцени, но едновременно с това той прави впечатление с красотата на снимките и с динамиката на сцените на стачката и борбата. Заедно с „Да живее Мексико“ на Айзенщайн и филмът „Мрежи“ се явява предвестник на новата мексиканска кинематография, която ще бъде създадена от Емилио Фернандез и Габриел Фигуера през четирисетте години. По-късно Фред Цинеман напуска документалното кино и се посвещава изцяло на игралния филм, но не е забравил това, което е научил от Флаерти и в Мексико. Умее да предаде характерните черти на средата, фона, върху който действуват героите на драмата. С истинска страст и добросъвестност поставя действието в точно определени във времето и пространството рамки. Всеки филм на Цинеман носи чертите на репортаж, без да престава да бъде художествена измислица. Даже понякога зрителите (и критиците) се оплакват от „репортажна претовареност“. Нужни ли са толкова детайлни описания на монашеския живот в „История на една монахиня“? Ако не рушат единството на драматургичното действие във филма, защо да се отказваме от тях? Пощетен щеше да бъде зрителят, ако ги нямаше, защото във филма ще липсва автентична атмосфера. Колко често в Холивуд условността на декора замества правдивият и неповторим фон. В това отношение Цинеман няма съперници. Във всеки негов филм е важно не само какво става, но и къде и кога.

Вторият урок, който художникът е научил в документалното кино, е вниманието, което обръща на изобразителната страна в своите произведения. В тях няма нищо от театралния начин на виждане на действителността, така често срещано в холивудските филми. За Цинеман киното никога не е преставало да бъде език на постоянно изменящи се образи, а неговата основна съставка — движещата се фотография на нещата и хората. Характерна черта както за „Номади“, така и на „Оттук до вечността“ и „High Noon“ е, че пейзажът е вмъкнат в човешките драми, става техен показател или доминанта. Това са добрите традиции на старата шведска школа и майсторите на нямото американско кино.

Като взема от документалното кино най-необходимото и най-хубавото, Цинеман обогатява своята творческа лаборатория с опита на актьорския игрален филм от звуковия период. Добре разпределя ролите, знае да работи с актьорите и умее с тяхна помощ да създаде на екрана жив и правдив образ на героите. Веднага след като се запознал с книгата на Кетрин Хюлм за историята на монахинята, Цинеман решил да даде главната роля на Одри Хепбърн. Отначало самият проект да се създаде филм на тази тема предизвиква много остри възражения от страна на продуцентите. „Парамонт“ отхвърля сценария. Джек Уорнер има сериозни съмнения, но с общи усилия режисьорът и актрисата убеждават студията в ползата от създаването на филма „История на една монахиня“. Това е много характерен пример за създаване на филмов образ от режисьор и кинозвезда още преди да започнат снимките на филма — нещо повече още преди пушането в движение на сложната производствена машина. Благодарение на съвместната работа с Цинеман във филма „Оттук до вечността“ Синатра успя да създаде такъв силен образ, че фактически залезващият актьор, у когото никой досега не е подозирал талант — освен умението му добре да пее — заблестял с пълна сила на холивудския небосклон.

Фред Цинеман е режисьор, който в иерархията на американската филмова столица е заемал и с положителност още дълги години ще заема едно от челните места. Съединява в себе си ценното за продуцента чувство за вкуса на публиката с необходимото за творец съзнание за художествена отговорност. Създава филми за зрителя, но не се срамува от своите произведения. Уважава собственото си творчество и вижда в него смисъл и право на съществуване. Исква да говори за хората и пред хората. Не търси лесни ефекти и леки успехи. Дава си добра сметка, че успехът на филмите му сред публиката трябва да се

заслужи с много труд, за да не преминат произведенията му бързо като метеор. Бидейки продукт на модата или конюнктурата. Малко са режисьорите в Холивуд, които така сериозно и безкомпромисно третират своята задача. Благодарение на тоя съзнателен хуманистичен възглед Фред Цинеман дължи своя ранг в американското кино.

СТАРАТА ГВАРДИЯ

Били Уайлдер има зад себе си написани няколко десетки сценарии и снети около тридесет филма, от които огромното болшинство са били касовите гвоздеи на сезона. Днес той е „най-търсеният“ и най-сигурен режисьор на Холивуд. На всички е ясно, че всяко нещо, до което той се докосне, се превръща в поток от долари. Редки са случаите, когато Били Уайлдер не е оправдавал надеждите. За последен път такова нещо му се е случило преди повече от десет години, когато е направил „Ас в дупката“ (1951) — жесток, почти садистичен разказ за американската булевардна преса, за която всеки случай е добър, щом дава възможност да се блесне със сензационен репортаж. Но това са стари времена, за които се забравя, особено в сравнение с такава блестяща серия успехи като „Булевардът на залязващото слънце“ (1950), „Сабрина“ (1957), „Свидетелят на обвинението“ (1958), „Полушега, полусериозно“ и „Гарсонiera“. Реализираната през 1961 г. комедия „Раз, два, три“, макар и да не греша с добър вкус и деликатност, бие — както и предишните филми на Уайлдер — всички рекорди. Малко по-неуспешна е „Сладката Ирма“ (1963) — разказ за една парижка дама с леки нрави.

Какъв е секретът на Уайлдер? Благодарение на какво неговото творчество от толкова години вече е синоним на касовост? Уайлдер сам дава най-добър, ясен и еднозначен отговор на този въпрос: „Стремя се да бъда правдив в своите филми, но ако трябва да избирам между правдата и развлечението на публиката, винаги ще избира второто. Моето единствено, най-огромно и неотклонно желание е да не досаждам.“ Развлечение, забавление и борба със скуката на екрана — ето веруיות на твореца... Полушега, полусериозно. Една рецепта, която на думи е необикновено проста, но на практика — предмет на завист от страна на много изтъкнати творци. По какъв начин Уайлдер успява винаги да бъде лек, забавен и в повечето случаи остроумен? Режисьорът успява да заговори на милиони зрители. На „Гарсонiera“ ходят с желание както интелектуалци, така и простолюдието. За всеки вкус и във всяка страна — един добър забавен филм.

Били Уайлдер чувствава какво се харесва на публиката. Придобил е това чувство в продължение на дългите години работа в киното, а преди това в журналистиката. Никога не е живял и не иска да живее в изолация, с желание участва в различни среди — както сред най-големите сноби, така и сред „смесените“ по-популярни кръгове. Познава хората, знае какво искат и какво ги забавлява: Уайлдер е философстващ ласкател, умее да се хареса на зрителя, да го учуди, леко да го подразни и да го размее и всичко това винаги с един реверанс към зрителя. Зрителят има чувството, че режисьорът го е поканил на интимен разговор, че само за него създава един нов свят на екрана и че само на него разказва най-хубавите анекдоти.

Дългогодишната практика на сценарист е направила така, че за режисьора най-важният въпрос е самият механизъм на разказване. „The Story is the Thing“ — „най-важна е фабулата“. Зрителят трябва да бъде заинтригуван от действието на филма, да следи перипетиите на героите и върху тях да концентрира своето внимание. Режисьорът е разказвач и никога не трябва да се превръща в примадона на собствения си филм, която да показва само на един кръг от избрани зрители колко е мъдър и какви чудесни фокуси знае да прави. Уайлдер е противник на парадирването с режисьорски виртуозности и създаване на филми за един затворен кръг приятели. Зрителят не трябва да си дава сметка как се движи камерата и с помощта на какви технически средства режисьорът постига исканите ефекти. Зрителят трябва да присъства в стаята, в която се намират и героите на филма. Трябва да се чувствава поканен от тях да изслуша техните проблеми. А това не може да се постигне, ако публиката започне да се удивлява на сърчността на режисьора и да се пита как е направено всичко това. Прогресът в киното се състои в това да можем по-добре и по-проникновено да разкажем една история, по-добре и възможно

най-аналитично да представим една ситуация и няколко човешки характера, незабравяйки при това, че киното се обръща към милионите. „Винаги съм имал амбицията — твърди Уайлдер — да спечеля за моите филми най-голям брой зрители. Ние в Холивуд виждаме всичко „в огромни мащаби“ и не можем да се съгласим да изразходваме милиони долари, за да забавляваме само себе си. Ние не сме егоисти.“

Уайлдер пише сценария за всеки свой филм около шест до осем месеца. Винаги пише с един или няколко съавтори, но фактически повечето от идеите и формулировките принадлежат на него. Най-често сценаристите, работещи с него, са отлично заплатени секретари. Когато окончателният текст на работната книга стане готов — работата по време на снимки върви гладко и без задръжки. Няма импровизация и промени в последния момент. Малко дубли и монтиране точно по сценарната концепция. Комедийните трикове, така много във филмите на Уайлдер, са записани на страниците на работната книга и са интегрална част на разказа. Не са нито допълнение, нито орнаментално украсяване, а са предвидени във фабулата на филма. Били Уайлдер знае как и къде да намери най-добрите изпълнители. Грешки в подбора на актьорите почти не прави. „Държи изкъсо“ актьорите и не им позволява по-свободна и отклоняваща се от неговата концепция интерпретация. Хъмфри Богарт, който нееднократно е участвувал във филмите на Уайлдер, така формулира своето мнение за режисьора: „Работи с писател, и изключва актьора от кръга на съавторите.“ Това мнение е може би доста крайно, но то съдържа една основна теза, която отговаря на истината: За Уайлдер актьорът е преди всичко изпълнител на неговите намерения и при това му е безразлично дали работи със звезда или с дебютант.

Учител на Уайлдер е Ернст Любич. Запознал се е с него и с неговия метод на работа през тридесетте години, когато е писал сценарии за филмите му. От Любич се е научил да разказва плавно и от него е наследил специфичната германо-американска смес от сентиментализъм, цинизъм и хумор. По начина на третиране на хората — сериозно и шеговито едновременно — „Гарсонiera“ по настроение е любичевска, от най-доброто време на режисьора — от времето на „Златните клетки“ (1932) и „Изкуството на живота“ (1933). От гротеската до съзливата мелодрама — всичко може да се смести в този филм. Разсмива, забавлява и вълнува.

Били Уайлдер е патриот на Холивуд и не се срамува, че неговата творческа дейност принадлежи на филмовата промишленост. Без промишлено производство нямаше да има кинематография, а на нея той предано отдавна служи.

Подобни възгледи има и друг режисьор от старата гвардия, който е смятан в първата петица или десетици на Холивуд. — **Уилям Уайлър**. В Холивуд работи повече от тридесет години. Има на своя сметка няколко десетки филми, повече от които са получили „Оскар“ и много други награди на международни фестивали. Макар че се специализира в камерните драми, не му е чужда комедията и даже монументалният филм. Успехът, на който се радва „Бен Хур“, засили положението на Уайлър като всеосанно талантлив режисьор.

Уайлър е съгласен с Уайлдер, че усъвършенствването на режисьорската професия не се състои в търсенето на нови пътища и революционизиране на драматургията и изразните средства. Съзателят на „Най-хубавите години от нашия живот“ е непоклатимо академичен. Строи драматичните ситуации, като се опира на актьора, не жонглира с техниката, не поражда с изискани снимки и неочаквани композиции на кадъра. За него екранът е разширена сцена — с малко по-други закони, — върху която се движат актьорите. Уайлър се чувства добре както при преработката на литературни, така и на театрални произведения, стига да му дават добро драматургично ядро и да притежават емоционален заряд. За него най-важни са конфликтите, при които може да изтръгне психологически подтекст и да покаже „подводното течение“ в действията на героите. Оттук идва голямото значение на актьора в неговите филми и необходимостта да шлифова всяка роля, всяка реплика, всеки жест. Уайлър си дава сметка, че днешният зритель търси във филма преди всичко, ако не изключително, интересни хора, а не сложна и страстна интрига. Сегашната публика е много по-зряла, отколкото в годините на немите филмови зрелища, а щом е по-зряла, тя е и по-критична и желае да види на екрана истински хора и дълбоки преживявания. В своята режисьорска работа Уайлър се насочва към ефекта на филма и на реакцията, която ще предизвика у публиката. „Не е важно какво

става на екрана, а това, което (макар и невидимо) ще преведе в движение механизма на мислите и чувствата. Зрителят иска да знае какво чувствуват тези хора, и да „види“ какво се крие в техните мисли — ето кредото на Уилям Уайлър, творец с психологически интереси. Били Уайлдер „изключва“ в своите сметки самостоятелния съавтор актьор; обратно, Уилям Уайлър прави своите сметки на базата на играта на актьорите и ги смята за свои най-близки и най-творчески сътрудници.

Джордж Стивънс стана режисьор, след като беше дълги години филмов оператор. За него най-важното нещо във филма е образът, откъдето идва и стремежът му към големи теми, макар и не винаги с голяма зрелищност. Създателят на „Гигантът“ с Джеймс Дийн се старее така да построи своите произведения, че те да бъдат разбираеми даже и тогава, когато не се чува звукът. За разказване на фабулата по разбираем начин трябва да бъде достатъчна камерата. Стивънс смята, че в американската кинематография се води борба между филма, който се „движи“ и представлява богата мозайка, съставена от множество кадри, и филмът, при който камерата е неподвижна и в продължение на петнадесет минути слушаме диалог.

Джордж Стивънс смята, че право на живот имат само филмите от първата група, които имат характер на мозайка, и са постигнати с помощта на подвижна камера и съзнателен и промислен монтаж. При снимки не пести лентата. Обича да снима всяка сцена от различни гледни точки. Нищо не се знае какво може да дотрябва при монтажа на филма. Продукцията на неговите филми трае неизменно много дълго, понеже Стивънс с нежелание се разделя с павилионите, удължавайки снимачния период в търсенете на „застраховки“. Същото се повтаря и в натура. А след като свърши първият етап от работата, започват дългите месеци на втория етап — монтажа. Стивънс буквално плува в материала и преди да вземе окончателно решение, опитва всички възможни комбинации и варианти. В Холивуд често се чува мнението, че по маниера на Стивънс всеки може да направи филм. От стотиците и хиляди кадри все нещо може да се избере и да се направи копие за екрана. Лесно е да се разбере, че това мнение е по-скоро завистливо, отколкото правилно. Естествено много режисьори биха желали да имат материалните възможности на Стивънс, но това не значи, че всеки би съумял да направи сполучлива селекция като него. А филмите на Стивънс наистина се отличават с идеална пластична форма и ритмичен, отлично „изчислен“ и драматургично издържан монтаж. Както към „Гигантът“, така и към по-слабия „Дневникът на Ани Франк“ не могат да се предявят претенции, що се отнася до образната форма на тия форми. В това отношение Джордж Стивънс е бил и си остава опитен майстор.

В избора на темите и работата с актьора екс-операторът не е така силен. Случват му се препъвания и грешки. Не винаги се справя добре с прочитането на литературния текст и тълкуването на идеята и атмосферата на произведението. „Американската трагедия“ на Драйзер във филмовото издание „Място под слънцето“ е изгубила своята обществена острота и ненужно е придобила мелодраматичен колорит. В „Дневникът на Ани Франк“ липсва ужасът на хитлеристката окупация и една драма, която на театрална сцена звучи с пълна сила, на екрана е избледняла и е станала делнична. Трябва да допълним, че тези художествени грешки и недостатъци не са се отразили върху успеха на споменатите по-горе филми. Стивънс е несъмнен касов магнит и рядко търпи поражение на финалното бойно поле.

Стивънс е амбициозен човек. Постоянно търси нови проблеми, достойни за третиране на екрана, и е недоволен от големите студии, че се страхуват да рискуват и най-често виждат гаранция за успех във вече видени теми. Това становище на някои продуценти поначало изключва освежаването на репертоара и третиране на нови непознати теми. Стивънс вижда своята задача на режисьор в противопоставянето на тази консервативна политика.

Били Уайлдер — писател, Уилям Уайлър — привърженик на актьорския метод, и Джордж Стивънс — оператор, са представители на старата гвардия в Холивуд, която всяка година печели престижни и касови успехи. Докато е активна, ще се развява знамето на американската филмова столица в много кина по света. Това са все представители на традиционния Холивуд, който успя някога да покори с качеството на своите произведения почти целия свят, а днес — от десет, петнадесет години насам — отстъпва крачка след крачка пред могъщата атака на европейската конкуренция, която на вълни, на вълни залива екраните.

към малката група, която пренася ехото на блестящото минало в сивотата на днешния ден, можем да причислим и Хоуърд Хоукс, любимец на парижкото „Кафе дьо синема“ и на клиентите на архивните кина от двете полукълба. Хоукс е символ на непрекъснатостта на американската кинематография от немия филм „Път към славата“ (1926) до цветния синемаскоп „Хатари“ (1962). Опигвал е всички жанрове, многократно е блестял като сръчен и добре познаващ занаята режисьор, в няколко произведения се проявява като дъщеря критик на американската действителност. Досега не е успял да заеме челно място, да спечели доверието на големите студии и да стане не само квалифициран режисьор, но и самостоятелен продуцент. Принадлежи към старата гвардия, но вече не се среща в авангарда на Холивуд. Активен и жизнен, постоянно прави нови филми, но принадлежи — това звучи като парадокс — по скоро към музея, към антологията на класиците, отколкото към тия, които решават какво трябва да бъде днешното лице на Холивуд.

ВЕЧНАТА ЗАГАДКА — ДЖОН ХЪСТОН

Най-изтъкнатият американски кинокритик Джеймс Ейк е нарекъл **Джон Хъстон** най-творческия режисьор на своето поколение. Хъстон — продължава Ейк — е направил за развитието, утвърждаването и облагородяването на езика на американските филми, т. е. за истинския образен начин на разказване, много повече, отколкото който и да е от времето на Д. У. Грифит досега. Тези думи са написани през 1954 година. Дали след толкова години са запазили своята меродавност и авторитет? Дали Джон Хъстон все още е надеждата на американската кинематография, нов Грифит, Шрохайм или Щернберг. И може ли да се отговори на този въпрос решително и без уговорки? С безпокойство и надежда непрекъснато се очаква всеки нов филм на Хъстон. Може би ще настъпи денят, когато заспалият лъв ще се пробуди. . .

Няма съмнение, че през четиридесетте и петдесетте години в Холивуд нямаше по-талантлив и по-схватлив режисьор от Джон Хъстон. Никой не е могъл като него да ръководи актьора и да създава атмосфера още по време на снимки. Наблюдавайки работата на Хъстон по време на снимки, човек има впечатление, че пред камерата се разиграва истинска драма и че постоянно растящото напрежение всеки момент ще предизвика катастрофа. В „Сърковището от Сiera Мадре“ (1947), в „Асфалтовата джунгла“ (1950) и в прекрасния дебют „Мелтийският сокол“ (1941) екранът пулсира от динамика, а въпросите, които поглъщат вниманието на зрителя, имат тежест и смисъл. По време на войната и след нея Джон Хъстон създава цяла серия отлични филми. Създава ги с творческа страст, всеотдайно и едновременно с това с лекота и леснина. На страничния наблюдател може да се струва, че всичко, което той прави, не изисква никакви усилия и е резултат на съвършен неповторим талант. В действителност талантът е само трамплин за един непосилан и интензивен труд, при който на помощ идва интуицията на художника.

След плодородните години настъпва засуха: по-слаби филми, формално победни и неинтересни теми. У винаги еднакво талантливия Джон Хъстон намалява творческата амбиция. Преставя да търси, служи си с рутината, повтаря стари изразни маниери. На какво се дължи тази промяна? Джеймс Ейк вижда причината в холивудската атмосфера. „Филмите въпреки съвършенството си са станали — както и тяхното обкръжение — много по-мек и някакси размазани.“ Холивудската производствена система демобилизира Хъстон, подрязва му крилата. Но цялата вина не е само в обективните условия. И самият художник е отговорен, защото и неговата лична позиция на художник има влияние за създаването се положение. Хъстон не е принадлежал към кръга на борещите се режисьори. Няма идейна програма и стремеж да предаде на зрителя своите възгледи за света. В неговите най-добри филми може да се открият много елементи на обществена критика, но тя не е съзнателна и замислена, а е резултат на добро наблюдение на света и хората. Рядкост е в постиженията на свеговната кинематография такъв потресаващ документ като репортажа за военните действия на американската армия на италианския фронт „Битката при Сан Пиетро“ (1944). В този филм Хъстон е показал войната без прикрития и разкрасяване, с цялата острота на голите факти и само факти. Просто чудно е защо в своята по-късна дейност в областта на игралния филм Хъстон не е използвал опита от този репортаж и не е създал един интересен и обвиняващ антивоенен игрален филм. Не е чув-

ствувал нужда от такъв филм и не е виждал необходимост от започването на такова производство. Филмът „Да има светлина“ — за войниците, които вследствие на шок са изгубили психическо равновесие и трябва да се лекуват в заведенията за нервно болни, е толкова жесток и натуралистичен, че военните власти не са се съгласили да бъде прожектиран пред публика. И тук Хъстон не дава собствен коментар, а се самоограничава да покаже само няколко клинични случаи. Самият режисьор не смята, че трябва да бъде специално похвален за създадените от него серия военни филми. „Не съм създал тези филми — казва Хъстон, — моята задача се състоеше в това да ги събера в едно цяло. Хората, които са показани там, са истинските автори на филмите.“

След заминаването му за Европа звездата на Хъстон започва да свети с още по-слаба светлина, макар че в „Мулен Руж“ (1952) и в „Моби Дик“ (1955) има много сцени на нивото на неговото майсторство. За „Варвари и гейша“ (1958) и за „Корените на небето“ (1959) по-добре да не говорим. Тук има само нищожни останки от минало великолепие. През 1961 година излиза на екрана „Скарани с живота“, един филм, носещ белезите на художествено събитие. Сценарият е написан от Артур Милър, един от най-големите американски драматурзи, който за пръв път от времето на „Войниците“ (1943) пише за киното. В главните роли: Мерилин Монро, Клерк Гейбъл и Монтгомери Клиф.

Днес, след смъртта на Мерилин Монро и Клерк Гейбъл, е невъзможно да се оцени обективно този филм. Индивидуалната сила на актьорите затъмнява литературните образи, създадени от Артур Милър. Розалия от екрана и Мерилин от частния живот се сливат, контурите изчезват и всяка дума в диалога, произнесена от разведената жена, дошла в Невада да търси не толкова нов живот, а самия смисъл на живота — се преписва автоматично на популярната филмова звезда, която не можеше да намери място за себе си на холивудския небосклон. Застарелият и болен Клерк Гейбъл, показващ се пред камерата за последен път, за да покаже трагедията на един омаломощен ковбой — това е меланхоличният „екзодус“ на знаменития някога и излъчващ сила и мъжество „бог на екрана“. Тези „извън екранни“ съображения създават около филма една специфична обвивка и почти го издигат до ранга на едно метафорично разобличение на мита за Холливуд, мита за американската кинематография, а по същество на мита за Америка.

Като оставим настрана съпоставките от личен характер и другите паралели и стечения на обстоятелствата (в повечето случаи трагични, защото са свързани със смъртни случаи), трябва да кажем, че във филма „Скарани с живота“ органично се съдържат всички елементи на един голям филм — за една сериозна идея и философска дискусия. Тази история на група хора, скарани с живота, намиращи се на това парче американска земя (щата Невада), където (както на някои се струва) още съществуват силните характери и широките хоризонти на свободния живот, се използва от Артур Милър като изходен пункт, за да поговори за американската действителност, за начина на живот и за перспективите на милиони граждани на САЩ.

Невада не е вече страна на ковбоите, а само един американски щат, където хазартът е позволен и лесно дават разводи. От всички краища на страната тук пристигат като на поклонение в Мека пропаднали и „непригодни“ хора, желаещи да се освободят от фалшивите житейски връзки, търсещи свободата на развода и лесното богатство в блестящо рекламираните игрални казина. Възможно ли е да се постигне свободата? Може ли всичко да се забрави и да се започне отново? Може ли да изгубиш себе си, намирайки другите? Има ли платформа за разбирателство между хората и лекарство ли е любовта или чудотворна рецепта за промени и възбуждане? На всички въпроси Артур Милър отговаря отрицателно. Скараните с живота не ще намерят в Невада спокойствие и освобождение. Не затова, че са срещнали неподходящи партньори, а затова, че светът, в който живеят, е болен. Този свят е погубил оздравителната мощ на любовта и живее в атмосферата на една фикция, която непрестанно се задълбочава. Не е в състояние да се измени веднъж избраният път. Това може да стане само — за което Милър не говори директно, а само дава да се разбере — ако настъпи земертс, който да разклати фундамените на сегашната американска цивилизация.

Взимайки сценария на Милър и разполагайки със сензационен актьорски състав, Джон Хъстон е имал всички възможности за създаването на един шедьовър. „Скарани с живота“ можеше да стане идеен отговор на серията

образи, създадени от Тенеси Уйлямс, чрез показване на корените на злото и чрез обществен анализ, без да се отказва от психологичната разработка. Така щеше да стане, ако режисьорът беше третирали сценария само като канава за създаването на собствена филмова концепция. Хъстон не се е възползвал от случая, което на пръв поглед може да звучи като парадокс — поради голямото уважение, което изпитва към Милър. Сметнал е, че в текста нищо не трябва да се промени и че е длъжен да пренесе точно на екрана всичко, което му е предложил авторът на сценария. Милър е написал фактически театрална драма, защото такава е неговата професия и навици, а както е известно, много рядко фотографираният театър добре излиза на екрана. През две трети от филма вървят дълги до безкрайност диалози. Действието се събужда за момент и отново потъва в потока от думи. Актьорите са добри, това, което говорят, е интересно, но няма филм. Едва в третата част на филма настъпва желаната промяна. Екранът оживява, на него се появяват филмови образи, особено в незабравимата, горчива и болезнена сцена с лова на коне. Ето залеза на ковбойската епопея, ето комерциалната канава на легендата за силния човек от Дивия Запад — безстрашния ковбой. В последната част на „Скарани с живота“ Джон Хъстон се пробужда, за да припомни, че все още е знаменит режисьор.

Дали след това частично пробуждане ще настъпи ренесанс в творчеството на Хъстон? Може ли някой да бъде пророк? Филмът „Фройд“ (1962) с Монтгомери Клифт не е „черна магия, въвеждаща зрителя в периметрите на подсъзнанието“, както е искал режисьорът, а по-скоро популярна, малко сензационна и пълна с опростителства лекция за знаменития учен. Не донесе очаквания успех и сензационният филм „Писмото на Адриан Месенджър“ (1963). Сметката още не е закрыта — очакването на големия Джон Хъстон продължава.

СМЯНА НА КАРАУЛА

Старата гвардия не се предава и много добре се справя, но все пак един ден и последният ветеран ще трябва да напусне бойното поле. Какво ще стане тогава с Холивуд? Къде са наследниците, които ще заемат местата на старите майстори, къде е младата гвардия на американската кинематография? Млади режисьори — тридесетгодишни и малко над тридесет — няма много в Холивуд. Могат да се преброят на пръстите на едната ръка, а и нито един дебютант по нищо не прилича на Орсън Уелс, който преди двадесет и няколко години учуди всички със силата на своя талант и с динамизма на своята младост. Тези, които са успели да се вмъкнат в крепостта и са си извоювали едно горе-долу добро положение, не са революционери и на тях не се възлагат особено големи надежди. Съмнително е дали тази малка група дебютанти ще сложи началото на обновяването на Холивуд.

Джон Франкенхаймер е може би най-талантливият сред „младите“ и едновременно единственият, който си е извоювал добро име в Холивуд. Работи за големите студии, във филмите му играят известни актьори, взима участие в международни фестивали. Какво повече може да желае един бивш телевизионен работник, който още преди седем-осем години беше длъжен всяка седмица да приготвя по един телеспектакъл. Друг е въпросът, че тези 120 спектакъла, предавани „на живо“ от телевизионното студио, са се оказали добра школа за научаване на филмовата професия: монтаж, композиция на кадъра и драматургия. В „Младите диваци“ (1960), макар и първи филм, режисьорът демонстрира максимално владение на занаята. През цялото време камерата коментира действието, а не липсват и необикновени кадри като показване на сцената на убийството, отразена в очилата, които носи жертвата. „Младите диваци“ е остър и реалистичен филм за борбата между бандите млади престъпници в Ню Йорк. Следващите филми на Франкенхаймер „Всички му отстъпват“, „Затворникът от Алкатраз“ и „Кандидат от Манджурия“ и трите произведени през 1962 година (което е един необикновен рекорд на режисьорска сърчност) потвърдиха високата професионална класа на съзателя, но не донесоха нищо ново. Франкенхаймер желае да направи един антивоенен филм, против атомната бомба — „Цветята на Хорошима“, но дали ще успее, това ще покаже бъдещето. Големите студии се отнасят с нежелание към филмите с политически отзвук. Може би към този проект ще прояви интерес Стенли Крамер? Франкенхаймер добре знае, че е невъзможно да се правят добри филми без риск и че винаги някой ще се обиди. Невъзможно е да се харесаш на всички.

Както Франкенхаймер и Ирвин Кершнер идва в киното от телевизията. И той е преминал суровата школа „на живо“, пишейки сценарии и правейки половин и едновременно спектакли. Неговият „Принцът на хулиганите“ (1961) е неравен филм, където съжителствуват много добри и много слаби сцени с не нужно мелодраматичен характер. Главна вина за това има продуцентът на филма Дон Мурай, който играе и главната роля на принц-езуит, който действа в средата на младите престъпници. „Принцът на хулиганите“ притежава много остри акценти на обществената критика, направен е страстно и заангажирано. Кершнер ясно подчертава, че задължение на филмовия творец е да „интерпретира чувството и колорита на обстановката, които са част от нас“ — с други думи филмите трябва да бъдат свързани не само формално, но и по същество с типично американска среда.

Подобни са амбициите и на друг дебютант — Милърд Кауфман, който след дълги години сценарна работа решава да опита силите си като самостоятелен режисьор и да прави филми на собствена отговорност. Неговият дебют „Помилване“ се опира на една действителна случка от живота на Джон Решко, който на млади години заради убийство е осъден и зад решетките става прочут художник, вследствие на което не излежава цялата присъда. Решко е бил консултант на филма. Получил се е по-скоро един фабулизиран репортаж, а не написана специално за екрана драма.

Кауфман е противник на холивудската атмосфера и смята, че първороден грях на американската кинематография е, че не забелязва проблемите на културата на днешния ден и от години наред мели едни и същи стереотипи. Следващата тема, която режисьорът си е избрал, е процесът срещу персонала на затвора в Андерсвил. В този затвор по време на гражданската война са загинали много войници от Унията. Ясно е, че филмът ще надрасне рамките на историческия документ и е замислен като обвинение срещу концентрационните лагери.

Братята Тери и Дени Сандерс са единствените абсолютни на филмовия отдел в Калифорнийския университет на Лос Анжелос, които са успели да влязат в промишленото производство на Холивуд. Своя успех дължат на наградата, която получи техният дипломен филм „Време без война“ (1954), оценен от академията като най-добър късометражен филм на годината. „Оскарът“ отваря за братята вратите на големите студии. Умението и топлотата, с която са разказали за срещата на войниците от вражеските армии по време на гражданската война, която по собствена инициатива обявяват временно местно примирие, за да могат спокойно да ловят риба, да си изперат бельото, да погребат умрелите и да се порадват на слънцето — решават професионалната кариера на братята. Успяват да получат пари за един игрален филм — „Престъпление и наказание“ (1958), не съвсем успешен опит за пренасяне фабулата на Достоевски към американската действителност. В 1962 година „Юнайтед артист“ разпространява техния филм „Военен лов“. В този филм братята сменят ролите си — Дени става режисьор, а Тери — продуцент. Действието на „Военен лов“ се развива в последните дни на корейската война, а тема на филма е съдбата на едно сираче, корейско момче, което един американски войник — садист и психопат — учи как да убива. Разказът се води без патос, сдържано, но с огромна сила. Не е известно каква ще бъде съдбата на детето, станало жертва не на самата война, а на нейните престъпни участници, които само в убийствата виждат смисъл на съществуването. „Военен лов“ принадлежи към най-заангажираните произведения, създадени в последно време в Холивуд.

Джон Франкенхаймер, Ирвин Кершнер, Милърд Кауфман и братя Сандерс са младата гвардия на американската кинематография. Колко малка е тя и съвсем губеща се в дългия списък на имена на стари и изпитани специалисти в режисьорския занаят. Даже ако прибавим още няколко имена като Уеслей Ръглас-младши и Тим Уелън, които основават своя независима производствена фирма, катастрофалната диспропорция между старата гвардия и младите не ще се измени. Днес няма готови хора за смяна на карула.

От тази ненормална ситуация, в която днес се намира Холивуд, сценаристът и продуцентът на „Оръдията на Наварона“ Карл Формен прави следното заключение. „Филмовата промишленост е единствена в историята на Съединените щати, която си е поставила задачата да се самоунищожи. Тази промишленост никога не си е поставяла задача да подготви творчески и ръководни кадри. Това е единствената промишленост, където хората, които стоят начело, освободиха или „изядоха“ хората, които можеха да продължат тяхната кауза.“

АЛБЕРТ КОЕН

Фестивални срещи

Ежегодният кинофестивал в Акапулко се нарича още „Фестивал на фестивалите“. Това звучи почти така внушително както титлата „цар на царете“. И то е точно, доколкото в Акапулко идват филмите, получили наградите на другите международни фестивали, доколкото този фестивал е преглед на филми-лауреати. Но ако става дума за обществото, което се събира в Акапулко, не бихме могли да кажем, че това е един много голям фестивал. Поради отдалечеността на Мексико сравнително малко дейци на киното — режисьори, сценаристи, актьори, оператори, критици и други — могат да отделят време и средства, за да дойдат в Акапулко. Така че многоетажният хотел „Ел Президенте“ спокойно може да събере всички участници в последния, осми поред „фестивал на фестивалите“, състоял се от 21 ноември до 4 декември 1965 г. А ние, не многобройните участници в този фестивал, можахме спокойно да се опознаем помежду си, толкова повече, че и времето стигна за това. И за нас фестивалът придоби смисъл не само (а може би и не толкова) с филмите, които ни бяха показани, колкото с онези ценни познанства и приятелски връзки, които завързахме там. В паметта може би ще избледнеят някои от видените филми, но дълго ще се запазят спомените за някои хора, срещи, разговори.

Из моя фестивален бележник извличам записките си за срещите с двама кинорежисьори: единия — зрял, утвърден, световно признат, другия — млад и многообещаващ.

ЛУИС БУНЮЕЛ

Преди да ме запознаят с него, бях предупреден: той избягва журналистите, не дава никакви интервюта, не прави никакви изявления.

Един час по-късно разговаряхме с него като приятели. Но именно като приятели, а не като интервюиращ журналист и интервюиран режисьор.

После, в продължение на десетина дни, се виждахме всекидневно — на плажа или в ресторанта, често пътувахме с една кола до фестивалното кино и там също така често седяхме един до друг. И това, което сега ще кажа за него, е мозайка от впечатления, извлечение от различни срещи и разговори, в които е ставало дума за много неща, между тях и за киното. Не съм се опитвал да изнудя благоразположението му и да изтръгна някакво интервю, защото това би било неблагодарност за доверието и приятелските чувства, които той ми засвидетелствува. А освен това Бунюел съвсем не се помещава в рамките на интервю — те са тесни за неговия ръст.



Луис Бунюел

И така има само един път към този човек — приятелството. Ако сега мога да напиша нещо за него, то е защото, мисля, ние се сприятелихме. Казвам това не за да се похваля, а за да изтъкна най-отличителната черта на Бунюел — простотата. Прост, скромен и мъчно достъпен, необщителен; много отворен за малцина и страшно затворен за мнозинството. Няма ли тук някакво противоречие? И има, и няма. Той не обича шума, навалицата, светската суета. В Акапулко той не се вестна на нито един прием и едва се съгласи да се качи на сцената, за да получи наградата на ФИПРЕСИ за филма му „Симеон Стълпник“. Отказваше много запознанства и срещи, не се съгласяваше да позира на фотографите. А в същото време търсеше постоянно своя тесен кръг от приятели, прие в него и неколцина от нас, европейските кинокритици, дори застана благосклонно срещу нашите фотокамери.

— Аз съм човек на усамотението — каза ми той веднаж, — но винаги ми е приятно да седя с няколко добри приятели и да разговарям.

Самотник. Дали всякога е бил такъв не знам. Но сега той е — и отчасти по принуждение: слухът му е много лош. Бунюел чува зле въпреки слуховото апаратче, което неизменно стърчи зад ухото му. А с такъв недъг трудно е да се общува с хората.

Иначе въпреки своите 65 години изглежда чудесно. Всеки ден той беше първият посетител на басейна в хотел „Ел Президенте“ — човек можеше да го види там рано сутринта, когато целият хотел още спеше. И не се кисне във водата, а плува мъжки.

Признак на здраве и жизненост е още и това, че обича да си похапва и особено да си попийва. Той ходи постоянно с една малка чангичка през рамо, в която се намират цигари, пари и... едно красиво шишенце, съдържащо някой от неговите любими коктейли.

— Вие сигурно не сте пили още „Бунюелони“? — запита ме той шеговито още при първата среща. — Трябва да го опитате.

И аз го опитах. Това е коктейл по рецепта на Бунюел: джин, вермут и кампаро — доста вкусно и доста остро. Разбира се, по-добре е, както Бунюел сам изповядва, водка с черен хайвер. Само че това в Мексико не се намира лесно. Нищо, и „Бунюелони“ е добро...

Ядене, пиене, къпане, разходки, сън — всичко е по разписание. Човекът има режим. Веднъж го забелязах да се върти много неспокойно из хола на хотела. Оказа се, че часът е 12 без 10 и следователно остават десет минути до

часа на неговия предобеден аперитив: дон Луис беше вече нервен, но не си позволяваше да наруши режима...

Негови близки приятели ми казаха, че е къшовник: не само обича да си седи вкъщи, но и обича да устройва дома си. След дълги години скитания и материални затруднения едва в последно време Бунюел можа да „заседне“ и да види в ръцете си повече пари — какво чудно, че у него се събудила привързаност към домашния кт? Жена му е францужойка, от нея той има двама сина, които отдавна са поели самостоятелен път. Очаквах да се запозная с неговото семейство, да видя обстановката, в която живее. В Акапулко той покани няколко души, между които и мен, да му отидем на гости, когато се завърнем в Мексико-Сити, ще се съберем на едно „косидо“ (испанска гозба). Случайт бе отличен. Но за съжаление още със завръщането си в Мексико-Сити дон Луис падна болен и това „косидо“ се осуети...

Впрочем в къщи или извън къщи Бунюел е преди всичко голям кинорежисьор и това е всъщност важното. Човек на киното. Но човек, който не обича да ходи на кино.

— Аз ходя много рядко на кино. И то само когато някой добър приятел ми препоръча някакъв филм. Същото е и с книгите.

В Акапулко той остана почти през цялото време на фестивала само по настояване на приятелите. И по всяка вероятност той видя тук за няколко дни толкова филми, колкото едва ли беше гледал през цялата година. Разбира се, и тук той подбираще — пак по съвет на приятелите. Хареса много „Щастието“ на Анес Варда, но „Алфавил“ на Годар не го очарова. Колкото за „Блуждаещите звезди“ на Висконти, намери, че режисурата — иначе великолепна — е малко театрална, а Клаудия Кардинале — доста пресилена в изпълнението си. „Лично аз предпочитам да работя с Жана Моро“ — каза ми той след проекцията.

Особено го ужасяват дългите филми. За него е ненормално един филм да надхвърля час и половина. Декларира това не защото неговият „Симеон Стълпник“ трае само 43 минути — това е по-скоро една случайност. Не, той обича лаконизма и смята, че в изкуството най-важното е наситеността.

Говорим с Бунюел за „Симеон Стълпник“. Филмът е наистина само към 1 200 м, но той е направен и само за 18 дни. Всъщност Бунюел е имал намерението да го направи по-дълъг, но... парите на продуцента не стигнали. Филмът струва към 1 милион песос, т. е. към 80, 000 долара.

Аз се очудвам, че все пак филмът е заснет само за 18 дни.

— Никога не съм снимал филм повече от 2 месеца — отговаря Бунюел. — Имам или нямам достатъчно пари.

Питам го какво е възнамерявал да прибави към това последно свое произведение, ако беше имал повече пари. Главна сцени от наши дни: Симеон Стълпник, слязъл от колоната си, попада в нашия свят и вижда, че 1 500 години след неговото самоизтезание хората не са станали по-добродетелни; а в същото това време дяволът, преоблечен като отшелник, е заел неговото място на колоната... Какво, типичният за Бунюел унищожителен сарказъм.

— В действителност — пояснява се Бунюел — аз адмирам силата на духа на Симеон. Това е една волева и себеприятелна личност. Но нейната сила се изявява безполезно, тя е поставена в служба на една фалшива кауза.

Като припомням другите му филми — „Назарин“, „Ангелът-изстребител“, „Виридиана“ — и констатирам, че „Симеон“ следва същата линия, подмятам:

— Вие сте непримирим антиклерикал.

— Антиклерикал — не, но антирелигиозен — да, и с цялото си сърце.

(Аз се усмихвам в себе си при тези думи. Приемам ги с пълна вяра, защото всичките филми на Бунюел ги потвърждават. Но човекът е сложен: миналата година Бунюел бил заявил в Мадрид, че ако умре, би желал погребението му да е с пол, защото „все пак не се знае“...)

Антирелигиозната линия на Бунюеловото творчество, изглежда, ще бъде продължена и в следващия му филм. Той ще бъде снет тази пролет във Франция, по всяка вероятност с Жана Моро и Омар Шериф в главните роли. Филмът ще се нарича „Монахът“ и ще бъде изграден върху един английски роман от 17 век.

— Пак някоя диaboлична история?

— Направо сатанинска — усмихва се лукаво Бунюел.

С дон Луис разговаряхме и за политиката. Убеден антифашист от младини,

активен участник в гражданската война в Испания, той и сега следи събитията, реагира живо на тях. На няколко пъти го чух да казва във връзка с войната във Виетнам, че американците са стигнали върха на лицемерието: убиват и все в името на мира... Впрочем американските официални кръгове ненавиждат Бунюел и много ясно защо. Когато казах на дон Луис, че са ми отказали виза за САЩ, той забеляза: „Те и на мен ми дават много трудно. Пък и аз избягвам да минавам през САЩ.“

— Затова пък — казах, — ако решите да дойдете в България, всички връти ще бъдат широко разтворени пред вас.

— Знам, че у вас е хубаво. Неотдавна получих две картички от България, които ми изпрати Франсиско Рабал (героят на „Назарин“). Той снимал у вас в някаква продукция (в „Заветът на инката“ — б. м.) и много хвали страната и хората.

— Тогава да смятаме, че когато бъдете в Европа за снимките на „Монахът“, ще намерите време да отскочите за няколко дни в България.

— Е, омбре, за човек на моята възраст така ли се откача? — После добави: — Има време, по-късно ще можем отново да поговорим по това.

Да се надяваме ли?...

АНТОНИ СИМОНС

Той ме заинтригува най-напред с филма си „4 часа сутринта“ — едно произведение, просмукано с дъха на истинския живот и белязано с печата на истинския талант. А името на автора ми бе съвсем неизвестно. После, когато разбрах кой е този автор, направих ми впечатление неговата скромност: сред пъстрото фестивално общество, където луксозните тоалети и облекла изобилствуваха, Симонс се движеше съвсем простовато облечен, без шум и без усилия да привлече вниманието. Тъкмо това му поведение ме очарува да го заговоря и тогава дойде третото нещо, с което този човек ме заинтригува, при това най-силно.

— Български журналист ли? — отзова се той, когато му се представях. — Много ме радва. Защото аз започнах филмовата си кариера в България, знаете ли това?

— В България? — едва не извиках.

— Да, първия си филм аз снем в България през 1947 г. Това бе един късометражен филм.

Лесно е да се разбере, че аз вече не можех да се откача от тази „въдица“. Съгласете се, това не се случва всеки ден — да срещнеш чуждестранен кино-режисьор, който да е започнал творческия си път в нашата страна!

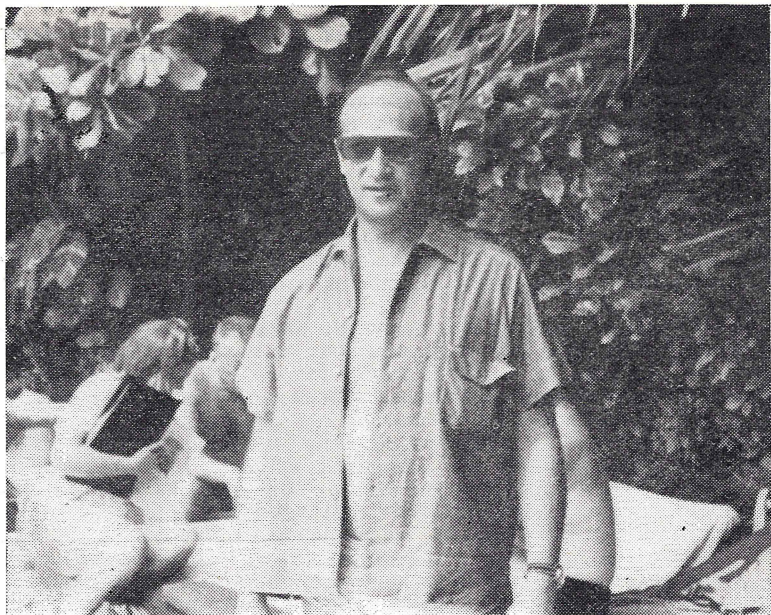
Уговорихме си за следния ден специална среща на плажа. А след нея продължихме да се виждаме много често и да разговаряме, прекарахме заедно и първия ден в Мексико-Сити след завръщането ни от Акапулко.

И така, какъв вятър е довял Симонс у нас през 1947 г.? Но да разказвам поред.

Роден в Англия през 1922 г. Човек от моето поколение. И не само по възраст. Веднага след войната работи като подпредседател на Съюза на английските студенти и в това си качество участва активно в дейността на Международния студентски съюз (МСС). Дали не сме се срещали на някой младежки конгрес или фестивал? Възможно е.

По онова още време Симонс се проявява и като журналист и писател. ЮНЕСКО решил да направи някакъв документален филм за България. Поканва Симонс да напише сценария. Симонс идва у нас и след проучване решава да напише за едно българско село. Изборът му пада върху с. Куршуна, Ловешко, едно средно село, нито много напреднало, нито много изостанало. В Куршуна групата остава 4 седмици. Било трудно време — спели в училището и се хранели комай само с яйца. Най-важното обаче е, че тук Симонс престава да бъде само сценарист, а често взима камерата в ръцете си, тъй като операторът — един чист документалист — се страхувал да снима по-сложни, игрално направени сцени.

Когато се завръща в Лондон, оказва се, че липсват пари за довършване на филма. Но през 1949 г. бива поканен на работа в Италия и там той успява да извърши монтажа с помощта на екипа на де Сантис, който по онова време снимал „Горчив ориз“.



— Според мен филмчето стана добро — казва Симонс, — но тогава бе разгарът на „студената война“ и неговата прожекция бе забранена. Въпреки това решението ми бе взето: отдавам се на киното.

След известен престой в Италия, където успява да научи много неща от „занаята“, Симонс се връща в Лондон и продължава да работи в областта на късометражния филм. Повлиян от италианския неореализъм, той е може би първият в Англия, който започва да снима на улицата. И през 1953 г. усилията му се увенчават с първия сериозен успех: късометражният му филм „Неделя на море“ получава награда на фестивала във Венеция.

— А кога започнахте да работите в пълнометражния филм?

— Чак през 1959 г. Тогава направих една комедия за фирмата Ранк. Но не считам този филм за мой, тъй като трябваше да се подчини напълно на изискванията на продуцента. Всъщност първият мой игрален филм е „4 часа сутринта“. Тук направих това, което исках да направя. Защото аз съм продуцент заедно с оператора и още един приятел. А артистите играха без възнаграждение — те ще получат процент от приходите на филма

„4 часа сутринта“ получи първа награда на фестивала в Локарно през 1965 г. и след добрия прием, оказан му и в Акапулко, пред него се открива перспективата за завидна кариера по екраните. Така че себеотрицателните артисти ще могат да получат своя дял.

Разпитвам Симонс за работата му по този филм.

— За мен е много важно филмът да се построи така, че да остави простор за асоциациите на зрителя. И още нещо: за мен един филм има за задача не да скрие темата, а да я изложи. Към това съм се стремил в „4 часа“. Колкото до методите на работа, започнах с една наброска на сценария от 7 страници. На тази основа репетирах продължително с артистите, давайки им най-широки възможности за импровизации. За тях това бе чудесна подготовка за снимките, а на мен то ми помогна много да видя намеренията си в конкретно драматично действие, да ги уточня и развива. След тези предварителни репетиции написах целия сценарий, в който включих всичко, родило се през този подготвителен период. Но оттук нататък — край на импровизациите, всичко тръгна дисциплинирано, така както бях предвидил и записал.

— Струва ми се, че у вас се чувства известно влияние от Антониони.

— Вероятно. По начало ценя високо италианското кино и съм възприел някои неща от него. По-специално много обичам „Ла страда“ на Фелини и „Ви-

кът“ на Антониони. Струва ми се, че в тях е изявена онази линия в киното, която особено ми допада. Смятам, че трябва да правим тъжни филми, но да обичаме живота и тази обич да се чувства в тях.

— А какви са връзките ви с другите по-известни млади творци на английското кино като Ричардсон, Райс и др.?

— Безспорно много неща ме сближават с Ричардсон, но аз съм по-възрастен от него с 10 години, следователно принадлежим към две различни поколения. По-близък съм може би до Райс, Шлезингер, Линдсиансен — ние сме почти от едно поколение, онова, което преживя войната, и ни вълнуват сходни проблеми. Ето сега Райс снима една комедия с остра социална насоченост.

— А вие сам какво замисляте за близкото бъдеще?

— Имам проекти за два филма: единия, който възнамерявам да снимам в Амстердам и който ще се нарича може би „2 часа следобед“...

— Вижда се, че вие притежавате в пълна мярка английското чувство за значението на времето...

— ...А втория ще изградя върху един английски роман, който излезе неотдавна и ми допада много с психологическата си проблематика. Налице е възможността и за филм, който бих могъл да снима тук, в Мексико, в пристанището на Веракруз... Изобщо проекти не липсват. Но сега най-важното е „4 часа“ да тръгне добре.

— В 4 часа сутринта човек може вече да предвиди какъв ще бъде денят съгласно известната народна мъдрост. — И смятам, че спокойно можем да ви предскажем един хубав ден.

Ромен Ролан и киното

Бележитият френски писател Ромен Ролан, стогодишнината от рождението на когото сега се чествува по целия свят, е един от малцината интелектуалци, които виждат в киното истинско изкуство още в периода, когато то не е много богато на големи творби. В едно писмо от 23 юни 1921 г. той пише на друг виден представител на френската култура — художника Франс Мазарел: „Предчувствам художествените възможности на киното. Необходимо е хора като нас да се занимават с киното, за да могат да извлекат максималното, което то може да даде: едно главо-замайващо движение на човешки маси, на природни сили, на народи, на време и мечти...“.

Заедно с художника Мазарел Ролан

решава да напише сценарий за филм в същата 1921 г. със заглавие „Бунтът на машините“. Всъщност сценарият е написан от самия Ролан, а Мазарел е направил към него 37 илюстрации. „Бунтът на машините“, определен от самия Ролан като „епичен фарс“ за киното, е жестока сатира срещу модерния свят, завладян от машината — онази машина, която накара Чапек да напише своята книга „Робот“ и която даде на киното посредством неговите големи майстори Чаплин и Клер, „Модерни времена“ и „За нас свободата“. Въпреки саркастичната си нишка това произведение на писателя е чуждо на песимизма. Накрая той подчертава, че именно хората и само те са в състояние да укротят разбунтуваните сили, враждебни на чо-

вечеството. Машината е силна, но човекът е по-силен от нея — в тази мисъл се крие жизнеутвърждаващата хуманистична мисъл на тази малко известна творба на Ролан.

Част от сценария се печатат в Швейцария през декември 1921 г., а по-късно, през 1925 г., и в сп. „Ванити феър“ в Ню Йорк. Първото пълно издание на сценария се появи във Франция едва три години след смъртта на писателя през 1947 г. Издателят Пиер Ворм е приложил и доста обширен предговор, в който подробно е разказана историята на този сценарий-поема. В него са проследени и анализирани и някои други белетристични творби на писателя: „които биха могли да се считат като истински филми върху хартия“. Руският превод на сценария беше публикуван в сп. „Искусство кино“ през 1961 г., бр. 5.

Както се вижда от писмата на Ролан до Мазарел, писателят е изпитвал истинска наслада от намерената идея и работата по писането на сценария. Ролан е искал да даде своя сценарий „на един голям американски режисьор“. „Бунтът на машините“ не беше написан от мен, за да бъде четен“, а да бъде гледан“.

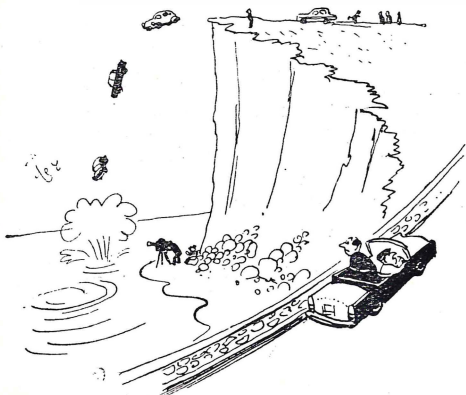
Макар и да не му е бил известен кинематографическият речник и възможностите на камерата, Ролан по свой път успява да стигне до някои закономерности на кинематографната изразност. Това проличава от едно писмо до Мазарел, в което той казва по повод на бъдещия филм: „В началото залата на машините не трябва да бъде празна... вратата трябва да бъде отворена и трябва да се вижда (може би в дъното на залата) началото на шествието, което влиза с музика. След това, ако желаем, можем да отидем начело на шествието, да напредваме с него, да се влеем в него, да вървим успоредно с него, а след това отново да се влеем в

него и да минем по въртящия се килим.“

Тясната кореспонденция между Ролан и Мазарел по повод на сценария е богат източник, от който може да се съди за живия интерес на двамата големи художници към кинематографа. Ролан е искал да направи заедно с приятеля си „друга серия от четири или пет кинематографни действия — всяко с различен жанр като примери за откриване на нови пътища за филма, на психокинематографното изкуство, т. е. на един напълно вършен психологически филм, един филм-трагедия на народите и пр...“ „В киното ние отиваме, за да завладеем симфонията на движенията“... „Не е лесно обаче за един писател да се изразява със средствата на киноезиката... Аз трябва да намеря един „модус скрибendi“... Макар и малка, дейността на Ролан в областта на киното го довежда до верни идеи и до интуитивни мисли относно кинематографната изразност, които бяха разработени теоретически много по-късно.

За Ролан, както и за Мазарел киното не се е появило напразно: всеки вид художествено изразяване според тях може и трябва да служи на една цел — на борбата за мир, на борбата за по-добро общество. Затова те винаги са имали предвид и киното в своите планове за разпространение на миролюбивите си идеи, с които са вярвали, че ще могат да въздействуват за изграждането на едно по-добро общество. Киното според тях трябва да сее доброто, а не лошото, любовта, а не омразата. Именно за тези верни мисли, за загрижеността да бъде използвано киното като средство за превъзпитание на човечеството в един период, когато то се лута и търси своите пътища, ние днес се отнасяме с уважение към кинематографните интереси на Ромен Ролан.

Христо Мутафов



Вероятно правят пробни снимки!

СССР

В студията „Грузия-филм“ режисьорът Г. Шенгелая поставя по сценарий на Г. Асатиани филма „Мацхития“. Това е разказ за борбата на селяните на Мингрелия за свобода и права през 17 век. Народният вожд Мацхития се бори за щастieto на своите земяци. Името му всъщност е страх сред феодалите. В главната роля играе артистът А. Габечава.



Из филма „Вечен календар“, сценарий и режисура Петър Донеv.

Съвместните постановки на съветски и чужди студии имат вече своя история. Неотдавна бe завършен филмът „Ленин в Полша“, снет от съветски и полски кинематографисти. В „Ленфилм“ e приключена работата и над съветско-френския филм „Трета младост“, посветен на знаменития руски балетмайстор французин Мариус Петипа и на неговата дружба с П. И. Чайковски. Този филм e постановка на Ж. Древил. Френският оператор на „Трета младост“ Мишел Колбер вероятно ще остане в СССР, за да снима още един съветско-френски филм под режисурата на Клод Отан-Лара. Става дума за екранизацията на романа на Стендал „Червено и бяло“. Във филма, който ще бъде широкоекранен и дусериен, ще играят френски и съветски артисти.

Английският писател Джеймс Олдрич има идеята за съветско-английска екранизация на неговия роман „Белият мавър“.

„Когато дъждът и вятърът тропат по прозореца“ — e названието на цветния широкоекранен филм, над който сега работи в рижката студия режисьорът А. Бренч. Сценарият на този филм, който в приключенска форма ще разкаже за дейността на съветските чекисти, e написан от Е. Брагински и О. Кубланов.

Туркменските кинематографисти подготвят за петдесетгодишнината на великия Октомври историко-революционната епопея „Решаващата крачка“ — екранизация на едноименния роман на Б. Кербабаев. В своето произведение писа-

телят разказва за живота на туркменския народ в периода 1916—1920 г. Съдбата на главния герой e съдбата на хиляди като него бедни селяни.

Съветската артистка Лариса Лужина се снима в студията на Дефа в телевизионния филм „Доктор Шлюгер“. Тя изпълнява двойна роля — на майка (Ева) и дъщеря (Ирена). Комунистката Ева загива в борба за нова Германия. Нейната дъщеря Ирена става свидетел на създаването на германската република. Първите три серии на филма вече са показани по телевизията на ГДР. Лариса Лужина изпълнява своите роли на немски език.

Филмът „Клетвата на Хипократ“, постановка на режисьорката Ада Неретниек, се снима в латвийската студия. Авторът на сценария — Е. Баренбот, разказва за съдбата на един млад лекар, повдига важни философски и етични проблеми.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

В студията Барандов e завършено снимането на мюзикала „Робин Худ“, реализиран за западногерманската фирма „Бертелман-продукцион“. Постановчик e Хелмут Койтнер — един от най-известните немски режисьори. Американската фирма „Туенти Сенчъри фокс“ също ще се възползува от услугите на Барандов. Американците ще снимат там филма „Джон Картер на Марс“.

Ладислав Рихман („Старци берат мхел“) e започнал

работа над сценарий на нов музикален филм под названието „Дама на релси“. Героинята e кондукторка в един от пражките трамваи. Тази роля ще бъде поверена на Ирина Бохдалова.

Известният чешки сценарист Ян Прохазка пише сценарий за сензационния филм „Транзит Карлсбад“. Той работи също над сценарий за полския режисьор Анджей Байда и за съветския режисьор Григорий Чухрай. Филмът, който евентуално ще постави Байда, засяга проблеми, отнасящи се за националностите в островските райони. Действието на филма, режисиран от Чухрай, се развива в Харков през 1943 г., когато там са се намирили чешки войсковы части.

ПОЛША

Анджей Байда скоро ще започне снимането на филма „Вратите на рая“ по повестта на Йежи Анджеевски.

Полската артистка Ева Кшижевска изпълнява главната роля в „Камбана за босоногите“. Филмът e постановка на словашкия режисьор Станислав Барабаш. Действието се разви-



Л. Румянцева в ролята на Джулия и С. Любшин в ролята на Иван от новия съветски игрален филм „Алпийска балада“, постановка на режисьора Б. Степанов.



В Румъния с участието на съветски кинематографисти се снима съвместната продукция „Тунелът“ по сценарий на Франческо Мунтяну (режисьор на филма) и съветския писател Георги Владимов. Действието на филма се развива на антифашисткия фронт в края на Втората световна война и разказва за отбраната на един тунел, който врагът иска да взриви.

ва в последните дни на войната. Това е деветият филм на артистката. Ева Кшижевска играе също и в последния филм на Ежи Кавалерович „Фараонът“.

Във Вроцлавската студия режисьорът Йеанот снима филма „Бумеранг“. Литературният материал на „Бумеранг“ е основан върху радиопиесата на Яежи Яницки „Аутосервиз“. Фабулата е проста: Курт, който учи в Прага, се връща в ГФР през Вроцлав. Тук той остава няколко дни, за да изпълни една молба на своите родители. Трябва да направи за спомен няколко снимки на ремонтната работилница „Аутосервиз“, в която някога те са работили. Запознава се с главния майстор от сервиза и с неговата дъщеря Ева. Тяй като девойката много му харесва, Курт продължава престоя си. Между младите се заражда любов въпреки неприязненото отношение, което имат към немската родителите и близките на Ева. Възниква конфликт, труден за разрешаване. „Много от това, което показваме в нашия филм, е известно — е заявил режисьорът Йеанот. — Нашата цел е да подбудим към размисъл младото поколение, което знае войната само от страниците на историята.“

ГДР

Първите години след ос-

вобождението от фашизма не бяха леки за следвоенна Източна Германия. В тези дни героят на филма „Хубави години“ Ернст Махнер става учител. Комунистическата партия го изпраща на този важен сектор от възпитателната работа. Ернст Махнер буквално педя по педя „завоюва“ училището, преодолявайки съпротивата на хората със стари възгледи, недоверие на родителите и насмешките на учениците. В този филм на младия режисьор Гюнтер Рюкер ролята на учителя се изпълнява от Хорст Дринда.

Във филмовите архиви на ГДР е било открито единственото съществуващо копие на филма на Фриц Ланг „Хилде Варен и смъртта“, реализиран през 1917 г. и считан отдавна за загубен. Това е един от малкото филми, на които Ланг сам е написал сценария. Режисьорът е снел този филм заедно с известния продуцент Джое Май.

УНГАРИЯ

Един френски критик не отдавна е заявил, че центровете на новото киноизкуство сега са не Париж и Рим, въпреки че там работят Годар и Антониони, а Прага и Будапеща.

Преди няколко години в Будапеща се появи филмовата студия „Бела Балаш“. Младите кинематографисти, завършващи филмова школа, можеха тук самостоятел-

но да работят и експериментират, като същевременно работят и като асистенти в нормалната продукция. През студията „Бела Балаш“ са минали Ищван Сабо, Роберт Ван, Дьорд Хинч, Ференц Кардош, Янош Роси. Последните двама са автори на филма „Детски болести“ — разказ за света, гледан през очите на едно шестгодишно дете. Филмът е реализиран в бърз ритъм, в чудесни свежи багри. В него действителността се преплита с мечтите, шегата с лиризма, детската наивност с детската жестокост. „Детски болести“ е един филм, който се посрещна с голям интерес от кинематографистите среди в Будапеща. Друг филм, за който също много се говори като за едно от най-забележителните унгарски кинопроизведения през последните години, е „Хора без надежда“. Автор на филма е 42-годишният Миклош Янчо. Той е учил право, етнография, театрална и филмова режисура. Реализирал е няколко късометражни филма и от няколко години работи в игралния филм. За канава на неговия филм този път е послужил един епизод от историята на Унгария през миналия век. След потушаване на освободителното движение през 1848 г. група младежи от отрядите на Кошут — хора пропаднали и дезориентирани, организират банда, която скита из Унгария, граби и убива. В шестдесетте години австроунгарските власти орга-

низира срещу нея голямо преследване. По отзива на критиката филмът на Янчо не е илюстрация на едно историческо събитие, а студия за жестоко положение, в което пропадат хора, морално примитивни, захвърлени в един свят, който сами престават да разбират.

ЮГОСЛАВИЯ

В студията Виба-филм в Любляна режисьорът Франце Шиглич екранизира романа на известния словенски писател Иван Тавчар „Каноникът Амандус“. Това е историята на трагичната любов на един католишки свещеник и протестантска девойка. Тяхната съдба е характерна за безжалостната борба, която е водила с инверсите в първата половина на 17 век католическата църква в Словения. Авторите на филма, както сами са заявили, имат амбицията да създадат един филм, в който остро да бъде поставен проблемът за правото на човека на свобода на мисълта и на любовта. Един филм, насочен срещу догмата, натрапена му на сила в името на „правдата и вярата“.

В „Авала-филм“ в разгара на снимките се намира филмът „Златното дете“. Героят на този филм е обхванат от стремежа на всяка цена да направи „кариера“, като за това не се спира пред никакви средства. Предстоящо е снимането на филма „Хляб“. Действието се развива през време на войната. През 1943 г. група селяни от Воеводина решават на свой риск да доставят хляб на партизаните от Босна, които са обкръжени от фашистите. Много дни и нощи вървят патристите по окупираната от врага територия, вървят без път, често обстрелвани от неприятеля, и все пак занасят хляб на гладувалите партизани. Интересно е, че авторът на сценария А. Диклич сам през 1943 г. е бил сред партизаните, сражаващи се в босненските планини. Той пише за това, което там е виждал и преживял.

ИТАЛИЯ

Пнер Паоло Пазолини снима своя пети филм „Птици и лешояди“. Италианското списание „Вие

нуове“ неотдавна е публикувало интервю с Пазолини, в което режисьорът споделя с читателите някои свои схващания за киното.

„Струва ми се, че киното напоследък, от Роселини, този Сократ на кинематографа, до „новата вълна“ и последните пет години, се стреми към поетичното кино... Основна негова черта е особеността на стила, който трябва да бъде наистина поетичен и не банален. Такива похвати като безфокусен преден план, дълъг контражур, снимачен апарат в ръцете на артиста, преднамерено неправилен монтаж за постигане на по-голяма изразителност, продължително задържане на кадъра са вече толкова банални, толкова са прилагани от световната кинематография, че отдавна са познати на зрителя, който чувствава зад тях привикналата ръка на режисьора. А нашата главна задача е да правим филми, в които тази ръка да не се чувства.“

Затова Пазолини снима своя нов филм по класическите канони, като не прибавя към остарелите „нови“ похвати.



Пол Мъорис и Бернар Блие в сцена от френския филм „Когато фазаните прелитат“, режисьор Едуардо Молинаро.



Петър Слабаков и Илка Зафиров в новия български игрален филм „Среща в морето“, режисьор Дучо Мундров.

Във филма „Птици и лешояди“ главната роля се изпълнява от известния комик Тото. Пазолини е във възторг от неговата игра. „Това е велик артист — казва Пазолини. — Да се работи с него е същото както за цигуларя да свири на Страдивариус.“

Карло Лидзани ще снима филм за известния гангстер Лутринг. Режисьорът е имал в Париж много разговори с адвоката на престъпника. Той е възложил главната роля на френския артист Сами Фрей. Жената на гангстера ще играе Стефания Сандрели. Лидзани няма намерение да подчертае сензационно-приключенския характер на „дейността“ на гангстера. Напротив, той иска да покаже причините, които са подтикнали Лутринг по този път: жаждата за власт, за пари, но заедно с това и чувството за самота.

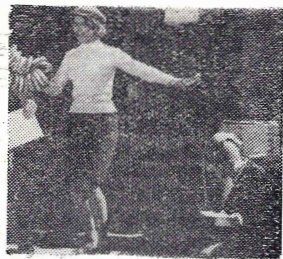
Роберт Енрико е завършил филма „Големите уста“ по сценарий на Жозе Дживовани. Това е историята на един авантюрист, който се връща от Канада в Италия и открива там малка фабрика, в която работят затворници. В главната роля играе френският артист Бурвил. Ролята на един от затворниците се изпълнява от Лино Вентура. Енрико ще пренесе на екрана и другия роман на Дживовани „Авантюристите“ с участието на Лино Вентура.

Виторио де Сика, Федерико Фелини и Лукино Висконти поставят новеел филм под названието „Магьосницата“. И в трите новели главната роля ще се изпълнява от Силвана Маняни.

Микеланджело Антониони реализира в Лондон своя нов филм „Приключението на една жена и един мъж в един прекрасен ясен ден“.

ФРАНЦИЯ

Сред филмите, които сега се работят във френските студии, с голям интерес се очаква новият филм на Ален Рене „Войната е свършена“. Сценарият, написан от испанския романист Х. Семпрун, разказва за три



Тамара Съомина във филма „Време, напред!“.



Из новия филм на Рене Клер „Празници на галантността“, френско-румънска продукция с участието на Жан-Пьер Касел.

дни от живота на един испански републиканец, живеещ като емигрант в Париж, който заминава с тайна мисия за Испания, за да се заеме със спасяването на един от своите съратници по борба срещу франкисткия режим. Филмът свидетелства за постепенния преход на Ален Рене към политически позиции. Интересно е с какви средства на екранното изкуство ще си послужи режисьорът, за да разкаже тази история.

С не по-малък интерес се очаква и „Време за игра“ — филм на Жак Тати, който вече осем месеца се снима в много тайствена обстановка. Във филма става дума за сблъскванията на човека със съвременната западна цивилизация. Въпреки цялата сериозност на поставения проблем филмът ще бъде, разбира се, комичен. Напротив, не така лесно е да се предогоди от по-рано какъв жанр ще бъде новата кинотворба на Бресон „Валтазар по волята на случая“, разказ за приключенията на едно малгаре, символизиращо човек, който страда от злобата и жестокостта на злобикалящите го. Що се отнася до Анес Варда, тя снима сега своя трети филм „Творчество“ по сценарий, написан отдавна от нея. Режисьорката си е поставила за цел да проследи границата между действителността и авторското въображение. Във филма ще бъде показано как писателят създава героите на своите книги, наблюдавайки реални живеещи около него хора. Александър Астриук работи филм за съпротивата — „Дългият път“. Жак Ривет завършва „Монахинята“ по

Дидро. Марк Алегре ще екранизира романа на Андре Жид „Фалшификатор“. Клод-Отан Лара ще продължи в „Една жена в бяло се бунтува“ разказа от предишния си филм „Една жена в бяло“. В главната роля отново ще играе Мари-Жозе Нат. Жан Оранш е написал вече сценария по романа на доктор Субиран. Героинята е млада жена, която в първите месеци на своята бременост, е вземала талидомит. Възниква опасение, че детето ще се роди недъгаво. Пред жената и лекарката, която се грижи за нея, застава не лесният за разрешаване въпрос за аборт, който във Франция официално е забранен.

По парижките екрани се е появил новият филм френско-американско-италианско производство „Вива Мария“, снет в Мексико от френския режисьор Луи Мал. Главните роли са застъпени от Брижит Бардо и Жана Моро.

Френската преса посреща изцяло положително новата работа на Луи Мал. Действието на филма протича в някаква латиноамериканска страна, където в това време бушува революция. „Не без опасения очакваме този филм“ — пише в „Летр франсез“ Жорж Садул. По жанр филмът представлява музикална комедия, където драматичните сцени се преплитат със забавни приключения. Жорж Садул особено отбелязва играта на Брижит Бардо, изпълняваща ролята на дъщеря на ирландски революционер, захвърлен случайно в тази латиноамериканска страна в разгара на революцията.

Жан Баранчели в „Монд“ дава висока оценка на новия филм на Фр. Райшенбах „Тихото градче“, който той намира за най-хубавия от всички филми на режисьора. Райшенбах този път е спрял своето внимание върху едно малко френско градче и с ироничното око на етнограф и социолог е проследил живота на хората в тази френска провинция. Там той открива един необикновен човек — учител, който става негов главен герой. Зрителят вижда как учителят живее, работи, занимава се с обществени дела. Разказвайки за своя герой, Райшенбах проследява същевременно живота и в градчето.

АНГЛИЯ

Рита Тъшингъм, появила се за пръв път на екрана във филма на Тони Ричардсън „Вкус на мед“, играе сега във филма „Капан“, първото съвместно произведение на канадски и английски кинематографисти. Този път артистката изпълнява ролята на няма девойка, свързала съдбата си с канадски ловец, който живее осамотено в канадските планини. Действието на филма, постановка на младия режисьор Сидней Хаерс, протича в 19 век. Сценарият е написан от бившия ловец Д. Осбърн.

Напоследък в Англия се появи нова вълна млади кинематографисти, за които групата „гневни“ представлява „средно“ поколение от стабилизирани вече кинотворци. На първо място трябва да се спомене името на Ричард Лестър, който по отзивни на кинокритиката е влял нов живот в английската комедия. Неговите два филма с участие то на Бийтълзите „Умение то“, награден на миналогодишния фестивал в Кан, и напоследък филмът „Служи!“ са много индивидуални и оригинални. Сега Лестър снима в Испания „Забавна работа...“ — филмов фарс, чието действие се разиграва в древен Рим. Във филма играят популярният напоследък в Бродуей комик Зеро Мостел, Фил Силвър и... Бъстър Китон. Запитан от киножурналистите за своята нова роля, Бъстър Китон е отговорил: „Цялата ми роля се състои в тичане. Обикалям седем пъти

Рим. Бих искал да покажа, че комичното може да се постигне и от такава наглед обикновена дейност."

Режисьорът Питър Гленвил („Бекет“) снима в Париж „Хотел Парадисо“. Главните роли на филма се изпълняват от Джина Лолобриджида и Алег Гинес. Сценарият е написан по един от водевилите на Жак Файдо (1862—1921), който напоследък отново става модерен автор. Неговите пиеси сега се намират в репертоара на много театри в Париж, Лондон и Ню Йорк. Гленвил твърди, че гротеските и водевилите благодарение абсурдните си ситуации звучат днес много съвременно.

ГФР

Много разпространеното хановско списание „Филм“ е публикувало голяма статия под надслов „Кой се бон от немското кино?“ Между другото в статията се казва: „Ако говорим истината, боят се всички. За критиците това е кошмар. Рецензентите приемат нашите нови филми с огорчение... Западноевропейските филми нямат успех и в собствената си страна, и в чужбина. Те безуспешно се опитват да проникнат и на

международната арена. Миналата година филмите на ГФР просто не бяха допуснати на канския фестивал. Ето какво пише по този повод къолнският критик Клаус Хебекер: „Ако след дълги търсения открием някой филм, който бихме могли да покажем на фестивали в Кан, Берлин, Венеция, Сан Себастиан, Мар деч Плата, ние само губиме от това и още повече се излагаме...“

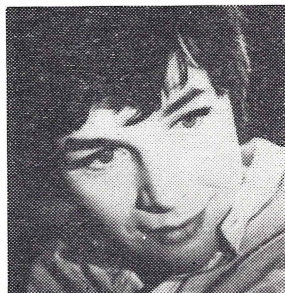
Спадане на качеството на западноевропейските филми се придружава и с общото спадане на кинопроизводството. През 1955 г. в ГФР са пуснати 128 филма; през 1959 — 106, а миналата година — едва 60 филма.

Като се опитва да изведе киното от това лошо състояние, западноевропейският Бундестаг е обсъдил неотдавна проекта за отпускане на държавни помощи на кинопроизводителите. Направени са вече и първите крачки в това направление. Всеки филм обаче, дори и най-малко прогресивен, се обявява за неинтересен, безперспективен и следователно неподходящ за субсидия. Както пише дюселдорфският „Дойче фолксцайтунг“, субсидиите скоро ще се превърнат в „награда за халтура“.

*

В западноевропейския пе-

чат напоследък се води оживена дискусия за филмите на така наречената „хитлерова ера“. Известната фирма „Атлас“ е решила да пусне по екраните на ГФР няколко десетки фил-



Съветската актриса Нинел Мишкова изпълнява една от централните роли във филма „Пепелянката“.

ми от хилядата и сто, снетите през годините 1933—1945. За тази цел в Оберхаузен се е състоял няколкодневен семинар, в който са взели участие много филмови критици. На семинара е бил разгледан въпросът, дали трябва, а не дали е възможно да се покажат филмите от „хитлеровата



Филип Аврон в ролята на Серж и Ана Карина в ролята на Елен от филма „На любовта“.



Сами Фрей и Франсуаз Харди във филма „Куршум в сърцето“. Сценарий и режисура Жан-Даниел Полет.

ера“ на широката публика. „В тези четири дни — пише в „Еко дер цайт“ критикът Курт Йоахим — ние прегледахме около шестдесет филма и установихме, че те са лишени от каквато и да е художествена стойност. За хитлеровските филми трябва изобщо да се забрави.“ Такова е мнение на семинара в Оберхаузен.

Въпреки това фирмата „Атлас“ е пуснала вече в няколко града на рейнската област филма „Около брега“ на нацисткия режисьор Вайс Харлан.

САЩ

„В тази немного голяма зала на 14-та улица в Ню Йорк бяха се просто натъпкали повече от 1 000 души. С възгласи, одобрения, свиркания, аплодисменти посрещна работите на своите другари младата аудитория“ — пише сп. „Нюз-уик“ за първия фестивал на филмите, създадени от студенти от 22 американски колежа и университета. Председателят на журито Кинг Видор, един от най-старите американски режисьори, счита, че младите

автори на игрални и документални филми проявяват много по-тънко разбиране, отколкото техните по-стари и много по-опитни колеги от Холивуд. Прогресивният печат в Щатите отбелязва, че най-талантливите от 75-те филма, представени на този фестивал, са посветени на темите на борбата срещу войната във Виетнам и гражданските права на негрите в Америка.

С имената на Елизабет Тейлър и Ричард Бъртън е свързана нова сензация. Популярната двойка е приела поканата да участва в спектакъла на студентския театър на Оксфордския университет „Доктор Фауст“. Ричард Бъртън, сам възпитаник на Оксфордския университет, е заявил, че една от най-съкровениите му мечти е била да играе Фауст.

*

„Режисьори на малката форма“ — така нарича американската преса шестдесет и деветгодишния Кинг Видор и тридесет и шестгодишния Джон Касаветес от „нюйоркската школа“, които сега снимат своите филми на тясна лента. Видор вече от шест години, а Касаветес от две са безработни. Те реализират своите собствени замисли с крайно оскъдни средства. Касаветес е обърнал жилището си на ателие и снима филмов портрет на едно средно американско семейство. Премиерата на филма, който трае пет часа, ще се състои в Токио, където режисьорът има много почитатели. Филмът на Видор „Истина и лъжа“ е само половинчасов и е направен във формата на философско есе. Режисьорът ще представи своя филм на един от близките международни фестивали под псевдоним.

*

Щърлей Мак Лийн ще играе главна роля в музикалната комедия „Момичето“, режисирана от Джордж Цукор.

ВЕРА СТОИМЕНОВА, ДИМИТЪР ПЕТРОВ

МЕЖДУ ДВАМАТА

Пристанище на Дунава.

Силен вятър гони ниски облаци.

Прелитат птици. Някъде отдалече продължително прозвучава корабна сирена. В широкия завой на голямата река бавно изчезват последните шлепове на конвой.

Един малък катер с мъка пъпли срещу течението. Разиграните от вятъра води го люшкат, гласът на моторчето му почти заглъхва, след това отново прозвучава остро и припряно.

Ниско долу в пристанището. Пръснати в безпорядък сгради — високо над тях се издигат кулите на няколко крана. Гъста плетеница от коловози и дълги редици вагони. Маневреният локомотив потегля сред облаци от дим и пара, които вятърът в същия миг отнася.

Вятърът огъва крайбрежните тополи. Измита, върти праха по кея. Събаря празни чайги от грамадни куп. Вдига полата на момичето, което записва нещо под един от крановете. Дочуват се мъжки гласове, прекалено усиления от рупор. Те идват от спрелия конвой. От капитанския мостик на влекача съобщават някакви числа, грамадни макари над кила му навиват стоманени въжета. По тях погледът ни отива при първите три шлепа, подредени и вързани един до друг. Зад тях останалите четири-пет се подреждат сега. Маневрата върви тежко. Водите на реката удрят, люлеят огромните им туловища, прехвърлят палубите. Пронизително скърцат въжетата по кнехтовете.

Шлепчините едва се придвижват от едно място на друго. Вятърът издува дрехите им, отнася гласовете им...

Един силен, дрезгав глас, една едра, енергична фигура в протритото кожено яке и избеляла моряшка фуражка привличат вниманието ни.

И едно дете, което не откъсва очи от него. Сгушило глава във вдигнатата яка на дрехата, с ръце в джобовете, стиснало ученическа чанта, то наднича плахо между грамадните сандъци на кея.

Болничен коридор.

От дъното идва бързо сестра, втурва се в отворената врата на дежурната стая. Грабва останената в страни телефонна слушалка.

— Да... Аз съм... Не е бил въобще?!...

В гласа на сестрата се долавя тревога, недоумение.

— Сутринта излязохме заедно...

Тя слуша още известно време. Бавно оставя слушалката, отпуска се без сили на стола.

Вятърът вдига, върти праха по пристанището.

Момчето гуши глава във вдигнатата яка на дрехата, крие ръце в джобовете. Очите му нито за миг не се откъсват от моряка с избелялата фуражка...

„МЕЖДУ ДВАМАТА“

Маневрата е свършила. Морякът с избелялата фуражка е на шлепа си, поема пакети (навярно с храна), бутилки, които помощникът му подава от кея.

Към шлеповете бързат жени с препълнени пазарски чанти. Две морячета мъкнат кош с хляб към влекача. Чуват се сигнали.

Момчето излиза от скривалището си. Вятърът роши косата му.

Морякът с избелялата фуражка изчезва в каютата.

Конвойът бавно потегля. Момчето гледа след него...

(На този фон минават последните надписи)

В огледалото виждаме лицето на сестрага от болницата. Нервно, припряно, вчесва косата си. Отвреме навреме поглежда в страни.

На масата под прозореца седи момчето от пристанището. То е в гръб — виждаме само неподстриганото му вратле и някак упорито щръкналия връх на косата.

— И се намусил на всичко отгоре!...

Чуват се токчетата ѝ по стаята. Жената отваря едно от чекмеджетата на скрина, рови в него. Отваря друго. Поглежда с тревога часовника си.

— А да бяга от училище и ми носи двойки, не го е срам!

Малката глава не помръдва. Между страниците на отворения учебник се мърват извехтели картички. Малките пръсти вземат една от тях — снимка на моряка с избелялата фуражка. Той е в нова униформа, с орден. Зад него е голямата река.

— Не си ли виждал кърпата ми?

Щръкналият връх упорито мълчи.

— Как можа да събереш целия му инат!... — изговаря с въздишка тя почти на себе си. И отново започва да търси.

Малките пръсти държат друга снимка — изглед от Братислава. Някакъв площад с паметник на гърба, с широк небрежен почерк е написано:

„... Още пет дни и ще бъдем заедно... Целувам те...“

Най-после майка му е намерила кърпата. Прибира косите си.

Той я гледа унесен.

Тя го вижда в огледалото. Ръцете ѝ замират. Защо я гледа така? Обръща се.

— Защо не четеш?

Гласът ѝ е станал съвсем друг. Идва към него.

Снимките изчезват в учебника.

— Защо правиш така?

Слага ръка на рамото му.

— Чети да си поправиш бележките. Като ви разпуснат, ще си взема отпущаната и ще отидем на море.

Навежда се. Лицето ѝ е съвсем близко до неговото. Говори тихо.

— Недей ме кара да тичам постоянно по тебе! Не мога да си гледам работата! Не съм спокойна!... Ето и сега закъснях... Ами ако ме уволнят?... Какво ще правим тогава? Кой ще ти купува дрехи?... Учебници?... Кой?

— Татко.

Лицето на жената застива. Ръката ѝ пада от рамото му. Тя се изправя бавно. Стои неподвижно.

Той е присвил упорито устни. Чуват се стъпките ѝ.

— Довечера съм дежурна — произнася глухо тя. Вратата хлопва след нея. Чуват се стъпките ѝ в антрето. Хлопва и външната врата.

На отсрещния покрив кацат гълъби.

В стаята изведнъж е станало тихо и някак пусто. От едно чекмедже на скрина се подава затисната дреха. Едното крило на гардероба зее. От съседната стая се дочува глъчка. Избухва смях. Момчето разсеяно прелиства учебника, изважда картичките, отива при гардероба, измъква от дъното тъмен мъжки костюм. Гледа го един миг, напъхва картичката във вътрешния джоб на сакото. Окачалката пада, костюмът се свлича в краката му. То го вдига. Куката стърчи въпросително, панталонът се е провесил надолу...

В съседната стая избухва смях. Дочуват се детски викове.

В антрето пред вратата, от която се чува смехът, е клекарката котка — чака да ѝ отворят. Виждат се краката на момчето — то нахлузва обувките, навежда се към ключалката, но силно измъкваване го кара да подскочи — настъпил е опашката на котката.

— И да подслушвате ли почнахте!

Човекът на вратата е страшен и същевременно смешен с пълната уста и провесената под брадата кърпа. Зад него подават уши две деца.

— За това ли ви държим още в стаята, да подслушвате?

Момчето стратегически отстъпва към външната врата.

— Нахалници с нахалници!... — извиква след него хазайнът и трасва вратата. Малкият е отвън. Търси нещо по джобовете. В очите му проблясват лукави

пламъчета. Изважда моливче и имего: ГЕРЧО ВИНАРОВ със съвсем малка операция става:

ПЕРЧО СВИНАРОВ

звъни 20 пъти, грук, грук.

Натиска силно и продължително звънеца, изчаква да хлопне вратата отвътре и хуква надолу, изпратен от:

— Хулиган с хулиган! ... Ще те науча аз тебе, само да ми се мернеш!

Но нашият малък герой крачи невъзмутимо по стръмната, калдъръмена уличка.

Вятърът е утихнал. Хоризонтът над реката тъмнее.

Чува се изсвирване с уста. Отваря се прозорец — едно момче наднича надолу. Озърта се страхливо. Говори тихо:

— Не ми дават да излизам... Заради реката...

Нашето момче свива пренебрежително устни и си тръгва.

— Пламене!

Пламен се спира.

— Татко каза, че след работа ще мием колата. Ела и ти! — озърта се пак. — Може да ни повози, чао! — махва ръка и бързо затваря прозореца.

Пламен върви с ръце в джобовете. Подритва някаква кутия.

Голям чардак и стълбище на стара къща. На вратата — чисто спретнато момче, с молив в устата.

— Събуй се, че нашите са мили!

Пламен се навежда. Една сърдита баба пресича коридора. Тя вижда гостенина. Поклаща глава към внука си:

— Какво каза майка ти? — многозначително го изглежда и влиза в стаята.

— Това бабе ще ме издаде.

Пламен вдига очи.

— Не ми дават да играя с тебе.

Пламен нахлузва събутата обувка и си тръгва. Момчето гледа виновно след него, затваря бавно вратата.

На стълбището Пламен вижда прът с наденици. Както си върви, първа една и продължава по стълбите надолу. Наденицата се завъртва и тупва зад него. Той се спира, поглежда към затворената врата, връща се, пхва наденицата под якето и спокойно излиза. Едно кученце се умилква около него. Той му подхвърля парченце от наденицата. Пие вода от чешмата, пуска я силно и изпръсква кученцето. То се мушва в една порта и дълго квичи из двора.

Най-после Пламен си е намерил приятел. Двамата се спускат по стръмната улица към пристанището. От големия завой на реката излиза конвой. Ниски, тъмни облаци са затулили слънцето. Блясва светкавица. Гръм. С крясък прелитат птици. По пращната улица започват да падат едри капки. Отново светкавица — силен гръм и над притъмнялата река рухва дъжд като из ведро. По кея бягат хора.

Двамата приятели тичат сред дъжда и вече мокри, се приютяват под стрехата на една от пристанищните бараки. Приханал раменете си, Пламен потръпва от студ. Другият бърше лицето си с ръкав. Проливният дъжд надига мехурчета в локвите пред тях. Пламен се оглежда. Бутва прозорчето зад себе си — то хлътва навътре. Надничат — маса, няколко дървени стола, ватенки по пироните на стената, тенекиена печка, под нея дърва... Момчетата се споглеждат. Пламен кимва и единият му крак е вече вътре. Отваря печката. Пепел. Търси кибрит.

Другият е намерил някакви лагери. Показва ги на Пламен.

— Виж какво става! Кормилачка един път!

Пламен ги опипва като стар познавач.

— Екстра са!

От една ватенка, закачена на стената, измъква недопушена цигара.

Дъждът продължава да вали.

Бараката е цялата в дим. Тенекиената печка бумти. Върху жарта, извадена отпред, се допича парче от наденицата.

Приятелят му духва пепелта от парчето, премията го в ръце; докато изстинее, и го лапва. Пламен къса цигарата на две и му подава едната половина. Навежда се да запали от жарта, задавя се, цигарата му пада, трие сълзите от пушека...

— Пламене, хайде бе!

— Стига с това „хайде“! — избухва Пламен. — Аз не мога да си отворя очите, той... — но вижда, че онзи се готви да става, добавя по-меко: — Щом съм казал ще стана, значи... край! — Надига се. — Хайде ставай!

Навън е притъмняло. Дъждът е престанал. Дватамата приятели са унесени в работа. Дъските за кормилачката са сковани. Пламен се мъчи да затегне кормилната пръчка в един от лагерите.

— Къде е пилата?

Приятелят му се оглежда, но вече почти не се вижда. Той се изправя. Чак сега забелязва, че се е стъмнило.

— Аз си тръгвам.

Пламен го гледа.

— Нали ще спим тука? — Става, откача две ватенки, но другият е вече при прозореца. Пламен идва към него. Измерва го отдолу догоре.

— Хайде, махай се! ... Страхливец!

Страхливецът прекрива прозореца, но не тръгва веднага.

— Тебе няма кой, ама мене... Баща ми, един като ми завърти, каквато тежка ръка има, ще ме пребие... — Изважда останалите три лагера от джоба и ги оставя на прозореца.

Далече някъде изсвирва корабна сирена.

Съсредоточено, замислено лице на офицер от милицията. Той е в дежурната стая. Поглежда назад.

До масата стърчи неподстриганата глава на Пламен. Той пише. На горния край на листа четем: „Дознание“. Следим написаното и чуваме равния му спокоен глас — като че разказва съвсем обикновена случка:

„Отидохме при чешмата и оттам гледахме кога ще излезе човекът...“

Ние ги виждаме — Пламен, момчето от бараката и още едно, по-малко да се въртят около чешмата на градския пазар. От нея започват две дълги редици от павилиони и сергии. Наблизо дими скара с кебапчета. Очите на децата са в първата барака. Вътре говори някой по телефона. Излиза. Вратата остава отворена. „Оставихме братчето на Коцето да пази, а ние влязохме в бараката...“

Те са при касичката на телефона. Коцето я поклаща, обръща я, с отвора надолу — издрънчават монети. Пламен се навежда и започва да човърка с тел.

— За какво ви бяха тези пари? — офицерът се е изправил зад него.

— Искахме да отидем на цирк.

— А майка ти не дава пари... А?

— А, дава ми... Искахме да водиме и другите...

— Кои другите?

— Децата... От нашата махала.

— Колективно, значи?

Малкият поклаща глава.

— Е, водихте ли ги?

— Нямахме толкова пари.

Озадачен, офицерът взима един лист от съседната маса. Проверява вписаната в него сума.

— Управителят пише, че имало десет лева.

Малкият вдига очи. Намига му съучастнически.

— Искате да се пише дявол! Имаше един лев и шест стотинки.

Офицерът го гледа.

— Пиши нататък!

Пламен натопва перото, навежда се отново над листа. На горния край на формуляра е написано: „Д о з н а н и е“.

Пламен тича по стръмна калдъръмена уличка; спуска се по широки циментови стълби; прекосява малка квартална градинка... Бяга към пристанището. То е оживено. Товарят конвой.

Пламен дотичва задъхан. Минава бързо покрай шлеповете. На горната па-

луба на първия шлеп се поклаща току-що изоставена плетена люлка. — Долу по тъсната пътека край хамбарите тича едно момиче с плътно прилепнати панталони и свободно развята коса. Двама малчугани я гонят. Пламен се заглежда след тях. Една жена простира пране между каютата и мачтата. Момичето се провира под въжето.

— Ще ми изцапаш дрехите, лудетино! — извиква жената след нея.

Момичето се смее, изплъзва се на малчуганите и безстрашно прескача на съседния шлеп. Това е шлепът на моряка с избелялата фуражка, но него го няма. Марка се някакъв друг човек с дочени панталони и моряшка фланелка — навярно помощникът.

Момчето е смутено. Потта се стича на вадички по лицето му. Обърсва я с ръкав. Единият край на карираната му ризка е излязъл.

Децата продължават да се гонят и крещат радостно.

Пламен оглежда неспокойно другите шлепове. — кея. Изведнъж трепва.

Откъм влекача се задава морякът с избелялата фуражка. Той се приближава... Идва съвсем близко — лицето му е обгоряло, дълбоко врязаните черти го правят сурово. Пламен е затаил дъх. Ръката му неволно напъхва излезлия край на ризата в панталоните... Баща му отминава, без да го забележи. Прескача на шлепа си, махва ръка към краниста:

— Давай!

Издърпва капака на първия хамбар.

Пламен пристъпва напред, качва се нерешително по дъската, която служи за мостик. Покрай него профучава момичето с панталоните. Пламен е на шлепа, оглежда се плахо. Момичето изтрополва отново по дъската, стрелва го с живите си дяволити очи, покатерва се по капаците, балансира по тесния ръб. Той я поглежда с крайчеца на околото си. Най-после тя улавя погледа му, но загубва равновесие и полита в страни. Пламен изкривява пренебрежително устни.

Насядали по кнехтовете, малчуганите го оглеждат с любопитство.

Без да им обръща внимание, Пламен тръгва към баща си. Той е зает с товаренето. Момчето е зад него. Изведнъж баща му се обръща, тръгва рязко и едва не връхлита върху него.

— Какво се метлеете в краката ми? — изкрещява ядосан.

Пламен вдига очи.

— А... ти ли си! — засуетява се баща му. — Какво... Свършихте ли училище?

— Свършихме.

— Няма ли двойки? — пита съвсем мимоходом.

— Няма — изговаря смутено момчето и вади бележника от пазвата си.

Но вниманието на баща му е вече на друго място. Ръцете му припряно бържат из джобовете.

— Хала, при капитана! — извиква някой от кея.

Момчето си прибира бележника. Баща му вади петолевова банкнота.

— Вземи... Да си купиш нещо!

Малкият навежда глава. Ръкага му не помръдва.

Баща му се оглежда нетърпеливо:

— Хайде!... пъхва банкнотата в ръката му — Хайде, че имам рабста!

— Искам да дойда с тебе — заявява с неочаквана решителност момчето.

— Как, с мене?... — стъписва се морякът — Къде с мене? Кой ще те гледа?...

— Хала, викай те, бе! — се чува още по-настойчиво гласът отатък.

Момчето „балансира“ съвсем наблизко. Малчуганите са се приближили също.

Бащата е тръгнал. По пътя ритва нещо с крак, взема го, — това е детска играчка. Запраща я ядосан към съседния шлеп.

— Я се махайте оттука!

Момчето сконфузено се отдръпва.

— Колко пъти съм ви казвал да не беснеете на моя шлеп!

— Бре, пък и ти, Пешо, какъв човек си, бе! — жената отсреща тръска мокрия чаршаф. — И играчка не търпиш на шлепа си... Да ти се невиди и шлепът, и чудото!...

— Това не е детска градина!... Домъкнали сте ги тука... — Халата крачи отатък и последните му думи почти не се чуват.

Имитирайки го, момчето прави гримаси след него. „Хайде, тука не е детска градина“ — обръща се тя към малчуганите.

На съседния шлеп писва малко дете. Тя изтичва при него — детето е паднало — вдига го и го повежда към каютите.

Двамата малчугани тръгват след нея. Единият се обръща към Пламен.

— Ей, хайде слизай, че ще тръгваме!

Той гледа мрачно след тях.

Товаренето на конвоя е свършило. Чува се предупредителният глас на корабната сирена.

Пламен се оглежда. Наоколо не се вижда никой...

Стълцето зalezва. Затварят хамбарите. Издрънчава верига. Над водата се показва котва...

Башата на Пламен се е върнал. Оглежда празната палуба — Пламен го няма. — Заглежда се към стръмната улица за града — по нея не се вижда никой. Махва ръка и се залавя със стоманеното въже.

Момичето с панталоните също се озърта от съседния шлеп.

Влекачът запуктява усилено. Конвойт поема срещу течението на реката.

Малкото крайдунавско градче бавно се отдалечава...

Една широка, спокойна мелодия на китара в тихата лятна привечер. Тя идва от горната палуба на един от шлеповете.

„Едно, две, три...“ — дочува се отнякъде монотонен детски глас. Със затворени очи детето се е прилепило към една от каютите и съвестно брои, докато се скрият останалите.

Една малка фигурка безшумно и бързо се спуска по капаците и изчезва зад хамбара.

Друга се покатерва към кабината за управление.

Трета подава уши зад решетката на кокошарника.

Четвърта се спотайва между дългите сандъчета с цветя.

Ето го и момичето с панталоните. То тича към носа на шлепа. Спира се за миг. Оглежда се. Вижда отворения капак на котвения ящик. Време за колебание няма. Спуска се по отвесната желязна стълба. В ящика е почти тъмно. Дочува се глух плясък на вода. Момичето се оглежда страхливо. Грамадната верига на котвата се е проточила като застинала в очакване влечуга. Зад нея нещо прощу-молява. Момичето се извърща ужасено. От тъмния ъгъл на ящика се отделя някакъв силует. Момичето се вкопчава в желязната стълба. Стои като вцепенено.

— Страх ли те е?

Надя е познала момчето от пристанището.

— Надо, излизай!... Съби е заплют!... Излизай!... — дочува се отвън.

Тя не посрѣдва.

Бръкнало ръце в джобовете момчето е опряло рамене в стената. Очите им проблясват в тъмнината. Гледат се като куче и котка.

— Какво ме гледаш? — пита предизвикателно Пламен.

— Надо, излизай!... Съби жуми... Излизай!

— Върви да ме издадеш! — зад престореното безразличие в гласа на Пламен се долавя тревога.

Надя отваря уста да заговори, но само преглъща. Без да откъсва очи от него, бавно, стъпало по стъпало се изкачва нагоре.

Той идва към стълбата. Вдига юмрук към брадата си.

— Само да посмееш!...

Излязла на светло, тя се спира, изглежда го многозначително, вирва носле и бързо изскача на палубата.

Пламен се покатерва две, три стъпала. Остава в напрегнато очакване. Отвън долитат детските гласове.

Деца са наобиколили Надя.

— Кажи му на този Съби Беззъби! — Росица едва успява да надвика останалите. — Заплюх го, а сега не иска да жуми!

— Не е вярно, не е вярно! — крещи беззъбият първолак. — Раѣко и Кунчето ѝ казаха къде съм!...

И отново всички викат и нищо не се разбира.

Кунчето е лапнала палец и недоумява защо толкова се ядосват.

— Щом не ни дават да играеме и ние, ще ги издаваме! — заявява реши-

телно Райко и се премества по-близо до Кунчето.

— Росица пак жуми, за последен път, нали Надо? — разпорежда се Петър (издължено и слабо момче на възрастна на Надя).

Надя не чува. Тя се е загледала към съседния шлеп.

— Да, да, все аз! Защо ти не жумиш един път, да видиш какво е! ...

Но Петър я обръща насила. Децата се разбягват, играта продължава.

— Едно, две, три ... — и все пак Росица жуми.

Петър вдига капака на сандъка за инструменти, предупреждава със страшна физиономия издайниците и се напъхва вътре.

Надя е при кнехта срещу каютата на Халата. Вратата е отворена. Той играе табла с помощника, но, изглежда, че губи, защото непрекъснато подвиква.

Тя се приближава несмело.

— Какво, Наде — усмива ѝ се отсреща помощникът, — табла ли ти се играе?

Халата извърща глава. Само като го зърва, момичето инстинктивно се отдръпва назад.

В каютата на Надини. Вечер.

Унесена в мисли, Надя бавно обелва ябълка.

Райко още не си е изял яденето, вижда обелената ябълка, грабва я и я налапва.

Надя не му обръща внимание. Пръстите ѝ замислено нахъсват кората. Поглежда към баща си:

— Татко — полугласно промълвя тя, — ако някой се скрие в шлеповете, какво ще го правят, а?

— Как така ще се скрие? — отговаря баща ѝ, без да дига очи от корабния дневник.

— Хм — Райко я стрелва с ръка, — тая пък, ще се скрие!

— Мамо, това момче син ли е на Халата?

Майката разтребва масата.

— Син му е — отговаря майката. Взема чиниите пред Райко. — Къде ти е кърпата на тебе?

С хитри очики малкият я издърпва от пазвата си.

— Ти пък кога се научи да дяволуваш, бе? — първа го майката галено с кърпата.

Бащата среща погледа ѝ и едва забележимо се усмива.

— Мамо, защо не го взема със себе си на шлепа?

— Кой?

— Халата.

— Какво ти е хрумнало да ме разпитваш сега пък за Халата?

— Така, искам да знам!

— Не живеят те... с майка му... — търси думи да обясни — Разведени са... Хайде, вървете да спите! И не ви е никакъв Хала той на вас! „Халата“! Няма ли си име човекът!

Пръстите на Надя са нахъсали кората на съвсем дребни парченца.

Тя е в леглото. Не спи.

Някъде наблизко пеят стара моряшка песен. Чува се китара.

Конвоят пълзи бавно срещу течението на реката.

Една малка бяла фигурка се прокрадва към съседния шлеп. Приближава се плахо към светещите прозорци на каютата. Наднича между щорите. Вътре, около масата с мезета и вино, пеят Халата, помощникът и още двама шлепчии.

Прикривайки се, Надя притичва до котвения ящик. Навежда се над тъмния отвор.

— Хей, тука ли си?

Никой не отговаря. Вятърът подухва тънката ѝ нощница. Потръпва цялата от студ.

— Чуваш ли? ... Обади се! ...

Момичето се оглежда страхливо. И точно когато се изправя, от ящика се подава шръкналата коса на Пламен. Той се появява така внезапно, че тя трепва.

— Защо не се обаждаш? — прошепва задъхано.

Той се опитва да каже нещо, но зъбите му потракват от студ. Прихваща раменете си да не треперят.

Тя не знае какво да прави. Оглежда се наоколо. Изведнаж се сеща нещо:

— Чакай! — навежда се ниско и притичва обратно към техния шлеп.

Подал като лалугер глава от дупката, Пламен гледа озадачено след нея.

Откъм другия край на шлепа се носи старата моряшка песен. Гласът на баща му се извисява над останалите.

Той яде лакомо, бързо.

Тя го гледа.

Високата яка на грамадната моряшка фланела му пречи и отвреме навреме я прибира под брадата.

Нощта е тиха и светла. Силуетите на двата бряга са смълчани и тайнствени.

Чува се само равномерният, монотонен бумтеж на влекача.

— Знаеш ли къде сме? — тя се е сгушила във вълнен шал.

Той престава да дъвчи. Заглежда се към брега.

— Отде да знам.

— Друг път не си ли пътувал по Дунава?

— Пътувал съм.

— Ама с шлеповете?

Той захапва от хляба.

— С татко ти ли?

Той я поглежда под вежди и едва промърморва:

— С училището.

В завоя блести устието на река.

— Искър — прошепва тя, — виж колко е малък! Като вадичка.

Мълчат.

— А ти помисли, че ще те издам... Нали?

Той не отговаря.

Далече напред диша равномерно и пъпли спокойно белият кораб.

— Ех, един път да минем границата! — чуваме нейния шепот. — Ако не те намерят до Турно Северин, няма да...

Гласът ѝ се загубва в кръска на нощна птица.

На фона на утринното небе стърчат зъберите на Баба Вида.

Двама души от пограничната охрана преглеждат шлеповете.

По-насам, по-насам! — Надя грабва одеялото, което носят децата, и го замята върху скривалището на Пламен.

— Петър тука! Росица тука! Стефчо... — грабва Кунчето, дръпва Райко до себе си...

Децата я гледат недоумяващо.

Хората от пограничната охрана са вече на техния шлеп.

— Ти имаш две, ти — три, Райко — четири, Кунчето — едно...

Пламен се покатерва по стълбата на ящника — какво става горе?

Граничарите минават покрай отворените хамбари.

— Нашата градина родила, родила две тикви.

— А защо да са две? Нека са четири...

Граничарите се приближават.

Надя прехапва устни.

Мъжете се спират пред каютите. Преглеждат някакви книжа.

Тя въздъхва облекчено.

Единият се отделя, наднича в сандъка за инструменти.

— Който изгори, няма да става! — вметва тя бързо — Остава си на мястото, докато изгорят всички. Продължавайте!

Граничарят идва към тях.

Надя замръзва.

— Защо да са три, нека са пет!
— Защо да са пет, нека са шест! — намесва се неочаквано непознат глас.
Децата погледат нагоре.
Граничарят се усмихва. Съби е зяпнал с беззъбата уста.
— Ти си! — побутва го Росица
— Изгоря! Изгоря! — развикват се децата.
— Защо не си знаеш тиквите, а? Къде ти са зъбите? Я малко подстанете!

Пламен се заслушва озадачен.

— Чичо, моля ви се, надейте ни разваля играта! Вижте как хубаво си играем, моля ви се! — с последна искрица надежда Надя се мъчи да го отклони от ящичка.
— Пак ще си играете, хайде!
Децата настават, Петър хваща единия край на одеялото. Съкрушена, Надя едва се надига.

Пламен се спуска бързо надолу, прилепва се към стената. Капакът отгоре се открехва. Нахлува светлина. Показват се крака. Слизат бавно надолу.

Пламен е затаил дъх.
Човекът вече ще погледне... и изведнъж...
„А-а-а!“ — се чува изплашеният вик на Надя.
Тя се клатушка с разперени ръце на ръба на палубата... Като че губи равновесие... Изплашените ѝ очи гледат към чичото...

Той стои объркан.
Нещо бухва във водата. Децата се развикват.
Чичото изскача от ящичка.
Надя плясва с ръце. Течението я понася.
Някакво тяло се връзва във водата, излиза на повърхността — Халата. Търси с очи. Два, три тласъка и я настига. Прихваща я с едната ръка, с другата улавя края на въжето, което му хвърлят.

Тревогата е събрала почти всички от конвоя.
Надя е вече на палубата. Очите ѝ са в отворения ящик — там няма никой.
Едва забележима усмивка трепва на устните ѝ.
Измъква се и Халата.

— Така е, като сте ги надовели цяла сюрня! — вади мокрия портфейл от задния джоб, ядосано го удря в краката си — Екскурзии ще си правим! — И закрачва към каютите. След него остават мокри следи.

На другия шлеп Надя притичва пред майка си. След тях дечурлигата шумно и развълнувано коментират събитието.

Надя прекрачва шлепа на Халата. Носи чиния с палачинки. Спира се пред каютата. Колебае се дали да почука.

— Чичо Пешо-о-о!
Никой не се обажда. Палубите на шлеповете са пусли. Всички са се изпокрили от горещината.

— Чичо Пешо-о-о! — извиква повторно Надя.
Пак тишина. Изведнъж шорите се отварят рязко.
— Какво има? — избоботва Халата, без да вдига глава от корабния дневник.
Той е в „канцеларията“ на шлепа — съвсем тясна каютка, в която малкото бюро, столът и закачената високо на стената полица за книги са единствените мебели.

Надя чака да свърши писането.
— Казвай! — отсича Халата, без да има намерение да вдига глава от дневника.

Леко обидена, Надя оставя чинията на бюрото, пред дневника.
— Заповядай!... Мама ти ги изпраща... Всички в къщи ти благодарим... че ме спаси...

Халата поглежда палачинките изпод вежди — с презрението на ракиджия.
— Нямаше нужда — изговаря мимоходом, без да прекъсва писането. — А ти друг път... стой по-настрана от водата... ако не искаш майка ти...
— Чичо Пешо, вземи си!... Много са хубави! — прекъсва го съвсем мило хитрущата.

Халата се прокашля без нужда. Той е свършил писането и за да се намира на работа, прелиства и чете сведенията от миналите дни.

— Чичо Пешо, това момче на пристанището... твой син ли е? — събрала кураж на един дъх изговаря момичето.

Но напразно чака отговор. Халата прелиства дневника — все едно, че не е чул.

— Той не иска ли да пътува с шлеповете?

Надя изчаква един миг и вече съвсем престащена, продължава без прекъсване:

— Ако беше тука, щеше да е по-весело... Нали и той е в шести клас?

Халата започва да губи търпение.

— Чичо Пешо, защо не го взе с тебе?... Щеше да ти помага... Тука няма с кой да поприказва човек... Петър само с лъкове се занимава... Чете криминални романчета... А другите са едни малячета.

Халата шумно затваря дневника.

— Хайде, върви да играеш!

Става, нахлупва фуражката, блъсва вратата към кухнята.

Надя е ядосана и засрамена от пълния провал на мисията си.

Халата излиза на палубата и без да я погледне, закръчва към каютата на помощника.

— Аз на негово място ще се скрия и пак ще дойда! — извиква след него вече почти враждебно тя, като за всеки случай се измества към тяхния шлеп. — Какво ще ми направиш?...

Но и това остава без резултат. Халата само завъртва глава и продължава невъзмутимо нататък.

Пламнала цялата от яд, Надя се връща при прозорчето, завива на две на три палачинките в една хартия и изтичва към скривалището на Пламен.

След последните шлепове остава огромно ветрило от вълни, които постепенно замيرат към бреговете. Водата потъмнява, ветрилото изчезва. Конвойт е спрял. Над реката е нощ.

Долавя се румънска реч. Два силуета преминават бързо по кея. Качват се на шлеповете.

— Къде е фенерът? — разтревожен, задъхан, бащата на Надя се лута из кухнята. — Намериха едно дете в ящичка!

— Какво дете? — пита объркано жена му. Тя току-що е станала от сън.

— Дете като дете! — той шраква кибрита. От вълнение и бързина едва улучва фитила.

Изтръпнала от уплаха, по нощница, Надя наднича от вратата на спалнята.

Стъпките на баща ѝ заглъхват по палубата. Майка ѝ облича набързо нещо — изтичва и тя след него.

— Какво, какво? — усетил тревогата, Райко се е събудил също — стои изплашен на леглото.

— Нищо, Райче, спи!

Надя замята шала на майка си и хуква навън.

Стигнала задната каюта, тя се спира. На носа до котвения ящичек се мяркат силуетите на няколко души. Просветва фенерът на баща ѝ. Тя изкачва трите стъпала. Водата между двата шлепа шуми оглушително. Капакът на ящичка е отместен. Двама румънци — офицер и старшина — се взират в някакъв тефтерче. Погледът ѝ опипва тревожно наоколо. — „Къде е Пламен?“ Най-после го открива. В тъмнината почти се слива със силуета на котвения мотор.

Румънците споделят нещо помежду си на своя език. Чуват се стъпки — това е капитанът. Правят му място. Той кима за поздрав към румънския офицер. Обръща се към бащата на Надя.

— Какво има?

Бащата вдига рамене. Насочва светлината към Пламен.

Чак сега го виждаме добре.

Той е навел упорито глава. Грамадната фланела стига почти до коленете му.

Под нея две голи крачета в кецове. Разрошен, изтопан...

Бащата на Надя е познал фланелата. Поглежда недоумяващо към жена си.

Станало е съвсем тихо.

Скрита в тъмнината, Надя е прехапала устни.

— Откъде се е качил? — пита отново капитанът.

Румънският офицер му подава тефтерчето. Той го разгръща: „Бележник на Пламен Петров Кирилов, ученик от VI б клас“.

— Той не е беглец! — чуваме вика на Надя в тъмнината. — Тука е баща му...

От възнение не може да си поеме дъх.

— Той е син на чичо Пешо, Халата... Искан да бъде със...

В същия момент тя е видяла баща му.

Халата отговаря с ръка помощника, застава настръхнал пред сина си.

— Какво търсиш тука?

Стиснал упорито устни, малкият не трепва.

— Аз какво ти казах! — процежда съвсем тихо баща му. — Какво ти казах, бе!

Шамарът е така неочакван, че Пламен едва се задържа да не падне.

Може би Халата ще замахне пак...

— Кирилов!

Равният, студен глас на капитана го възпира.

— Вземи това! — подава му бележника. — Ти си за бой, не детето! — произнася едва чуто и тръгва рязко към мостика.

Халата отговаря неловко двата гумени ботуша.

Райко се е вкопчил в майка си.

В широко разтворените очи на Надя блестят сълзи...

Надя не може да заспи. Някъде из шлеповете проплаква бебе.

През матовото стъкло на съседното помещение се мярка силуетът на майка ѝ.

— ...И то дошло при баща... Хубав баща!

Момичето наостря уши.

— Стига си нареждала! — чува се сънният глас на татко ѝ. — Тъкмо бях задрямал. Хайде, гаси!

— И тя, нашата мишка, нали се вре навсякъде...

Лампата угасва.

Облегнати на палубата, капитанът и дежурният механик пушат.

Пред тях са светлините на чуждото пристанище. Цимбал и цигулка ситнят румънска мелодия.

На шлеповете е тъмно. Свети само прозорецът на Халата.

Халата е на масата. Срещу него, опрял глава на ръката си, почти задрямал, седи помощникът.

— Как така ще си играе с мене?...

Помощникът се сепва. Слага пръст на устните си и посочва съседното помещение.

Халата се опитва по-приглушено:

— Аз петнайсет години работя по тая река, сега тя ще ме прави за смях на хората!... — отпива жадно. От празната бутилка встрани личи, че доста е отпил досега.

— Може то само...

— Как само, бе? Къде ще смее само?... Не ги знам аз нейните номера!... Искаш детето — моля! Грижи се, възпитавай го. Мен ме остави на мира!... На мене животът ми е тука! Тука ми е къщата... „Не, не можело така, така не можело да се живее!“ Пажалоста! — Ето ти болницата, ето ти — докторчетата!... Месо от мен можеш да откъснеш, не от реката да ме отделиш — ни-ка-да!...

Ей така — както ме гледаш — фуражката на главата и... Сбогом, прощавай!... Кой е виновен за развода? — Аз съм виновен! Триста лева за детето! Моля — четиристотин!... Не! Не щяла, нямала нужда от моите пари!... Е-е?... чуква силно чашката на помощника. Той послушно я долепва до устните си и я оставя. Халата изпива своята на един дъх.

— Аз насам, ти нататък... Край!

Детето се обръща неспокойно в леглото. Отмахва ръка. Приближаваме се бавно — съвсем бавно... Като че проникваме в самите будни клетки, долавяме техните импулси... Те гъмжат нервно, объркано... Постепенно добиват блед, безплътен образ...

Гръмко прозвучава плесница — отеква продължително...

„Моят баща има по-тежка ръка... По-тежка ръка...“ — се чува като ехо гласът на Пламен.

Мярва се момчето от бараката... Гледа го учудено...

Широко разтворените очи на Пламен — те са устремени нагоре... Над него се движат като в калейдоскоп и го гледат! Надя, майка ѝ, баща ѝ, капитанът... Всичко това прелива в образа на баща му... Той е като в картичката — с новата униформа, с ордена... Усмива му се... Подава му пари... Пламен поклаща глава — не иска. Чува се силен смях... Тръсък на счупен прозорец... Сипят се стъкла... Страшното лице на хазаина... Той го гони... Пламен иска да избяга... Краката му тежат... Онзи го настига... Мярва се ужасеното лице на майка му... Тя вика нещо... Крещи... Вместо гласът, силно, пронизително къртят точетата ѝ... Отново спокойното, усмихнато лице на баща му... Пламен тича към него... Вече е съвсем близко... Протяга ръце... Костюмът от гардероба виси на закачалката... Над него стърчи въпросително куката... Тя се приближава... Става по-голяма... По-голяма...

Детето отмахва завивката. Скача изплашено, задъхано.

Навън зазорява. На шлеповете е съвсем тихо. Реката е все още тъмна. Градът също. Потънал в зеленина, той се издига по висок хълм. Само най-горе, на върха, в прозорците играят червени отблясъци. Съвсем наблизко изкукуригва петел.

Пламен стои на вратата на кухнята. Баща му спи така, както е бил — с ризата и панталоните, заметнат с шуба. До него е масата: недопити чаши, чинии, угарки, разхвърляно, мръсно...

В съня лицето му е отпуснато, спокойно, добро.

Детето го гледа.

— Е сега?...

Малкият се сепва. Той е пак на рамката на вратата — вече облечен.

Баща му се е мил. Хвърля кърпата настрана.

— Хубаво те е научила... Възпитала те е екстра!

— Тя не ме е научила — казва детето навело глава. Гласът му е тих, но в него се долавя познатата ни упоритост. — Тя не ми дава да ходя даже на реката...

Халата е изненадан. Изведнъж избухва:

— Защо ходиш, щом не ти дава?

Пламен обръща глава. Гледа го. Брадичката му потреперва.

Баща му се засуетява. Тя разбира това и бърза да разсее смущението му:

— В долапа има салам и сирене.

Излиза.

Детето остава в празната каюта, загледано след него.

Надя едва е дочакала Халата да излезе и сега тихо и предпазливо се промъква към каютата. Най-напред поглежда през прозорчето, след това отива при вратата, чука и без да дочака отговор, влиза. При вида на стаята тя смръщва вежди. Момчето се засрамва. Тя разбира това и бърза да разсее смущението му:

— Капитанът е съобщил, че си тука. Търсили са те навсякъде. Майка ти е вдигнала целия град в тревога!...

Пламен се отдръпва назад, за да закрие поне масата, но с лакета си блъсва бутилка, тя пада и се счупва на пода.

Момичето прехваща устни. Споглеждаат се. Изведнъж очите ѝ светват.

— Чакай! — и хуква навън.

Шлеповете са отново на път.

Една кофа плясва във водата. Избухва смях. Децата от съседния шлеп се смеят на Пламен, че не може да загребее.

Баща му пуши на горната палуба. Поглежда намръщен.

Кофата отново цопва безпомощно — нов смях и провиквания.

Халата смуква дълбоко от цигарата, обръща глава на другата страна.

Стиснал зъби, Пламен гледа към децата — „Как би ги наредил тези глезювци, само ако им скочи!“ ... Една ръка хваща въжето и ловко загребва. Помощникът изтегля и му подава пълната кофа.

— Готово! — усмихва се.

От люка на каютата изхвърчава празна бутилка и плясва във водата. Халата поглежда отгоре — изхвърчава още една. Той се спуска надолу, блъсва вратата, тя удря пълната кофа и водата плисва по пода.

Готов да запрати и следващата бутилка, Пламен замръзва на място.

Надя е запретнала ръкави... И всичко е обърнала наопъки. Долу плуват: метла, четка за дъски, парцали...

Халата повдига с пръст фуражката, въздиша дълбоко, махва с ръка и закрачва нагоре — да не гледа повече.

Шлеповете са събрани плътно един до друг. Конвоят отминава малки острови, потънали целите в зеленина. Коритото на реката се стеснява все повече и повече. Недалече напред се очертават високите канари на Железните врата.

Пламен се качва по железната стълба за горната палуба — там е кабината за управление. Баща му и помощникът въртят големи колкото човешки бой колела. Без да откъсва очи от баща си, той се приближава до отворената врата на кабината. Оттук се вижда целият конвой. Далече напред влекачът се бори със силното течение на реката. Успоредно с него, по левия бряг пухтят два локомотива — дебели стоманени възжета ги свързват с шлеповете.

Конвоят навлиза в самия процеп на планината. Скалите като отвесни стени се извисяват от двете страни на реката. По върховете им пълзят гъсти мъгли. Водата бучи отвсякде.

Като яки клещи ръцете на Халата прихващат и с тежестта на цялото тяло превъртват голямото колело.

Очите на сина му не се откъсват от него.

Помощникът е забелязал момчето.

— Ела насам.

Пламен пристъпва към предните стъкла.

— Виждаш ли там — помощникът вика, за да надвие рева на реката. — Виждаш ли там, това дете стърчи? ...

Чуват се две къси и остри изсвирквания на влекача.

— Върти бързо! Отиваме в швемерите! Какво си се задрънкарал с него!

Халата така изкрещява, че момчето изплашено се отдръпва назад.

Шлеповете минават на педя от десните греди, които очертават пътя на конвоя. Малко встрани стърчат мачти и каюти на потънали шлепове.

Конвоят е навлязъл в самите теснини на канала. Разпенените води връхлитат и заливат носовите.

Загледан в бушуващата вода, Пламен слиза по железната стълба. Водата се носи на грамади и връхлита върху палубата. Стоманените възжета треперят, пукат по кнехтовете, увисват под вълните и отново се изопват до скъсване.

Изведнъж помощникът изтръпва.

Олюлявайки се целият, Пламен върви по капаците на хамбара, към предните каюти.

— Стой там! Къде си тръгнал, ще те отнесе водата!

Съвсем близко до него подплясват вълни и се разбиват в краката му.

Халата настръхва. Хваща и другото колело.

— Бягай долу!

Помощникът се спуска. Грабва детето и го свлича по капаците. Блъсва го в каютата.

— Изсуши се! Да не си помръднал оттука! — бързо се покатерва обратно. Погледнати от влекача, шлеповете в далечината като че се дават. Водата ги залива, потапя ги изцяло и пак ги изтиква на повърхността.

Намерил сигурно място, един петел е клюмнал глава. Около него са се прикътвали и кокошките. Сгушени един в друг, не шават и зайците.

В кухнята на помощника е тихо. Печката бумти. От тенджерата и ризата на Пламен излиза пара. Изхвърчава бобено зърно. Пламен първа с два пръста още няколко, останали върху масата. Рови разсеяно в някакво чекмедже, наднича в друго. Разглежда с безразличие стаята. Спира се пред някаква снимка на младо момиче. Зърва малък часовник на стената до прозореца. Дръпва синджира — не работи. Натиска по-силно — започва да чука. Оглежда се, взима дървената лъжица на тенджерата, премята два, три пъти синджира около дръжката, пуска я — так, так, так... Фасулът прекипява. Хваща капака и в същия миг го изпуска върху печката. Пъхва ръката си в панталоните и цял се превива от болка.

„Так, так, так...“ — чука детският часовник с дървената лъжица.

Реката отново е широка и спокойна.

На вахта са младежът с китарата и бащата на Надя. Встрани от тях помощникът пали цигара от Халата.

Майката на Надя загребва вода от реката и пълни коритото за пране. Кокошките кълват царевица по палубата.

Надя е седнала на масичката до прозореца. Пише съсредоточено в някаква тетрадка.

Пламен излиза, оглежда се. Към каютите на баща му се мярват другите деца. Те поглеждат към него и отново се скриват. Без да подозира нищо, той тръгва нататък. И тъкмо приближава вратата на каютите, върху му се изсипва цяла кофа с вода. Поглежда нагоре. Ухилен до уши, дългият Петър лисва още една кофа върху лицето му.

— Ура-а-а! — със смях и викове децата го заобикалят.

Пламен е мокър като мишка. Пред замрежените му от водата очи се мярва превиващият се от смях Петър. Настръхнал от ярост, без да каже нито дума, Пламен се хвърля срещу него. Вкопчват се един в друг. Пламен му прави една хватка с крак, събаря го...

Двамата се въргалият по мократа палуба...

— Чичо Пешо-о-о! Чичо Пешо-о-о! — викат изплашените деца.

Петър прави опит да се отскубне, понечва да стане, но Пламен го улавя за крака и момчето тупва отново върху палубата. Това го ядосва страшно, започва да рита с крака. Пламен отскача встрани и тъкмо да се хвърли отново, вижда баща си. Той идва към тях. Задъхано, мокро, с извадена навън риза, момчето се заковава на място.

— Ние го кръщаваме, а той се бие! — крещи плачливо Росица.

Изпоцапан целият, страшно обиден, Петър се надига от палубата.

Всички са утихнали.

Халата ги оглежда, спира за миг поглед върху сина си и влиза в каютата.

— Петьо-ьо! Петьо-ьо!

— Росе, веднага идвай тука!

Майките прибират децата си от опасния шлеп.

— Той не знае! — Помощникът гледа да смекчи положението. — Трябваше да му кажете. Момчето си върви, вие — люлюяс, с кофата...

— А той трябваше да ни попита защо го поливаме, не веднага да се бие като някакъв хулиган! — реже като картеница Росица.

— Да попита ама... — Помощникът поглежда към Петър. Намръщеното лице на детето е така изцапано, че той едва удържа да не се засмее — И ти си ми един кръстник!...

В същия момент една едра, силна жена грабва кръстника за лакета. Хвърля мълниеносен поглед към вратата на Халата:

— На другите може да вика, а сега си мълчи! — повежда сина си. Децата се разотиват.

Пламен остава сам на полесражението. Чуди се какво да прави. Поглежда към затворената врата. Не се решава да влезе.

Помощникът му кимва да отиде с него. Той се колебае, накрая тръгва, изпратен от възторжените погледи на Райко и Съби.

От вятъра се полюшват късите панталони, ризата, фланелката и гащетата на Пламен.

През един шлеп оттатък се веят и дрехите на „кръстника“.

Конвойт минава през югославянската земя. Нисък бряг, просторни поляни. Някъде под хълмовете село, досущ наше...

Фасулът дими в чиниите. Помощникът бърка шопска салата. Опитва я. Пламен се е загледал в снимката на младото момиче.

— Малко е лютичка... Обичаш ли люто?

— Обичам. Тази коя е?

Помощникът вдига глава. Добродушното му грозноватичко лице става отведнъж сериозно.

Момичето от снимката го гледа закачливо усмихнато.

Той задържа погледа си още миг, след това се усмихва някак смутено.

— Снимка... — промълвя като на себе си и отново се залавя за салатата — Я виж дали идва!

Пламен наднича от вратата:

— Няма го — остава загледал към каютите на баща си — облечен в дочени панталони и моряшката фланелка на помощника.

— Хайде, сядай!... Или... Чакай!

Пламен го поглежда озадачен.

Надя се озърта и тъкмо се готви да премине шлепа на Халата, вратата на помощника се отваря. Тя се спира. Излиза Пламен. Загледал в чиниите, които носи, той внимателно пристъпва с босите крака по нагорещената от слънцето палуба.

В очите на Надя заиграват хитри пламъчета. Наблюдавайки го, тя тръгва успоредно с него.

— Честито!

Той не смее да дигне очи от пълните чинии.

— Как се чувствуваш след покръстването?

Под краката на момчето припарва силно. То мръщи вежди, потрива един в друг краката си. На всичко отгоре единият крачол на навитите панталони се е смъкнал и всеки миг може да го настъпи.

Надя едва се сдържа да не се засмее с глас.

— Много ти отиват тези панталони!... И фланелката!

Той я стрелва за миг, но продължава храбро нататък.

— Сега си истински морски вълк!

Той спира. Поглежда я, но чиниите се разклащат и тръгва отново.

Най-после Пламен е стигнал каютите на баща си.

— А Петърчо хубавичко го напердашиха заради тебе! — продължава да се задява Надя.

Той обръща глава — тука е сянка и може да стои на едно място.

— Гледай и ти да не пострадаш като твоя Петърчо!...

Надя прави многозначителна муцунка. Пламен натиска с лакет дръжката на вратата. Момичето изчаква да влезе, прескача на техния шлеп, изтичва по палубата, издърпва бързо дрехите му от въжето и хуква обратно.

Загледал в чиниите, Пламен пристъпва внимателно.

Баща му поглежда — той е на одъра. Когато малкият се спира на масата, вдига отново вестника.

Момчето чака.

— Татко!

Баща му мълчи.

— Донесох ти ядене... Ние там те чакахме... Бате Гриша каза да ти донеса...

— Хубаво — избоботва Халата, без да помръдне.
Детето оставя чиниите. Стоп. Вижда смъкнатия крачол, навежда се да го оправи. Заглежда се в запалката на баща си. Изведнъж вестникът изшумява. Пламен трепва.

— Ти яде ли?

— Не съм... Ние те чакахме...

— Върви да ядеш! — Халата вдига отново вестника.

Момчето стои още миг и тръгва бавно, без желание.

Баща му гледа след него.

При вратата Пламен се обръща. Погледите им се срещат. Баща му се надига на лакет — остава вестника настрани.

— Я ела!

Пламен пристъпва — застава пред него.

— Сядай! — кимва баща му към стола.

Малкият присяда плахо. Баща му го гледа под вежди. А сега как да започне?

Силно и продължително прозвучава корабната сирена. Халата се ослушва. В отговор се чуват три къси изсвирвания.

Отгоре се задава конвой. Нашият трицвет се спуска и отново се издига по мачтата на влекача.

Оттатък вдигат „Сърпа и чука“.

Хората от двата конвоя се поздравяват, размахват ръце.

Майката на Надя напъхва дрехите на Пламен в препълненото с пяна корито.

— Где Халата? — се провиква един грамаден „бурлак“ отсреща.

— Ало, где Халата? — гърми басовият му глас. — Это его баржа!

Халата се измъква от каютата.

— Ой ты, чорт! Куда?

— Братислава.

— Я тебя найду, бродяга! — руснакът вижда Пламен — Кто это, мощный?

Халата повдига козирката:

— Син...

— Твой? Поздравляю, молодец! Ну, прощай! Добрый путь!

— На добър час! — вдига ръка Халата и за първи път зъбите му блясват в усмивка.

Пламен премига щастливо.

Вълните от двата конвоя преливат едни в други.

Белите сгради на Авала се издигат високо в небето.

Конвойът се промъква под огромен мост. Отгоре — електрически влакове, трамваи, коли, народ...

Пристигнато — безброй шлепове, кораби, гора от мачти и флагове, между които и родният трицвет... Глъчка на много езици!

И жадните очи на Пламен, които поглъщат всичко. Той е спретнат, чист, с изгладени дрехи. Поглежда нетърпеливо към каютите на баща си.

От съседния шлеп се задава Надя. За първи път тя не е момичето с панталоните. Идва към него — в хубава бяла рокля, усмихната, щастлива.

— Готов ли си? — Оглежда го от горе до долу. Пипва с пръст щръкналия връх. — Защо не си нарешиш това, щръкналото? — дръпва го леко.

Той ѝ отговаря: — Ръката.

— То си ми е така... Мама казва, че е от инат.

— Мъчно ли ти е за нея?

— Наде, хайде! — чуваме гласа на майка ѝ.

— Добре облечени, тя и баща ѝ са тръгнали за града. Райко е изтичал напред.

Празнично оживление се чувства и по останалите шлепове.

— Значи там ще се видим? — заговаря бързо Надя и тръгва да настигне родителите си. — Ще видиш колко е хубаво!... Непременно да те доведе! Чу ли? — и едва не се сблъсква с баща му, който в същия момент излиза от каютата. Той се спира да запали цигара.

Пламен трепва, оправя бързо ризката си, тръгва към него. Но баща му прибира бавно запалката и без да го забележи, закрачва по дъската към кея.

Пламен прави още няколко крачки и спира изненадан, объркан.

Баща му се отдалечава — недалеч от него се вижда лятната градина на пристанищната кръчма.

Надя е като попарена.

— Како, хайде! — извиква Райко от кея.

Тя се връща бавно при Пламен.

Той се е загледал надолу.

Шумът на голямото пристанище изведнъж е утихнал. Водата между двата шлепа като че е спряла. По нея се е проточило дълго, мазно петно от нафта.

— Ела с нас! — тя се мъчи да прикрие смущението си.

Пламен мълчи.

— Наде! — вече сърдито извиква майка ѝ.

— Идвам!... Пламене, хайде! — потегля го за ръка.

Той се отдръпва. Съчувствието на Надя прави болката му още по-силна.

Момичето не знае какво да прави. Тръгва бавно...

Халата е в кръчмата. Оглежда се. Тя е пълна с хора... Хаос от всевъзможни езици... Шумно, задимено...

— Дека одиш, душо моя!?

От една разгорещена компания се е надигнала една грамада:

— Оди вамо... Хало дунайска!... Прегръща го с едната ръка и го повежда към масата. Навежда се към ухото му — „Сбооооом минила, сбооом драгааа, аз отивам наа далеееч“... — пее любимата му песен, със силен чужд акцент.

Келнерът слага вече празната чаша:

— Здраво, Хала!

Той маха вяло с ръка... Чашите се пълнят.

Бръкнал ръце в джобовите, Пламен с безразличие наблюдава отдалечаването на един конвой.

През един шлеп отатък слиза на брега семейството на Петър начело с майка му.

Пламен се прикрива зад бордовия кран да не го видят.

По шлеповете не се вижда вече никой. Мярва се по горната палуба само помощникът, навърно дежурен.

Съвсем неочаквано зад помещението се появява Надя. Тя се приближава безшумно. Опира се с гръб на каютите.

Пламен не я вижда. Потънал в мисли, чопли с крак нещо по палубата.

— Защо не иска да дойдеш?

Той се обръща изненадан. Тя гледа мрачно пред себе си.

— Ама и баща ти е един!...

Кракът му престава да се движи.

— ...Ако беше на мене... нямаше да го погледна!... Пияница такъв!...

Пламен се извърща рязко.

— Ти за моя баща няма да приказваш!... — в очите му проблясват искри. — Разбра ли?

Пламнала цялата, Надя прехапва устни. Навежда глава.

Помощникът ги наблюдава отгоре.

Пламен се отдалечава по пътеката край хамбарите.

Тя гледа известно време след него, след това тръгва бавно към техния шлеп.

— Ще запалиш ли?

Пламен вдига глава. Помощникът му е поднесъл табакерата си. Но на момчето съвсем не му е до шегата.

— Ела да хвърлим една табла... Или да си наловим малко рибичка, а? — Помощникът слага ръка на рамото му, повежда го.

Надя е седнала в люлката — поклаща я леко с крак, крадешком поглежда към двамата. Те са на горната палуба.

— Има ли наш конвой за... надолу? — пита мрачно момчето.

— За какво ти е конвой?

— Искам да се върна — отговаря след кратка пауза Пламен, стиснал устни.

Надя е слязла от люлката. Балансира по ръба на капациите.

— Гриша! — вика някой от кея.

Помощникът се показва.

— Тук ли е момчето на Халата?

— Защо?

Надя е наострила уши.

— Веднага да идва! Вика го капитанът!

Пламен поглежда озадачен помощника. Той му кимва с глава:

— Бягай!.. За връщане нито дума! — подвиква след него.

Момчето подтичва след моряка.

Надя се втурва след тях. Помощникът гледа един миг отгоре — тръгва и той.

Пламен и морякът изтичват по палубата на влекача, спускат се по стълбичките...

Надя тича след тях.

— Наде, къде?! Чакай! — две морячета ѝ препречват пътя. — Едно стихотворение, иначе няма да те пуснем!

— Наде, давай Пеньо! — се обажда друг отгоре.

— Чакайте, че бързам! — тя се втурва от другата страна.

— Васка, дръж! Не я пускай! — той успява да я хване за ръката...

— А бе, пуснете ме! — проплаква тя — Пуснете ме!... Пуснете ме!... — Отскубва се почти разплакана, хуква по стълбите надолу.

— Седни! — капитанът посочва едно от креслата.

Пламен оглежда капитанската каюта — сяда.

— Е-е?... Какво ще правим?... — Капитанът изглежда съвсем сериозен. — Ще трябва да те връщаме!...

Гледат се един друг.

— Добре — изговаря тихо момчето.

— Не ти ли харесва при нас?

Малкият навежда глава. Капитанът му поднася кутия с бонбони.

— Това е за „добре дошъл“! — гледа го в очите. — А истинският моряк не се връща от средата на пътя!...

Момчето гледа встрани.

— Ясно ли?

Пламен вдига мигли и среща усмивката му.

Надя подава муцунка от вратата. Капитанът я вижда.

— Ти какво надничаш като мишка?

Надя се скрива.

— Я ела! — той отваря писалището и показва някаква значка. Тя се подава отново — очите ѝ блясват. Промъква се като котка, грабва значката и отново застава до вратата.

— Вие какво, не се ли познавате?

Двамата мълчат.

По коридора се мярва помощникът. На вратата се изправя моряк:

— Готово, другарю капитан! — и бързо излиза.

— Ела с мен! — казва капитанът на Пламен.

Между морзовите сигнали едва се долавя женски глас:

„Пламене! Пламене!“ — и съвсем задавено: „Никой не се обажда!“

Радистът изчиства.

„Пламене!“

Детето е познало гласа на майка си.

„Чуваш ли ме?“

Капитанът му сочи предавателя. Радистът превключва.

Пламен не знае какво да прави.

„Пламене, чуваш ли ме?... Аз съм, майка ти!“

Дава му знак да говори.

— Да... Чувам те — гласът му потреперва.

„Добре ли си?“

Той мълчи.

„Здрав ли си?“ — кънти тревожният глас на майката.

— Здрав съм...

„Имаш ли си дрехи?... Имаш ли какво да обличаш?...“

Надя е притаила дъх.

„...Вечерно време става студено...“

Помощникът наднича от вратата.

„...Кажи на...“ Гласът замлъква, след малко се чува отново — неуверен, смутен — „...кажи на татко ти... да ти вземе нещо вълнено... пуловер, или някаква горна дреха...“

„Гледай да не настинеш... Обличай се хубаво... Чуваш ли?...“

— Да... Мамо!... Мамо!...

„...Пламе... — гласът на майката потъва в хаос от морзови сигнали...“

Нощ. Халата върви по дъската. Качва се на палубата. Стъпва тежко, несигурно. Влиза в каютата, хвърля фуражката на масата. Светлината, която идва от пристанището, е достатъчна, да се разпознаят отделните предмети. Напипва шише с вода, пие жадно. Оставя го шумно. Шумът го подсеща за детето. Поглежда към съседната каюта. Вратата е полуотворена. Приближава се предпазливо. Наднича. Леглото е празно. Влиза вътре, оглежда се. Излиза навън. Гледа към каютите на помощника. Там е тъмно. Поколебава се за миг, изведнъж тръгва нататък. Извиква от вратата:

— Гриша!

Миг тишина, след това се чува сънният изплашен глас на помощника:

— Кой е?... Какво става? Шефе, ти ли си?

Халата влиза. Гледа съседното легло — то е празно. Отваря бързо другата каюта... Извърща глава:

— Къде е Пламен?

Онзи още не се е опомнил от съня, надига се от леглото, премига глупаво:

— Няма ли го?

Халата излиза бързо. Помощникът грабва панталоните.

Халата крачи към носа на шлепа, помощникът изтичва след него.

Капакът на котвения ящичик е полуотворен. Халата се навежда — долу е тъмно. В ръцете на Гришата светва фенерче. Светлината се плъзва по желязната стълба... по веригата... открива тъмния ъгъл... Няма никой...

— Питаше ме... Дали има конвой за надолу...

Двамата се изправят.

— Искаше да се връща... — говори тихо помощникът.

Халата го гледа, вече изтрезнял напълно. Оглежда се тревожно наоколо — виждат се силуетите на първите два, три шлепа, останалите се губят в тъмнината... Откъм пристанищната кръчма се дочува музика... Водата при кея проблясва маслено тъмна...

— Да не е влязъл в трюмовете? — чуваме приглушения глас на помощника.

Халата прокаква ръка по лицето си... тръгва нататък. Изведнъж се спира.

Горе, в стъклата на кабината за управление се мярва силуетът на Пламен.

Помощникът въздъхва облекчено.

Халата се качва по железната стълба, спира се на отворената врата.

Пламен е почти в гръб. Опрям се е на рамката на прозореца. Стои неподвижно, с ръце в джобовете, загледан навън.

Баща му се приближава неловко.

— Ела да си легнеш!

Малкият не помръдва.

Баща му го хваща за лакета.

— Хайде!...

Пламен извърща глава, смръщва вежди (навярно от алкохола). Отдръпва ръката си, заобикаля грамадното колело, слиза надолу... Отминава каютите на баща си... Продължава нататък...

Халата се спира. Вижда го, че влиза при помощника... Изведнъж кипва. Тръгва бързо нататък... Но светлината при помощника угасва. Той прави още

няколко крачки... и остава да стърчи някъде по средата — между двете каюты...

В слънчевия простор се гонят птици. Над реката звънти детска песен. Кон-воят е отново на път...

Една стара ютия пътува към съседния шлеп по „въжжена линия“, направена от обинковена връв, привързана за двата шлепа.

— Виж я, сигурно е прегоряла! — казва жената, която я изпраща. Друга-та жена я отваря, духва и вдига цял облак от пепел.

Халата е при мотора на котвата. Ръцете му са изпоцапани с масло. Повдига с опакото на ръката си фуражката, обърсва потта от челото и посяга встрани — поема инструмента от помощника.

— ... И да ти купи някаква горна дреха таткото ти... някакъв пуловер...

— Каза ли... татко ти?

— Аха...

Пауза.

— Друго нещо каза ли?

— За какво? — прави се на разсеян помощникът.

— За... мене — Халата работи съсредоточено — все едно, че пита така... между другото.

Онзи мълчи.

Халата го поглежда един-два пъти — накрая загубва търпение:

— А?

Помощникът вдига рамене.

— Не знам... Питай Пламен.

Пламен е провесил крака от палубата и унесен в мисли гледа към брега.

Песента идва от шлепа на Надини. Тя е събрала малките на горната палуба. Насядали на столчета, сандъчета, подредени като на чинове — един зад друг, малчуганите пеят и зяпат на всички страни. Надя пее с тях, тактува им с ръка, а очите ѝ са в другия шлеп.

— Како Наде, ама кажи му на Райко!... Ще ми скъса шапката!

Песента завършва нестройно. На главата на Съби стърчи шапка от вестник — Райко премига съвсем невинно зад него.

— Райко, излез! — извика строго сестра му.

Той застава пред „класа“.

— Кажи стихотворението!

Малкият хитрец застава мирно, покланя се и съвсем сериозен започва:

— Имало един Съби... — почесва се зад ухото —

пък той бил без зъби,

дошло едно мече...

И Съби... нямамо го вече!... — вдига рамене и гледа с хитро учудени очички...

Децата прихват.

Пламен поглежда под вежди.

— В ъгъла! — заповядва строгата учителка.

Малкият отдава чест, обръща се по войнишки и отива до отсрещния па-рапет. Там прави лек завой и побягва по стълбите надолу.

Петър е самичък на техния шлеп. Той прикрепва някакво листче към една стрела (облечен е като истински каубой) опъва лъка и стрелата е в краката на Надя. Тя я взема.

Пламен вижда как момичето прочита бележката, написва нещо на гърба ѝ и я хвърля със стрелата обратно. И когато проверява дали той я гледа, погледът му отново е във водата.

— Бате Пламене, можеш ли да ми направиш книжна шапка? — пита избя-галият ученик.

— Имаш ли вестник?

Детето подскача от радост и хуква към каютите.

Пламен забелязва ботушите на баша си. Той се приближава, изравнява се с него...

— Хайде, идвай да ядеш!
Отминават няколко крачки и спират.
— Чу ли ме?
— Не ми се яде.
— Я ставай!

Пламен го поглежда, надига се едва-едва и тръгва в обратна посока. Халата настръхва... но остава на мястото си. Райко се е върнал с вестник. Той е чул всичко. Помощникът минава покрай Пламен, спира се при баща му. Поглежда единия, поглежда другия.

— Одрал ти е кожата: ще знаеш... Не бива да сте баща и син...

Без да се обръща, Пламен завива зад предните каюти.

Съби се навъртва около кокошарника на Надиния шлеп. Малко по-нататък Райко се оглежда, махва с ръка. Съби отваря бързо вратичката на кокошарника, бърка вътре. Една кокошка с крякане изхвърква навън...

Водите на реката минават бавно покрай носа на шлепа.

Пламен е легнал по очи на самия нос, скръстил ръце под брадата си и се е загледал напред.

От съседния шлеп мълчаливо го наблюдават Райко и Съби. На главите и на двамата стърчат шапки от вестник. Изглежда, искат да му кажат нещо, но никой не се решава.

— Бате Пламене — престашава се накрая Райко, — можеш ли да направиш хвърчило, а?

Надя пише нещо на масичката до прозореца, но не пропуска да надникне към съседния шлеп.

— Виж! — Съби измъква отдолу цяло снопче летви.

Райко показва голямо кълбо тънка връв.

— Имаме и хартия, и лепило... — за доказателство те изваждат едно по едно всичко.

Пламен се колебае — предложението на малчуганите го съблазнява много.

— Бате Пламене! — Райко държи в ръката си комат хляб, от джоба изважда цяла шепа захар на бучки (той знае, че не е обядвал).

Пламен поглежда.

Без да чака много, малкият прескача на другия шлеп — слага захарга и хляба до него.

— А яйца искаш ли?

Пламен премълчава — не му е удобно да каже, че иска.

Съби чака с отворена уста, Райко му маха с ръка:

— Дай ги, бе!

Съби скача веднага, втурва се напред, но от престараване се препъва и... Ужас!

Райко се хваща за главата.

Съби се надига и гледа безпомощно, бръква в единия джоб и остава така — не смее да си извади ръката. Суровите яйца се процеждат надолу...

Хвърчилото е почти готово. Пламен запалва хартията.

Освен двамата малчугани при него са се прехвърлили Росица и още две други деца.

Надя съвсем е изоставила писането.

— Съби, може ли и аз да дойда? — Това е Стефчо, братчето на Петър.

Съби побутва Пламен:

— Може ли, а?

— Нека дойде.

Петър неспокойно шари по горната палуба на техния шлеп.

Изведнџ Пламен оставя всичко — забелязал е баща си.

Той идва точно срещу тях — срещу положеното на палубата хвърчило.... Идва съвсем близко... И когато децата изтръпнали очакват всичко да полети към реката, той се отклонява и детските очи с изненада изпращат отдалечаващия се грѣб.

Надя не откъсва очи от съседния шлеп.

— Къде си сложила четката за дѣски?

Гласът на майка ѝ я сепва.

— Сега пѣк четката! — изкарва яда си на нея момичето. — А като ме попита дружинната: „Къде ти е, Наде, пѣтеписът?“ — ще кажа: търсих на мама четката! Така ли да ѝ кажа?

— Наде, внимавай, Наде! — поклаща глава майка ѝ и излиза.

Изведнџ Надя скача, втурва се след нея.

— Знам къде е! — и изхвърква навѣн.

На палубата е отново сериозна.

Пламен е хванал кѣлбото с вѣрвта и всеки момент е готов да полети напред. Наплюмчва прѣста си и го вдига да разбере откъде духа вятѣрѣт. Без да откъсва очи от него, Райко наплюмчва и своя — със свободната си рѣка държи високо хвърчилото. Без да знае защо, Росица вдига и своя прѣст. Съби е зяпнал с отворена уста, като че души въздуха.

— Има, бате Пламене, вече има! — прошепва той, без да откъсва очи от небето.

— Пускай! — Пламен се втурва напред.

Хвърчилото полита нагоре, прави няколко застрашителни залитания, а-а да се забие вѣв водата... но вятѣрѣт го грабва и...

— Ура-а-а-а! — грѣмват възторжено децата...

Халата се обръща, поглежда надолу — те са на вахта с помощника. Синѣт му е оставил кѣлбото с вѣрвта да се развива свободно — хвърчилото стремително лети нагоре — децата крещат от радост.

— Шефе, какво става? — усмихва се хитро помощникѣт — Цяла детска градина!

Шефѣт нищо не казва. Извърща се напред, завѣртва леко голямото колело. Конвойт навлиза в завои.

— Виж, там... дай му нещо да хапне!...

— Бате Пламене, дай само да пипна, моля ти се!

Пламен навежда кѣлбото.

— И-и-и-и, как опѣваа!

Пламен е забелязал Надя. Тя се е захласнала в хвърчилото. — усетила погледа му, трепва смутено. Но тя умее да се овладява бѣрзо. Идва към него. Той отпуска още повече вѣрвта — хвърчилото се отдалечава и издига още по-високо.

— Забравила съм у вас четката... на мама ѝ трябва.

Той се обръща — тя е зад гѣрба му. Погледѣт му я смущава отново. Пламен се оглежда — на кого да остави хвърчилото?

— Дай го на мене!

— Дай, аз няма да го изпусна!... — надпреварват се всички.

Петѣр е дошѣл на съседния шлеп — облегнал се е нехайно на кнехта. Съвсем неочаквано Пламен се обръща към него:

— Ела, подрѣж, докато се вѣрна!

Петѣр го поглежда в упор, свива пренебрежително устни. Рѣцете му издуват джобовете.

Децата са утихнали.

— Ще дойдеш ли? — Пламен протяга рѣка с кѣлбото.

Петѣр извърща глава.

— Батко, хайде бе! — обажда се Стефчо.

Петѣр преглъща, после, без да иска, се усмихва някак свенливо, пре-скача на шлепа и следващия миг рѣката му поема кѣлбото от Пламен.

Хвърчилото се рее в небето. Реката блести на слѣнцето. Вятѣрѣт люлее

жита. Съвсем близо се издигат кулите на старинен замък...

— ... Трийсет и две, четирийсет и седем и тройката остават на място... — гърми в рупора гласът на помощник-капитана.

Конвойт е в Буда Пеща. Пристанището е задръстено от разноцветни шлепове. Отвсякъде трещят мотори, вериги, кранове...

Халата е на палубата. Гласът на помощник-капитана се губи в големия шум.

— Хала, престоят се отменя! — вика отсреща младежът с китарата.

Халата махва с ръка — разбрал е. Той се оглежда. Тук-там по шлеповете се мяркат деца. Погледът му обхожда кея, като че търси някого. Минава от другата страна. Помощникът мие палубата...

Халата влиза в каютата, отпуска се на одъра.

— Пешо! — влиза бащата на Надя, разтревожен, задъхан — Какво да правим с тия наши деца?

— Какво има да правим? — пита нищо неразбиращ Халата. Надига се от одъра.

— Капитанът е наредил да се тръгва!... Те не знаят!...

— Къде са? — прекъсва го Халата.

Онзи го гледа объркан.

— Нали отидоха с момичето на портовия... Пламен не ти ли каза?!...

Пламен, Надя и едно русокосо момиче си пробиват път всред пясърото множество от деца на една от гарите на Пионерската железница.

Малкият локомотив се задава от завоя — миг след това нашите герои се подават през един от вагоните...

Влакчето минава през истинска вековна гора... покрай чудновати къщици... провира се през тунел... пълзи по висок хълм... Русото момиче говори разпалено нещо, сочи с ръка...

На гаричката на хълма малката домакиня поднася на гостите сладолед. Пламен така смешно изговаря „благодаря“ на унгарски (висонлаташрьо), че двете момичета се заливат от смях... Изведнъж русото момиче се заслушва... хваща Надя за ръката, сочи ѝ високоговорителя... В потока от унгарската реч дочуваме:

„... Надя Пеева... Пламен Кирилов...“

Надя и Пламен се спогледват. Разтревоженото момиче се мъчи да им обясни какво е чуло. Надя прехапва устни.

— Пламене, бързо!

Тримата се втурват към изхода...

Моторът на влекача работи на бавни обороти. Капитанът е на мостика. Халата се е облегал на вратата на каютата и пуши нервно. Помощникът обикаля неспокойно около него.

Петър, Росица и останалите деца са отишли към входа на пристанището...

Закъснелите пътници и русото момиче тичат към конвоя...

— Идват! — извиква някой откъм кея.

Капитанът дава сигнал. Моторът усилва оборотите. Шлеповете бавно се отлепват от кея...

Надя и Пламен махат от палубата. Успоредно с тях, по кея поттичва русото момиче. Гласовете им едва се чуват от грохота на пристанището.

— Йолика, сервус!...

— Сервус Надя!...

Пламен поглежда към баща си. Халата обръща глава на другата страна.

— Пламен, бла-го-да-ря!

— Ви-сон-ла-таш-рьо! — едва успява да изговори момчето.

— Йоликааа, серетем! — вика Райко и тича по палубата... Росица го хваща, запущва му устата, но той се отскубва и вика отново...

Големият град е останал далече назад. Реката е тиха, спокойна.

— Друг път ще се обаждаш къде отиваш.

Бащата и синът са в каютата — тя е полутъмна. Халата е прав, с ръце в джобовете.

— Хората ще ми казват къде си!... — тръгва из стаята.

Малкият чопли нещо по масата. На карираната му ризка са закачени три значки.

— Ще дойдеш... така и така... Татко... отивам там и там! — мълчи известно време, поглежда го. — Ти баща нямаш ли?!

Пламен е забол глава надолу.

— Нямам! — промълвя едва чуто.

Стъпките зад него секват.

Баща му взема някакъв пакет от одъра — метва го на масата.

— Какво търсиш при мене, като нямаш?!

Устните на Пламен потреперват. Пакетът се е разтворил. От скъсаната хартия се подава вълнен пуловер.

Водата бучи между шлеповете.

Дочува си приглушен детски говор. Децата са се скупчили на самия нос. Върху тях пада слаба светлина от червения фенер на мачтата. Едва се различават лицата им. Говорът е толкова приглушен, че мъчно долавяме по нещо от тайнствените им разкази. И точно в най-интересното;

— Петьо, хайде прибирайте се!

— Ей сега... Чакай още малко!

— Никакво малко! Татко ти ли искаш да ви прибере?!

Надя става.

— Хайде, Райко!

Един по един, без желание, настават и останалите. Последен, с въздишка, се надига Съби.

— Утре пак ще си разказваме, нали бате Пламене?

— Довиждане до утре! — усмихва се Надя и му махва с ръка.

Пламен кимва — усмихва се също.

— Бате Пламене, довиждане до утре! — повтаря като папагал и се дърпа от ръката на сестра си неговият обожател Райко.

Палубата утихва. Чува се само равномерният, глух бумтеж на влекача. Пламен се заглежда към тъмния бряг — някъде далече пробягват светлини от автомобилни фарове.

При татко му свети, на другия край на шлепа, при помощника — също. Той се поколебава... тръгва бавно към каютите на баща си. Преди да влезе, поглежда: Халата е сложил газената лампа близко до себе си. Непохватно, със смръщени вежди, зашива копче на ризата си.

Пламен натиска леко дръжката, влиза безшумно.

Баща му набързо прекратява шиенето, забожда грамадната игла на прозореца.

Пламен отива при масата, вижда запалката на баща си, взема я, понечва да я запали, но не посмива. Сяда на стола.

Халата търси нещо в чекмеджетата на бюфета.

Съвсем глухо, едва се дочува бумтежът на мотора.

Пламен е подпрял брадичката си с ръце и се е загледал към прозореца.

Отвън се чуват стъпки. Вратата се отваря. Младежът с китарата гледа въпросително от прага.

— Тука... или при Савата?...

Халата изважда две бутилки от бюфета и му ги подава, кимва му да излезе — почти го избутва навън. На вратата се сеща за цигарите, връща се, взема запалката от ръката на Пламен и излиза.

В малката каюта става съвсем тихо и пусто.

Пламен остава на стола, с ръце под брадата, загледан навън.

Вода, глъчка, слънце...

Едва различаваме лицата на Райко и Стефчо. Те са на „плажа“. Напълнената с вода спасителна лодка върху хамбарите на Надиния шлеп прелива и кипи от играта на децата. Съби шляпа към лодката с грамадни плавници. Отгоре малчуганите го пръскат. Той слага очилата, захваща шнорхала — вече е неуязвим.

Младежът с китарата облива нагорещените капаци с маркуч. Кунчето изтичва под струята — цвърчи от удоволствие...

Гришата минава по палубата — бос, с навити крачоли. Един от капациите е малко отворен. Той се спира, поглежда към небето — хоризонтът тъмнее, надигналите се грамади от облаци предвещават буря. Връща се и затваря. Отдолу се дочува шум. Наднича. В ивицата светлина, която пада до дъното на хамбара, виждаме Пламен — бърника нещо при един от електрокарите.

— Какво правиш тука?

Пламен вдига глава.

— Бате Гриша, как се пали?

Гришата е долу.

— Не виждаш ли, че нямат акумулатори? Бягай, докато не те е видял баща ти! Бягай горе... — изведнъж изтръпва. Навежда се ниско, липа с ръка, провира се между машините...

— Викай баща ти! Бързо!

Пламен го гледа очуден.

— Кажй, че има теч! Бягай!

Пламен се покатерва, загубва се.

— Татко, има теч!

Халата се обръща. Лицето му е насапунисано.

— Каза да отидеш... Бате Гриша... бързо!...

Халата се обръсва надвене-натри. Втурва се навън — Пламен след него...

Децата се плискат отсреща. Някъде далече, продължително тътне гръмотевица.

По дъното на хамбара се е проточила мътна вадичка. Халата проследява посоката ѝ с очи.

— Откъм десния борд... към носа, някъде... — съобщава глухо помощникът.

Пламен се е притаил до стълбата. Изведнъж притъмнява — облациите са затулили слънцето.

— Съобщи да спрат!

Помощникът се качва бързо.

Върбалиците по брега се огъват от вятъра.

Над водата се показва главата на Халата. Поема дълбоко въздух и изчезва отново. От палубата са се надвесили няколко шлепции. Помощникът придържа въжето. Тук е и Пламен.

— Пуснете пластира! — чува се задъханият глас на баща му. Той оправя въжето, вдишва няколко пъти дълбоко и отново се спуска.

Вятърът бразди по притъмнялата река. Облациите преминават съвсем ниско.

Пламен е приковал очи във водата. От време на време въжето се поклаща. Той мърда устни — навярно брои... Поглежда към другите — те също не откъсват очи от водата... Избълбукват мехури... Халата отмята глава. Пламен отдъхва. Изправя се бавно. По широко разтворените му очи следим излизането на баща му. Чуваме откъслечни думи:

— ... На три сантиметра от кила...

— ... Как толкова ниско?...

— ... Един болт... подал навътре... още при маневрата... аз му казах на оня, че закачи с котвата...

Виждаме ги отдалече. Халата говори, ръкомаха. Пламен стои встрани, по едно време тръгва нанякъде.

Помощникът вика с рупора към влекача. Оттам се обаждат също. Конвойт потегля.

Пламен е в кухнята. Бърка в долапа, бързо, трескаво напъхва обратно извадените кисии, оглежда се безпомощно.

На прозорчето се мярка малко смешно хвърчило — нагънат лист с дълга опашка. Конецът идва от съседния шлеп. Райко е на прозорчето. Пламен излиза

бързо, отива при него, пошенва му нещо. Малчуганът пуска смешното хвърчило. Вятърът го отнася. След малко е вън, подава нещо на Пламен.

— Пак ли не ти дават да ядеш, а?

— Не бе!... — отвръща нетърпеливо Пламен и изтичва по палубата. Райко корори очички след него.

Вратата на спалнята е полуотворена. Халата се преоблича. Съвсем тихо прозвнява чаша.

В чаша чай топва бучка захар... още една... три. Вратата изскърца. Малката шепа пуска бързо и останалите три. Пламен побутва чашата към средата на масата.

Халата взема бутилка коняк от бюфета, чайшка, слага ги на масата. Налива. Изведнъж ръката му остава неподвижна. Видял е чашата с димящ чай. Пламен е при печката, навел глава, нещо чопли. Баща му го поглежда. Пламен притихва. Халата взема чашата, налива коняк. Пламен го следи с крайчеца на окото си. Баща му пие на бавни глътки.

Момчето взема чайника на помощника и тихомълком излиза навън.

Ръми дъжд.

Прав, до прозореца, Халата се е загледал навън. Равната унгарска шир се губи в дъждовната мъгла. В каютата е тихо.

Той отива към закачалката, взема якето, тръгва да излиза. При вратата се спира. От джоба е извадил някаква книжка. Отваря синята корица: „Бележник на Пламен Кирилов“, връща се при прозореца на светло. Чете: „Общ годишен успех“ и надолу се редят предмети и оценки — една стройна колона от тройки, тук-там четворка, една петица. Сяда. Погледът му минава надолу: „неизвинени 19“... „поведение незадоволително (3)“. Пред очите му се мярва отново колоната от тройки. Отдолу — ясен, четлив подпис на жена му. Обръща назад: „II срок“ — една, две три двойки... подпис на жена му!... Вдига очи.

Дъждът се е засилил. Вятърът го гони по палубата.

Чуваме смеха на Пламен и виждаме една малка, забрадена главичка на „бабичка“, която премляква с беззъба уста и продължава сладко, сладко да разказва. Едва разпознаваме гласа на помощника.

Халата върви по палубата, бавно, без да обръща внимание на дъжда. Чува смеха и се спира на вратата.

„Бабичката“ в момента се е закашляла и Пламен отново избухва в смях. Вратата хлопва. Смахът престава. Помощникът се надига зад масата, махва кърпичката и двете прегорели цигари от пръстите си — „бабичката“ изчезва. Поусмихва се неловко. Изведнъж подскача като ужилен:

— Картофите! — отваря фурничката, премята в ръцете си един картоф, да види дали е изпечен! — Пламене, дръж!

Халата е седнал на одъра — очите му не се откъсват от детето. Той гледа безлезите по очуканите колена, поизтритите кецове, карираната ризка, шръкналия връх на главата му...

— Шефе, заповядай!

Пламен е усетил, че баща му го гледа, опитва се да го погледне и той. В същия момент Халата шраква запалката.

— Тоя дъжд няма ли намерение да спира, бе? — помощникът се мъчи да разсее неловкото мълчание.

„Так-так-так-так...“ — чува се само часовникът с дървената лъжица.

— Татко, вземи! — Пламен подава картоф на баща си. Погледите им се срещат. Халата смачкава цигарата, поема картофа от детето.

— С Надето в един клас ли сте? — пита той с непозната досега топлота в гласа.

— В един сме.

Мълчат известно време.

— Виж там... тя има книжки... Да ти даде да прочетеш нещо!...

— Бате Пламене, а тази цел ли си я? — Райко разтваря една книжка — показва се голяма, релефно изрязана ракета. Те са в дома на Надина. — Знаеш ли колко е ценна! За двама дечковци как си пътуват с една ракетка... За планетите, за Марс, за Нефтун... за обратната страна на Луната.

Надя прихва, засмива се и Пламен. Малкият е обиден, но Пламен оставя книжката при другите две, които му е дала Надя. Тя изсипва цяла кутия със значки на масата.

— Познай колко са? — взема една, подава му я — Ето я тази от капитана... — изведнъж се сеща, лицето ѝ пламва. — Нали не се сърдиш за това?...

Пламен смутено разглежда значките.

— Аз съвсем не исках...

— Наде, не сте ли видели някъде нашето транзисторче? — на отворената врата е една разтревожена, дребна женица, майката на Кунчето. — Всичко обърнах... — Гледа децата, спира погледа си на Пламен. — Кой може да го вземе!...

— Ние не сме го виждали — Надя поглежда Пламен, той рови в значките. — Един път, като играехме на криеница, Кунчето го носеше...

— Не, от днеска това... Снощи слушахме мач в къщи.

Райко е изпуснал значка и я търси под масата. Вижда, че Пламен си е тръгнал.

— Бате Пламене!

Надя изненадано поглежда след него, жената — също. Той се обръща, вижда, че го гледат... Влиза в каютата... Поглежда през прозореца — жената си е тръгнала. Премията разсеяно книгите... Излиза, тръгва към помощника. Надничка през вратата — няма никой... Заобикаля каютата. На съседния шлеп е Росица.

— Бате Пламене, не си ли виждал транзисторчето на чичо Киро?

— Не съм! — отговаря мрачно той и минава през хамбарите отново от другата страна.

— Стоянке, намерихте ли го? — пита една жена от първите шлепове.

— Ами, няма го!

Пламен влиза отново в каютата. Ослушва се.

— Хвани децата да се разтърсят по шлеповете. Няма кой да го вземе, ще се намери... Нищо не е изчезнало досега...

— Я се намери, я не се намери!

Пламен поглежда през прозорчето на спалнята — това е майката на Петър, грамадна, със запретнати ръкави.

— Доскоро и бой нямаше между децата, ама сега...

Пламен е на прозореца.

— Ще внимавате с кого играете и какво изнасяте от къщи! — поучава майката децата си.

— Ти пък, мамо, откъде знаеш, че той го е взел?! — възмущава се Петър. Стефчо примига до него.

— Ще тръгне той така... да се крие по шлеповете!... Много има кой да го възпитава него... Като вас е той!...

— Няма да търсите тука! — Пламен се е изправил пред децата и не им дава да минат на шлепа.

— Ама, Пламене, Кунчето и тука е идвала, може да го е оставила някъде! — казва Надя и недоумява защо не ги пуска.

Но той така я поглежда, че тя поруменява цялата.

— Мама каза, че... — шамарът кара Стефчо да замлъкне.

Брат му го дръпва назад.

Пламен ги гледа, задъхан от вълнение.

Росица е смръщила вежди, готова всеки момент да се развика.

Съби е съвсем учуден.

Надя не смее да го погледне. Кимва с глава:

— Хайде!...

— Чичо Кироо! — Росица е видяла младежа с китарата (бащата на Кунчето). — Пламен не ни дава да търсим на техния шлеп!

Киро идва към тях. Спира се.

— Какво да търсите?

— Транзисторчето!

Киро спира погледа си на Пламен, без да разбира за какво става дума.
— Аз не съм го взел!... — гласът на Пламен потреперва, очите му блесят.
— Какво ме гледате?!...

— Какво става?

Зад него е баща му. Детето вече не може да удържи сълзите.

— Не съм го взел!... — вкопчва се за ръката на баща си, крие лице в нея, да не видят сълзите му. — Не съм го виждал даже!... — разхълцва се неудържимо.

Халата настръхва:

— Какво искате от него!

Всички са като гръмнати, най-много Киро:

— На мене сега ми казаха...

— Питам те, какво ти е взел — изкрещява Халата.

— Абе, чакай... какво си се развивал, транзистора търсят децата!... Аз нищо не знам!...

— Търси го, където си го запилял! При моя син нямаш работа... Няма крадци тука! Хайде, вървете и вие!

Децата отстъпват изплашени.

— Влизай вътре! — отправя с ръка сина си. — И махай тия сълзи!...

— Слушай бе, човек!...

— Няма какво да слушам! Върви да си търсиш дрънкалото и ми се махай от очите!...

Човекът завъртва безпомощно глава и си тръгва.

Кога е дошъл Райко не сме видели, но като че ли той е най-развълнуван от всички. Едва изчаква Халата да отмине, прескача на шлепа, отива при прозореца. — Пламен бърше с ръкав сълзите си. Детето почуква страховито, изтичва до другия прозорец, вика го с ръка... накрая влиза вътре...

— Бате Пламене! — гласчето му е тайнствено. Протяга ръце да му прошепне — Ще ти кажа една тайна!...

Пламен му отмахва ръцете.

— Ела да ти кажа, къде е транзисторчето!...

На съседната палуба децата се надпреварват да обясняват на чичо си Киро.

Райко е хванал Пламен за ръка, поглежда страховито към другите, повежда го към носа на техния шлеп... Отваря тайнствено вратата на кокошарника... Отвътре, с учудени очички, ги гледа Кунчето. На коленете си приспива малко зайче. До нея, на столче с „покривка“ свири съвсем тихо малкото транзисторче.

Надя гледа съсредоточено някъде.

Конвойт е в пристанището на Братислава.

Пламен и татко му са слезли от шлепа и крачат към изхода.

Тя гледа след тях — може би Пламен ще се обърне?

Той подтичва, да се изравни с баща си.

Момичето стои и след като двамата са се скрили от погледа му...

Те вървят по потънал в зеленина крайбрежен булевард...

По многолюден тротоар. Заглеждат се в някаква витрина, приказват си нещо, което уличният шум заглушава...

Те са на друга улица. Пламен е в нови дрехи, с пакет в ръцете. Подтичва след татко си...

Татко му е пред многолюдна пресечка — пресича с потока от хора.

Пламен се е загледал някъде. Поглежда за баща си. По платното вече префучават коли.

От другата страна татко му го търси.

Изплашен, Пламен го търси също. Вижда го отсреща, спуска се към него... Една кола се заковава на място... Регулировчикът вдига ръка... Изплашен и объркан, Пламен дотичва при баща си.

Вървят отново. Бащата е взел пакета, Пламен носи сак, от който се по-

дават шнорхел и плавници. Изведнъж момчето се заглежда — пред тях е паметникът от картичката.

— Татко, виж!

Баща му се спира. Пламен сочи с ръка:

— Същият паметник от картичката, дето си изпратил на мама!...

Бащата тръгва. Ние следим очите му...

Пламен се е захласнал в паметника... Изведнъж се сепва, втурва се да догони баща си.

Халата купува цигари. Пламен си е избрал две значки. Татко му плаща. В последния момент момчето е взело една картичка. Вдига очи към баща си:

— За мама!...

Конвойт прави широк рондон. Току-що се е разсъмнало. Малкото крайдунавско пристанище е съвсем безлюдно. Шлеповете допират стената на кея... Спират. Пламен и татко му слизат по дъската. И двамата се оглеждат.

От пристанищната сграда излиза и се отправя към влекача някакъв чиновник.

Бащата и синът стоят... И двамата смутени, объркани...

— Виж... попитай... — бащата подава сака. — Ако те пусне майка ти... на връщане ще дойдеш пак...

— Мама!

Откъм куповете с шайги се задава майка му.

Бащата я вижда.

Тя прави още две-три крачки...

Пламен тръгва към нея... По средата — между двамата, се спира... Поглежда към единия — след това към другия...

Изведнъж моторът заработва усилено.

Бащата се сепва, тръгва към шлеповете — те се отдалечават. Поглежда изненадан към капитанския мостик — оттам изсвирват късо няколко пъти. Капитанът вдига ръка, долепа пръсти до козирката...

— Пламенеее! — силно и тревожно прозвучава гласът на Надя. Техният шлеп е още близо... Втурва се в каютата, излиза отново, с всички сили хвърля нещо към брега...

Пламен се спуска...

Кутията със значките се е разтворила, няколко са се посипали по земята. Той ги събира... повдига глава — тя е вече далече, маха му с ръка... Утренният вятър развява ношницата ѝ... Вдига ръка и той.

Някой маха с шапка от рубката на последния шлеп — това е Гришата... Той е на вахта...

Обгорялото, набраздено лице на Халата е изопнато от вълнение...

В очите на майката напират сълзи...

Конвойт приближава широкия завой на реката.

Високо горе — в прозорците на малкото крайдунавско градче блести слънце.....



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА
БЪЛГАРСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ

„ПРИЗОВАНИЯТ НЕ СЕ ЯВИ“

(горе сцена от филма)

И СЪВЕТСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ „ВЯРНОСТ“

(Сцена от филма на четвърта страница на корицата)