

В ТОЗИ БРОЙ:

Дискусия за нашия игрален филм — Христо Гамев, Емил Петров.

Уго Казираги — за филма на Фелини — „Джумета и духовете“.

Интервю с Йежи Кавалерович.

Сценарият „Никой не искаше да умира“ от В. Жалакзвичюс.

БРОЙ 3. МАРТ



киноизкуство





бр. 3, март 1966 г.

орган на комитета по културата и изкуството, на съюза на кинодейците и съюза на българските писатели

Съдържание

СЪСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВИ НА

НАШИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ

ХРИСТО ГАНЕВ — БЕЗ ЗАВИСТ...

ЕМИЛ ПЕТРОВ — РЕАЛИЗАЦИИ—ВЪЗМОЖНОСТИ—ЗАДАЧИ...

ИЗКАЗВАНИЯ

ЮРИЙ ХАНЮТИН — ИЗСЛЕДВАНЕ ИЛИ ОПИСАНИЕ

АТАНАС СВИЛЕНОВ — ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

УГО КАЗИРАГИ — ЗА ПОСЛЕДНИЯ ФИЛМ НА ФЕДЕРИКО ФЕЛИНИ „ДЖУЛИЕТА И ДУХОВЕТЕ“

ЙЕЖИ КАВАЛЕРОВИЧ — КАКВО ЩЕ ПРЕДСТАВЛЯВА МОЯТ „ФАРАОН“

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ — ГУИДО АРИСТАРКО И НЕГОВАТА „ИСТОРИЯ НА КИНОТЕОРИЯТА“

ГРИГОР ЧЕРНЕВ — ЗА АМБИЦИИТЕ, ЛАБОРАТОРИЯТА И ДРУГИ НЕЩА

БЪСТЕР КИТОН

ДЖАНИ ДИ ВЕНАНЦО

НОВИЯТ ФИЛМ НА ДЕ СИКА ЗАБРАНЕН

ХРОНИКА

В. ЖАЛАКЯВИЧЮС — НИКОЙ НЕ ИСКАШЕ ДА УМИРА (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 ТИХОВ
РАШО ШОСЕЛОВ
ИВАН БОЯДЖИЕВ (редактор-уредник)
ДИАНА ДИМИТРОВА (коректор)

Адрес на редакцията
София, пл. Славеиков 11, III етаж
тел. 7-91-11, вътр. 60; 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 7500
Абонаментът се внася при всяка
телеграфопощенска станция в страната.

На първа страница на корицата актьорите Иван
Братанов и Маргарита Пехливанова в новия бъл-
гарски филм „Вечен календар“
На втора страница на корицата унгарската фил-
мова актриса Мари Тьорочек

СЪСТОЯНИЕ И ПЕРСПЕКТИВИ НА НАШИЯ ИГРАЛЕЦ ФИЛМ

ХРИСТО ГАНЕВ

БЕЗ ЗАВИСТ...

Японският филм

На остров гол живеят двама
и го поливат нощ и ден.
Това е филма. Друго няма.
И вий скучаете край мен.

Жената, хвърлила черпака,
се просва в хълцания зли.
А вий се смеете във мрака
на глупостта, че сте дошли.

Защо? Нима сте духом голи
подобно сния остров там?
Ако е тъй, то за какво ли
се трудиме над вас, не знам!

Но на екрана, мълчалива,
жената се изправя пак,
за да полива своята нива
все тъй, черпак подир черпак.

Сега вървете към вратите,
шумете, смейте се на глас —
докрай, додето разцъфтите,
ще мъкнем влагата към вас!

Валери Петров

Започвам с това стихотворение на Валери Петров, защото ми е приятно и спокойно да чувствавам зад гърба си една тъй развълнувана и ярка подкрепа на нашите общи усилия за създаване на високохуманно и социалистическо киноизкуство. И нека саможертвената амбиция на тези стихове бъде епиграф не само към днешния ни разговор, но и към всички наши творчески дела.

Уверявам ви, след като си помислих това, изведнъж почувствах, че всъщност нямам нищо друго какво да кажа. Простата истина за благородната роля на киноизкуството, за необходимостта от всеотдайност на всички, които са му се посветили, засенчва всякакви други размисли, колебания и съмнения. Нали те са временни и конюнктурни, а то е вечнс. Струва ли си да се говори за тях? Не е ли достатъчно само да си напомняме, че изкуството иска или всичко, или нищо — така, както са му отдали всичко Чаплин, Айзенщайн, Рене Клер, Довженко, Дзига Вертов...

Казах Чаплин и си спомних принудителното му напускане на Америка; казах Айзенщайн и си спомних втората серия на „Иван Грозни“; казах Дзига Вертов и си спомних неговата 20-годишна творческа агония. Спомних си и неговите думи:

„Роялът не е кушетка, но на него може да се спи. Обаче това е непълноценно използване на рояла. Крачната шевна машина може да се използва вместо маса — също непълноценно.

Може да си вееш с опашката на коня, но не е ли по-добре да използваш коня като кон?

Става дума за полезния коефициент на действие.

Става дума за пълноценно, а не частично използване на Вертов в кинематографията. Сега се използва само кутрето на левия му крак, създава се „видимост“ на използване.

Нима това не е ясно на никого?*

Спомних си всичко това и заедно с него старата истина — изкуството е живот, а животът е борба. И моето, идилично-съзерцателно примирение се изпари.

Става дума за полезния коефициент на действие.

Става дума за пълноценно използване на силите на кинематографичния колектив.

Става дума за ючите, които трябва да виждат, за сърцата, които трябва да чувствуват, и за мозъците, които трябва да мислят.

Става дума за всички нас...

*

Ако се съгласих да участвам в това обсъждане на състоянието и перспективите за развитие на българския игрален филм, то беше преди всичко затова, защото чувствавах, че имам да кажа някои неща и според мене някои истини. Но сега, когато опитвам да изложа мислите си пред вас, виждам, че само чувството за истина не е достатъчно, когато искаш да убедиш другите в тази истина. Струва ми се, че истината за мен няма да бъде истина за вас, а още по-малко за онези, на които тази истина няма да допадне.

Аз обаче ще направя всичко, което е по силите ми, за да се аргументирам и дори ще прибегна за помощ до такива стари и отречени средства като цитатите. И дори си позволявам да започна с цитат.

Цитат № 1: „Наред със стотиците хиляди данъкоплатци и кинозрителите имам скромна дял и аз въз финансирането на нашите филми. И затова се чувствавам измамен и ограбен, когато на екраните гледам лоши български филми.“

Из писмото на **Александър Крумов** от София до ред. на в. „Работническо дело“, септември 1965 г.

Нахалството в това писмо може спокойно да бъде отминато без внимание, ако то не изразява в голяма степен, пък макар и в не толкова груба форма, разбирането на известна част от публиката за дълга на изкуството към нея. Откакто великият революционен поет Маяковски си позволи галантният жест да заяви, че остава завинаги длъжник на Червената армия и на японските вишни, много от потребителите на изкуство се почувствуваха в ролята на кредитори и започнаха да предявяват неуморно своите искания. Ние искаме да се смеем, закрепяха те, дайте ни комедии! Искане да плачем — дайте ни мелодрами! Искане да се възбуждаме, да треперим — дайте ни филми за душата! Дайте ни филми за нас — искат лекарите. За нас — искат инженерите. За нас — искат пожарникарите. Те искат — писателите дават; те искат — художниците дават; те искат — кинематографистите дават и всички са щастливи, че развиват демократичното начало в изкуството. И ето че всичко се обръща с главата надолу. Едва ли има по-недостойна и демобилизираща задача за изкуството от тази — да дава. Къде остава в такъв случай откривателската и изследователската природа на изкуството. Нали то, изкуството, трябва да открива онези явления и тенденции в обществото, които остават скрити за хората. Нали изкуството трябва да разчути закостенелите възгледи и да обогати чувствата и вкуса на хората. Как тогава ТО ще отговори на тази своя висока мисия, ако само дава, ако само задоволява представите на публиката за хубаво, за нужно, за полезно. Това значи изкуството да тъпче на едно място и да задържа развитието и на самата публика.

Киноизкуството не трябва да дава, а трябва да иска от зрителя. Да иска съучастие от него в търсенето на истината, да иска доверие, активност, съчувствие. Само тогава изкуството ще изведе публиката от познатите, отгъпкани пътеки на нейните дълговечни вълнения и представи към един нов, интересен свят, къ-

дето необичайното, макар и да плаши, но про-
вокира духа и ума на човека, активизира го.
Когато изкуството дава, то върви в опашката,
а когато иска, то е водач. Може ли социали-
стическото изкуство да се откаже от тази бла-
гоподна мисия, от правото си да търси, да на-
пишва, да открива нови и нови светове? Да се
откаже от това, значи да се откаже от себе си.

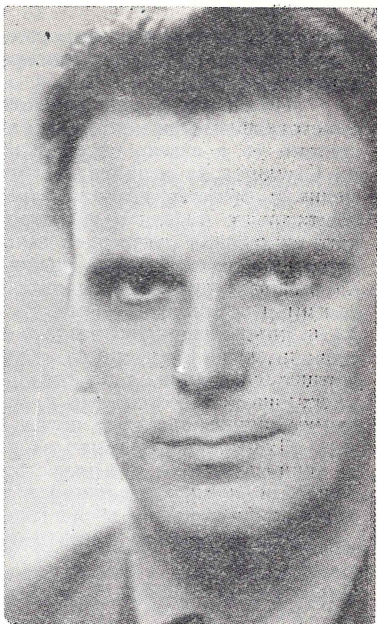
Говоря всичко това, защото се опитвам да
намеря поне за себе си един критерий за оцен-
ка на явленията в нашето кинопроизводство.
Едва ли в някоя друга област на културната
дейност са толкова объркани понятията „изку-
ство“ и „неизкуство“, както в областта на кино-
производството. Ние все още не можем да се
помирим с мисълта, че кинопроизводството
е едно, а киноизкуството — съвсем друго.
Или още по-точно — киноизкуството се изявя-
ва чрез кинопроизводството, но не всяко кино-
производство е киноизкуство.

От смесването на тези две понятия за съжа-
ление имат интерес както ръководителите на
кинематографията, така и самите кинодеатели.
Първите, защото по такъв начин си запазват
решаващата дума не само в сферата на произ-
водството, но и в по-представителната област
на изкуството, а вторите — защото по този на-
чин поддържат авторското си самочувствие пред
обществото и тогава, когато не го запазват в творбите си. Като главен коз в под-
крепа на тази идейна и организационна бъркотия се използва презумпцията, че ед-
на социалистическа кинематография за разлика от капиталистическите компании не
може да се занимава с нищо друго освен с изкуство, от което следва, че всяко
произведение на нашата кинематография е произведение на киноизкуството. Колко-
то и да ни е приятно, когато хвърчим на сцен, все пак идва моментът на събужда-
нето. Реалността на фактите от нашето филмпроизводство едва ли би могла да
защити една толкова красива илюзия.

За да не подлагам на изпитание вашите чувства към мене, ще инжектирам
със серума на огорчението най-напред себе си. Преди години ръководството на
кинематографията извика Анжел Вагенщайн, Веселин Ханчев и мен и ни каза:
„Публиката все по-настоятелно иска комедии. Трябва да ѝ дадем най-послед-
но. Дадено — рекохте ние, — ще ѝ дадем.“ И написахме първата българска коме-
дия „Две весели победи“. Не знам дали публиката получи това, което искаше,
но произведение на изкуството явно не се получи. Едва ли някога е изумило на-
шето откритие, че „трудът без веселие е толкова неприятен, колкото и веселието
без труд“. Пък и реализаторите на филма не надскочиха авторите с никакви есте-
тически внушения.

За да не бъда заподозрян в недооценяване въобще на комедията, ще посо-
ча само примера на Владимир Янчев — неговите комедии „Невероятна история“
и „Старинната монета“ са очевиден пример на мирното съвместно съществуване
в една кинематография и дори в един автор на „изкуството“ с „неизкуството“. При-
мери в подкрепа на твърдението, че не всички произведения на нашата кинема-
тография са творби на изкуството, могат да се дадат не само от комедийния
жанр. Но нека да си спестим огорченията. За нас е по-важно да се убедим в пра-
вилността на тезата, че кинопроизводството и киноизкуството у нас не се покри-
ват винаги, а често встъпват в конфликт помежду си и това може да има лоши
последници за развитието преди всичко на изкуството. Може да се получи така, че
кинопроизводството ни да се развие бурно и бързо, а киноизкуството да крета с
години назад. Първите сигнали за такава опасност вече получаваме.

Разговорите по този въпрос нямат само дискуссионен смисъл — те имат
голямо практическо значение. Става дума за отделяне на ръководството на кино-
производството от ръководството на киноизкуството, тъй като не е възможно едно
и също ръководство да решава правилно въпросите на две дейности, които тол-
кова често се хващат за гушите.



Нашето социалистическо общество, ръководната роля на партията, марксистко-ленинските принципи в провеждането на културната политика изискват в спорните въпроси между кинопроизводство и киноизкуство да се дава предимство на изкуството.

Но за съжаление в изказвания и отчетни доклади на ръководството на кинематографията все по-ярко и брутално избива гордостта, че с новата договорна система то е иззело от режисьорите възможността за влияние върху репертоара на Студията за игрални филми, и заканата, че това е само началото. Едновременно с това не по-малко тревожно е и самодоволството на ръководството от постигнатите успехи в рентниро-предприемаческите отношения със западни фирми, като си затваря очите пред печалните творчески и идеологически резултати от това сътрудничество. Не знам какви са финансово-стопанските резултати от дейността на ръководството на Студията за игрални филми. Може в тази област то да има големи и заслужени успехи, но прижите му за българското киноизкуство не могат да не разтревожат творческите работници и да не ги изпълнят с още по-голямо чувство за лична отговорност. Ръководството отговаря за своята дейност пред съответните инстанции, а за това — ще има или няма да има българско социалистическо високохудожествено и идейно киноизкуство — отговарят сега и в бъдеще самите кинотворци пред целия народ.

Ето защо проблемът за развитието на българското киноизкуство, за борбата на киноизкуството с неизкуството не се изчерпва само с начина на ръководство. Много по-важни, по-сложни и тежки са изискванията към кинодейците, към тези, които доброволно са поели големите отговорности на кинотворчеството.

И ето че идва мястото на

Цитат № 2. „Няма защо да виним продуцентите. Никой не би могъл да иска, примерно, Понти да вложи 700—800 милиона лири, без да си обезпечи тяхното възвръщане и надеждата да реализира печалба. И затова аз се приспособих. Поставих за Понти „Златото на Неапол“, „Чочара“, новелата от „Бокачио — 70“, „Вчера, днес и утре“, с неизменното участие на София Лорен. Всички тези филми имаха голям търговски успех, но им липсваха силата и духът на моите първи филми. Това е, което ме смущава. Това са филми, които аз не трябваше да снимам.“

Виторио де Сика

Нека сега да си сложим ръката на сърцето и да си признаем: бихме ли упрекнали де Сика, че е заснел „Чочара“, „Златото на Неапол“, та дори и малката, жизнерадостна новела от „Бокачио — 70“. Струва ми се — не. А авторът се упреква. При това някои от тези филми получиха награди, София Лорен получи дори „Оскар“ за ролята на Чочара. Но де Сика е смутен. Всичките тези филми имат огромен търговски успех, а де Сика заключава тъжно: „Аз не трябваше да ги снимам! Те нямат силата и духа на моите първи филми!“

И на режисьора, и на актьора де Сика сме се възхищавали често, но сега е ред да се възхитим на човека де Сика — на неговото самообладание пред външните прояви на успеха, на чувството му за отговорност пред себе си. Колко лесно е да се отречеш от един свой провал — „а бе, сбърках!“, — но колко почти невъзможно е да се откажеш от един успех. А де Сика се отказва и от успехите си, за да остане верен на духа и силата на таланта си. Нека се замислим над това всички ние, които толкова често пазим запъртыците на своето творчество като писани великденски яйца. И нека, перефразирайки заглавието на известния филм, да си зададем въпроса: „Хора ли сме или чиновници?“ — защото, чиновниците отговарят пред началниците си, а човек отговаря пред себе си и обществото.

Не искам да обиждам чиновниците. Баща ми е бил през целия си живот чиновник, но се гордея с него, защото през своята многогодишна служба той е участвувал в ръководството на стачка, уволняван е два пъти и 23 пъти е местен от село в село и от град в град за назидание.

Думата ми е за нас. Колко пъти благата дума и острият тон са влияли на нашите творчески замисли и колко пъти сме нагаждали творческите си замисли към благата дума, за да избегнем острия тон?

И говоря всичко това, защото нашата кинематография навлиза вече в зряла възраст и има зад гърба си първи радости и първи грешки, има заслужени и незаслужени провали и заслужени и незаслужени успехи. А най-вече има мъдростта на годините.

Но преди да продължим по този въпрос, нека да се спрем за малко на

Цитат № 3: Скъпи тате,

има в живота моменти, които стават един вид погранични стълбове за изтеклия период, но които в същото време сочат определено новото направление на живота.

В подобни преходни моменти ние се чувстваме принудени да огледаме с орловия поглед на мисълта миналото и настоящето, за да осъзнаем по такъв начин своето действително положение. Да, самата световна история обича подобно поглеждане назад и оглеждане наоколо: това често придава на нейния ход вид на стъпсване и застой, докато в действителност тя само се отпуска в креслото, за да разбере себе си, за да проникне духовно в собствената си дейност, в дейността на духа.“

Карл Маркс до баща си

10 ноември 1837 г.

Иска ми се да вярвам, че застоят, в който се намира сега българското киноизкуство, е едно отпускане в креслото, за да проникнем в смисъла и целта на собствената си дейност и с мъдростта на изминалите години да погледнем около себе си и в себе си.

Но преди всичко — в застой ли е българското киноизкуство?

Срещу един утвърдителен отговор на този въпрос веднага може да се възрази: А „Неспокоен дом“, „Вълчицата“, „Вула“, „Горещо пладнѐ“, „Цар и генерал“, „Рицар без броня“ — нали всички тези филми получиха положителната оценка на художествения съвет, някои от тях преминаха с успех и през ситото на публиката, утвърдиха се от кинокритиката. Кога по-рано половината от произведените филми са били добри? Или добрите филми сега не са толкова добри, колкото добрите филми по-рано? Кои са пък тези шедевори от миналите години, които трябва да вземем за критерий?

Както виждате, това са все възражения, които имат сериозни основания. И аз мога да разбера огорчението и дори недоумението пред една такава диагноза: за състоянието на нашето кино, което биха изпитали Яким Якимов, Рангел Вълчанов, Валери Петров, Борислав Шаралиев, Павел Вежинов, Йордан Радичков, Исак Хеския, Вълко Радев, Николай Корабов, Хаим Оливер, Любен Станев. Нарочно изброявам всички имена на авторите на споменатите филми, за да изтъкна, че това са имената на голяма част от кинодейците, които са правили, правят и ще правят още доста години българските филми.

И въпреки това един категоричен отговор — да, българското киноизкуство е в застой! — отразява най-вярно действителното положение в нашата кинематография. Не заради това, че по-рано сме имали повече хубави филми, не и заради това, че по-рано хубавите филми са били по-хубави от сегашните, а най-малко заради това, че съществуват някакви въображаеми шедевори в миналото, които никой сега не е достигнал. Разбира се, че не заради това. Който има смелостта и самочувствието на безпогрешен, нека се занимава с такива сравнения и да раздава на едни лаврови, а на други трънени венци. Аз нямам такава желание.

Твърдението, че българското киноизкуство е в застой, се налага от най-елементарната логика — когато няма движение, има застой. А както знаем, движението обхваща всички произлизащи изменения и процеси във вселената, започвайки от простото преместване и завършвайки с мисленето. Нас естествено ни интересува най-важната форма на движение — мисленето. И ето къде най-ярко и най-категорично се натрапва усещането за застой в нашето кино.

Не може да се отрече, че през последните години професионалното майсторство на голяма част от творческите киноработници — режисьори и оператори — прекрачи стадия на налучкването и случайността. Изразните средства на киното са вече в голяма степен едно овладяно оръжие, което стреля само когато му се натисне спусъкът. Все по-редки стават самоубийствата от случайно изпуснат

куршум. Едно осъвременяване на нашето кино в посока на формалните търсения също е принос на последните филми. Но точно тук, през обектива на скритата камера, през призмата на дългофокусната оптика, в потока на съзнанието и асоциативния монтаж се вижда най-отчетливо застой в мисленето на нашето киноизкуство.

Не искам да ме разберете грубо. Мислене — това за мене не е само темата, идеята на произведението или още по-вулгарно — тезата, която трябва да се направи на зрителя. Мисленето обхваща целия комплекс от идеи, внушения, намеци, усещания, наблюдения чувства, естетическа наслада и проникване в същността на явленията — целият този мисловен и емоционален заряд на художествените образи, с които произведението въздейства на публиката. И това е, което тревожи в днешното състояние на българския филм, това е, което ни дава основание да говорим за застой.

Искам да ви напомня — говоря не за киното, **което дава**, а за киното, **което иска** от зрителя. Но за да искаме от зрителя съучастие и доверие, за да искаме той да върви след нас, а не да го дърпаме насила след себе си, трябва да виждаме повече от него, да бъдем по-наблюдателни и по-чувствителни. Само тогава ще можем да му открием онова, което той не вижда, и да реагираме на онова, което той още не усеща. Само тогава можем да разчитаме на контакт между нас и публиката.

Е, добре, отново апелирам към откровеност. Като възприехме скритата камера, бяхме ли почувствували преди това нужда от нея? Или възприехме само готовия приом, за да „осъвременим“ изразните си средства? А като взехме готовия приом, употребихме ли го за онези изследователски цели, които наложиха скриването на камерата? Самият факт, че камерата се крие в отделни кадри на „Вълчицата“, „Неспокоен дом“, „Рицар без броня“, „Призованият не се яви“, „Мъже“ — не ни ли напомня за онези момчета и момичета със здрави очи, които след прожектирането на „Пепел и диамант“ в Полша са тръгнали масово с тъмни, умбрални очила, без да обърнат внимание на обстоятелството, че актьорът Дибулски е наистина късоглед.

Или — директната камера във „Вула“. Прилагайки известния метод, Коробов не е ли изпуснал най-важното в метода — не камерата, а личността на репортера, провокатора на дискусиата, импровизатора и мислителя, които трябва да направят съучастници в тревогите си както интервюираните, така и зрителите. Ако не беше така, той не би поверил тази най-отговорна и деликатна задача на асистентката си...

Не искам да кажа, че трябва сега да триам две сухи дървета, за да получим свой огън, но не бива да забравяме, че огънят е нужен, за да свети и топли.

Това не е обвинение във формализъм. В никакъв случай! Нито пък упрекам някого във влияние или подражателство. И „скритата камера“, и „директната камера“, и асоциативният монтаж са прийоми, изразни средства и те могат да се използват от всички така, както от всички се използват крупният план, панорамата, паралелният монтаж, стоп-камерата. Исках само да разгранича и отделия използването на съвременни изразни средства от критерия за съвременност в мисленето.

Пред очите ми е Валери Петров. Не знам дали „Млечният бар“ е продал от откриването си досега толкова кафета, колкото сме изпили с него у тях, и дали има някой въпрос, който да не е попаднал във фокуса на нашето просветено и непросветено внимание.

С Йордан Радичков сме пили не само кафета и за изкуство много не сме говорили, но село Черказки също си има проблеми.

С Шаралиев сме яли пепелянки по най-различни поводи, а традиционното несъгласие между мен и Павел Вежинов почти по всички въпроси не пречи на старото ни приятелство.

Зная мъката на Коробов, колебанията на Рангел Вълчанов, чувствавам смущението на Исак Хеския.

Няма защо да изреждам всички.

Зная колко трижи, въпроси, мисли — интересни и свежи — носи всеки един от тях. Зная тънката наблюдателност на едни, гражданската развълнуваност на други, острата чувствителност на трети. А у някои — и едното, и другото, и третото.

Къде се разпиляват тези богатства? Кои са тези седем камъка, през които

минава буйният поток на тяхната личност, за да стигне до произведенията им успокоен и пречистен от преховете на мисленето?

Причините са много, те са различни, те са вън от нас, но и вътре в нас. Нека всеки сам си отговори на тези въпроси.

Много се говори за откъснатост на изкуството от живота, но не е ли много по-важно и нужно да говорим за откъсването на изкуството от самия автор — тогава, когато автор и произведение не са съединени с една пълна връв, а са далечни роднини по пета, шеста сребърна линия. И да потърсим причините за това.

Едва ли Рангел Вълчанов няма какво повече и какво друго да каже за младежта и на младежта. Но с какво неговото мислене във „Вълчицата“ е по-съвременно от мисленето в „Пътният лист на живота“ — първия съветски звуков филм. А да си спомним „Бегачът на дълги разстояния“. В него има всичко, което има и във „Вълчицата“, и в „Неспокоен дом“, и в „Рицар без броня“ — осъждането на еснафщината, лицемерието, безразличието, но има и още нещо, което именно се случва, че все отсъствува от нашите филми. Има онази неповторима индивидуалност на реакцията към явленията в обществото, която ни пленява със свежестта на откритието.

А защо Валери Петров и Борислав Шаралиев нахлузиха толкова брони на своя „Рицар без броня“?

Защо от калейдоскопичната мисловност на Йордан Радичков във филма се налага само тънката теза — ако заради едно дете спяхме реката, заради съдбата на света трябва да завъртим планетата обратно, но да не допуснем война. Кое наложи огрубяването на филма с този така директен дикторски текст?

Сърдим се на зрителите, че си чупят зъбите, когато им поднесем нещо по-твърдо за ядене, а непрекъснато ги храним със одъвкана храна.

И имаме ли право да се сърдим изобщо на зрителите?

Не съм от тези, които застъпват тезата, че последната дума има зрителят. Те казват „последната“, а разбират „първата“. Казват „зрителят“, а разбират себе си. Това, което им харесва на тях, харесва и на зрителя, това, което не им харесва — не харесва и на зрителя. Работата е ясна.

Аз подрабирам оня зрител, който има своя физиономия и когото един или друг автор иска да направи свой симпатизант.

Безполезно и напразно е усилието да обезличим целия народ в името на единната идеология, на морално-политическото единство, на съзнателната партийна и държавна дисциплина. Няма защо да се крием зад тези постулати и да не виждаме многоликия, жив и човечен образ на народа, неговата сложна и богата душа, неговите дела и цялата пестрота на битови и социални условия, в които те се проявяват. И ако нашето кино е в застой, то е в застой тъкмо поради това, че не може да навлезе в това разнообразие на живота и да докосне осезаемо различните органи и тъкани на единия наш народен и обществен организъм. Ние знаем, че публика на българските филми е целият български народ, но не е ли време отделните автори да си зададат въпроса — „А кой е мой зритель?“

Знаем, че герой на нашите филми е трудовият български народ, но това не е ли много общо и безлично и не е ли време различните автори да се замислят — „А кой е мой герой?“

Неореализмът започна от сицилийските рибари, за да открие за италианците и за целия свят една друга Италия — непозната и скривана дотогава от парадното и мелодраматично фашистко кино.

По-късно Фелини и Антониони откриха отново старата буржоазна Италия, но откъм нейната опъка страна. И станаха Фелини и Антониони.

Английските „сърдити млади хора“ в безсилен гняв заявиха на своето общество — „Не искаме да играем с тебе“ и намериха героите си за първи път в ред работническите квартали, а младите хора видяха в тях своите духовни водича.

Полската „школа“ се опита да осмисли интелектуално сложната съдба на своя народ през последната война и намери съчувственици в целия свят.

Възторгът, който събудиша у всички ни филмите на Чухрай, Калатозов, Алов и Наумов, Ръм, Чхендз и другите най-млади съветски режисьори, беше породен от тяхната реакция към схематичното изобразяване на съветската действителност и съветския човек през периода на култа към личността.

Силата и свежестта на „чехското чудо“ дойде с навлизането в чехската кинематография на млади, интересни творци, които познаваха проблемите на своите връстници и намериха въред тях както героите, така и зрителите си. „Чех-

ското чудо“ има за всички социалистически страни важно принципиално и идейно значение, защото то, струва ми се, може да изиграе голяма пропагандна роля на Запад. Като дава широка картина на живота на чехската младеж, богатството от проблеми и цяла галерия от умни, талантиливи, интересни и чувствителни герои, чехското кино по този начин отхвърля злонамерените твърдения на антикомунистите за казионност и униформизъм сред социалистическата младеж.

А кой е героят и зрителят на нашите филми?

Имам чувството за една тежка **самота**, в която живее и работи българското кино.

Публика имаме — нямаме съмишленици. Не сме ги създали, но не сме ги и потърсили.

Тази самота е най-силното обвинение срещу самите нас. Тази самота е и най-яркият израз на застоя в нашето киноизкуство.

Ние нямаме **свои** герои, не сме ги открили, защото не сме открили и проблемите на нашата съвременна действителност.

Нямаме **свои** зрители — и това е естествено. Какво ще търсят при нас, когато нямаме с какво да ги привлечем.

Нарочно подчертавам **свои зрители** за разлика от зрителите въобще. Колкото и да ни е мъчно, но дори югославският филм има **свои** зрители у нас, а ние — нямаме.

Ние не вълнуваме, не тревожим, не радваме и затова ни се отвръща със същото равнодушие. Може би това отношение на зрителя се проявява най-остро в дни на изпитания, когато вакуумът около нас стана най-осезаем.

Ние не вълнуваме вече дори себе си, не се амбицираме един от друг и което е върхът на апатията — дори не си завиждаме. Нима Рангел Вълчанов завижда на Шаралиев за „Рицар без броня“ или Шаралиев завижда на Рангел за „Вълчицата“? Едва ли „Неспокоен дом“ е смутил спокойствието на Вълчо Радев, както и „Цар и генерал“ едва ли е разтревожил Васил Мирчев. Липсва в нашата кинематография през последно време онова явление, което да разбърка духовете, да разгори страстите, да събуди за живот целия потенциал от сили на кинематографичния колектив.

Не съм черноглед. Убеден съм, че застоят в нашето киноизкуство не е застой, а само едно опускане в креслото, за да проникнем в смисъла и целта на нашето творчество.

Всяко изкуство се развива вълнообразно — има периоди на възход и упадък. Така е с литературата, музиката, изобразителните изкуства, театъра. Така е и с киното. Сега то не е в упадък, а в застой по пътя към откриването на нови хоризонти. Ние все още сме в плен на радостта от изучаването на един нов език — езика на съвременното кино — и като блестящия Олег Ковачев от „Рицар без броня“ четем всички — фирми, надписи, обявления и афиши, — но често спираме пред трудностите, когато се сблъскваме с „мадам“, която е и така „мадам“, и така „мадам“. И тъкмо в такива тежки дни очакваме от нашите събратя в другите изкуства, ако не друго, поне разбиране, съчувствие и ако щете, изживяване на нашата мъка като обща мъка. Но тъкмо в такива дни ние чувстваваме най-силно другата, още по-тежка и непреодолима мъгла на самотата, която обвива нашето кино — самотата сред хора, които трябва да бъдат наши приятели, другари, колеги. Самота на киноизкуството сред другите изкуства — това е колкото парадоксално, толкова и потискащо. Но този път вината не е у нас.

Цитат № 4: „Българското социалистическо киноизкуство не е вече толкова младо. Ако нямаме кадри, нека се вземат мерки да се създадат, ако някой пречи — да се изясни кой и с какво пречи...“

Атанас Дишев

критик

Цитат № 5: „В създаването на хубави български филми не са ангажирани достатъчно добри, кадрини хора. В дадения случай субективният фактор е по-важен, отколкото обективните причини...“

Серафим Северняк

писател

Цитат № 6: „Ние сме вече длъжни да направим преоценка кои от режисьорите в игралната студия

трябва вече да отидат в телевизията или да се пре-
квалифицират и кои да останат и правят истинско
изкуство...“

Чавдар Гешев

кинокритик

Цитат № 7: „Защо в областта на науката и спор-
та да се обръщаме към чужди специалисти, а в ки-
нематографията да не може?“

Орлин Василев

писател

Всички цитати са из творческия разговор в редакцията на списание „Пламък“ по въпросите на кинематографията и илюстрират блестящо „творческия“ дух в този разговор. Ето как ни разбират и как искат да ни помогнат — с административни санкции. Спомнете си и статията на Любен Велев, по повод на която се състоя разговорът в „Пламък“, тенденциозно подбраните писма на читатели, смъртните грехове, приписвани на автора на „Вула“, и епитетите към целия кинематографически колектив.

Не защитавам „Вула“. Защитавам Корабов, защитавам Захари Жандов, Рангел Вълчанов, Шаралиев, Вълко Радев, Валери Петров, Володя Янчев, Христо Писков, Тодор Стоянов, Димо Коларов, себе си и другите — колегите си, защото на всеки може да се случи една несполука — на един днес, на друг утре — новсеки от тях има нужда от самочувствие, за да може да работи.

Самочувствие, увереност, чувство за необходимост от теб и от твоя труд — ето кое е нужно на нашия колектив, за да заживее в атмосфера на творческо кипене, на дръзновение и всеотдайност. Нямаме нужда от хвалебствия, но апелираме за търпимост към грешките, защото страхът от грешки пресича пътя на успехите.

Става дума за максимум полезен коефициент на действие.

Още в началото цитирах тази мисъл на Дзига Вертов и сега я повтарям, за да си припомним неговата трагична съдба. Двадесет години преди да умре, на върха на овоето творчество и открития, които днес разнасят славата на съветското кино из целия свят, като кино на новатори и философи — Дзига Вертов умира за киноизкуството, погребан жив от бюрократите през „периода на култа към личността“. Шест години подред прави по един пълнометражен филм всяка година, после прави два през три години, за да стигне до 20-годишното бездействие, когато или не прави нищо, или прави това, което не иска и не може — става роял, на който може да се спи.

Като си мисля за състоянието на нашата кинематография, изправен пред такъв трагичен и решаващ проблем като участието на Вертов, струва ми се съвсем не-нужно да анализирам всеки филм от тазгодишната продукция, да се ровя в качествата и недостатъците им, да раздавам похвали и укори. Пък и да си призная искрено — чужд ми е обективният и безпристрастен мерник на специалист-кинокритик.

Много повече ме интересува творческата съдба на самите автори, възможността за пълноценна изява на таланта им, сливането или противоречието между творец и творба. Когато някой тръгва назад — сам ли изостава или нещо, или някой го тласка назад? Когато друг прогресира — да си обясня причините на това въз-раждане.

Ще споделя с вас само някои мои впечатления и може би недоказуеми предположения, но много ми се иска всички да се замислим по тези основни въпроси на нашето бъдещо развитие.

Най-напред искам да отбележа мимоходом, че като аргументирам констатациите си за застой в нашето кино с някои щрихи от филмите през тази година, това не значи, че не харесвам нищо и нито един филм. Ще спомена например радостната изява на Яким Якимов в „Неспокоен дом“, и то тъкмо когато беше почнал да избледнява в съзнанието ни; успешният дебют на Исак Хеския и привличането от него за киното на такъв своеобразен писател като Йордан Радичков; второто раждане на Шаралиев като режисьор с една вече изявена артистичност на своя талант — първо, във „Васката“ и сега в „Рицар без броня“; професионалната зрелост и безукорност на Вълко Радев; тънката наблюдателност на Корабов в съвременната новела на „Вула“, темпераментът и изобразителната свобода на Васил Мирчев.

Не може да се пропусне укрепналият талант на Димо Коларов и Тодор Стоянов и все по-яркото изявяване на Емил Вагенщайн, Борислав Пунчев и Атанас Та-

сев. И разбира се — Рангел Вълчанов, който и във „Вълчицата“ показва много от хубавите страни на своя талант. Но тъкмо „Вълчицата“ и Рангел Вълчанов с „Вълчицата“ пораждат в мене тревожни мисли. Защото независимо от демонстрираните възможности „Вълчицата“ е един застой в творческия път на Вълчанов, започнал от „Инспекторът и ношата“. А застой в още двама-трима като Рангел обяснява застоя на цялото ни киноизкуство.

Знам, че активността на Рангел е тази, с която привържениците му често оправдават неговите компромиси. Но компромисите на Рангел не бяха само компромиси в избора на сценария на Богомил Райнов и Хаим Оливер (още повече, че сценарият на Райнов е блестящ в своя жанр), а бяха компромиси преди всичко пред неговите собствени предпочитания. Поради това в тези филми той не намери достатъчно възбудители за таланта си и прояви в тях преди всичко рутината. И така се получи застой в неговото мислене, в търсенето му на нова, по-широка изява. Не случайно казах преди малко, че „Вълчицата“ не събуди завист у колегите на Вълчанов, защото тъкмо неговите филми „На малкия остров“ и „Слънцето и сянката“ са предизвиквали вълнения и спорове в нашите среди. Но „На малкия остров“ донесе само неприятности на Рангел. Същото може да се каже до известна степен и за „Слънцето и сянката“ у нас, ако се абстрахираме от успехите му в чужбина. И стигнахме до курйоза, че най-големи похвали и насърчения Рангел получи от нашата общественост за последните си два филма, а един критик — Каракашев — тържествено обяви, че Вълчанов най-после е намерил верния си път!

Както виждате, тревожи ме не толкова самият Рангел Вълчанов, колкото помощта, която му се оказва.

Знам, че Рангел има написан свой сценарий, който вече няколко години лежи в чекмеджето неодобрен, а от известно време лежи одобрен. Не знам каква ще бъде съдбата на този сценарий, но във връзка с него ме интересуват два въпроса: 1) счита ли Рангел, че този сценарий ще му даде възможност да се изяви напълно? и 2) счита ли ръководството, че един утвърден режисьор като Рангел Вълчанов има право да поеме риска за една творба, под която се подписва. Ако отговорът и на двата въпроса е „да“, тогава защо се изгуби толкова ценно време и защо бяха компромисите?

Компромисите, дори и творческите, винаги имат благовидното си оправдание, но те са и пътят към отстъплението.

Не знам кое гнети сега повече Владимир Янчев — дали тревогите около „Невероятна история“, или спокойствието около „Старинната монета“, но съм изненадан, че той размени доброто си самочувствие след „Невероятна история“ за една престава и фалшива монета.

Мярка ми се самотната, тъжна фигура на Николай Корабов и си спомням огромните рекламни фотоси на „Лютюн“ и неговата спокойна, самоуверена запаленост след това — да каже своя дума... Може с основание, може без основание... Но какъв е всъщност неговият прях, за да го нарекат бездарен, маниак и мошеник, че направи един филм, който се оказал кашката, която преляла чашата... А тези, които са напълнили чашата? Те минават в рубриката „полезни и оказали своето въздействие филми“ според квалификацията на кинематографското ръководство.

Не прилича ли на бразилските запалянковци, които обсипват със злато треньора на националния си тим, когато спечели, и разгромяват дома му, когато загуби? И с тъжно любопитство се питам — кога и какъв филм ще започне да снима Корабов, как ще си възвърне изгубеното време и какво прави ръководството, какво правим всички ние, за да преодолее по-бързо смущението?

Завиждам на Захари Жандов — има такава физика и походка, които му позволяват да запази, макар и само външно, самообладанието си и да даде вид на ненакърнено самочувствие. Но ако той протака още 2—3 години сценария, който сега работи, едва ли някой ще го подтикне да поборва. Достатъчен беше неуспехът на „Черната река“, за да се забравят „Тревога“, „Септемврици“, „Земя“, „Отвъд хоризонта“, „Един загубен свят“, „Хора в облаците“ — първите награди и първият международен престиж за българското кино, и завистта, която всички сме изпитвали по някакъв повод към него. Но сега няма за какво да му завиждаме и всички сме спокойни. Не съм гледал „Черната река“, но не мога да си представя, че е била толкова черна, че да не се види нищо под нея.

Не искам да изреждам други тъжни факти, които попълват графата „непродуктивни разходи на българското кино“ с много изпъкнали нерви, напразно пропиляно време, безсънни нощи, провалени планове и неосъществени замисли.

Но ако искаме разцвѣта на българското кино, ако искаме да превърнем застоя в набиране на сили за ново, още по-стремително движение напред — трябва да използваме „непродуктивните разходи“ поне като вторични суровини за извличане на поука от тях. Още повече, че едва ли ще се намери някой между нас, който да не вярва в силата и възможностите на българското кино. И нека ми бъде позволено, въпреки че не е в кръга на нашето обсъждане, да изразя вярата, че от „Понеделник сутрин“ ще започне новият светъл ден, седмица, година и може би десетилетие на българската кинематография.

А сега за разтуха чуйте един

Последен цитат:

Един художник запитал своя колега:

— Я ми кажи защо твоите картини винаги ги приемат за изложба, а моите — никога?

Приятелят му мислил, мислил и най-после решил да му каже.

— Ами благодарение на кучето.

— На какво куче?

— Слушай — рекъл приятелят, — каквото и да рисувам, аз винаги поставям в долния ъгъл на картината едно куче. Нарисувам портрет — хоп, в ъгъла едно куче. Нарисувам ваза с цветя, веднага до нея изписвам и куче. Като отнеса картината на журито, веднага се нахвърлят върху кучето:

— Какво е това куче, откъде накъде? Иначе картината е добра, ама това куче... Цветя и куче!...

— Добре, казвам аз, ще махна кучето!

Махам кучето и никой не гледа вече картината — приемат я веднага. Нали е умно?

— Умно е — рекъл художникът, ама на мен няма да ми помогне.

— Защо?

— Ами аз рисувам само кучета.

Подслушана история

С този анекдот искам да завърша своето изказване и с надеждата, че ще изхвърлим „кучетата“ от нашите филми, защото „кучето“ е неискреност, измяна към себе си, към изкуството, народа и партията, че нашият глас ще бъде безхитростен и пряк, защото уважаваме тези, на които говорим.

РЕАЛИЗАЦИИ — ВЪЗМОЖНОСТИ — ЗАДАЧИ...

Би трябвало на това наше обсъждане да пропуснем възможността отново да проявим своята стара, закоравяла наклонност да спираме вниманието си само на отделните „дървета“ и поради това да не виждаме „гората“, да не виждаме общото състояние и насоките на нашето развитие.

Киноизкуството ни днес особено настоятелно се нуждае от осмисляне и обобщаване на опита му. Опасността от изпадане в нормативни, субективистични предписания не бива да ни пречи да се постареем да дадем отговор на въпроса, къде се намираме, какво правим и какво би трябвало да се прави занапред. Ако точно преценяваме отделните факти и явления на творческата ни практика, ако гледаме на тазгодишната ни продукция не изолирано, а в нейната вътрешна, динамическа връзка с миналото и утрешното, имаме всички шансове и върху нейния макар очевидно ограничен терен да направим реалистични преценки и изводи, грезви и проникателни като диагноза и плодотворни като перспектива.

И така в задънена улица ли е нашият игрален филм?

От екрана ни гледат очите на едно дете, в съзнанието на което животът е започнал да навлиза с остротата на противоречията си, поставил е първите тревожни питання, първите недоумения, предизвикал е първите душевни разтърсвания, които носят със себе си мъдростта на първичното откриване на света, своите нравствени разграничители между нещата и хората. Срещаме се с един малък герой, който при цялата си „чупливост“ и наранимост, при цялата „небронированост“ на детската си душа притежава „рицарска“ готовност и предразположеност да реагира като чувствителна пластинка на „доброто“ и „злото“ в живота, да застава като наперено, симпатично петле срещу грозното и недостойното и да подарява лъчистата си любов, доверчивост и привързаност на онова, което носи белега на благородството и красотата, на душевната щедрост и отзивчивост.

При това за нас е ясно, че тук става дума не толкова за формирането на детската душевност, колкото за проверяването на нашето собствено съзнание, което е изправено пред изпитанието на тия питачи, радостни или тъжни детски очи.

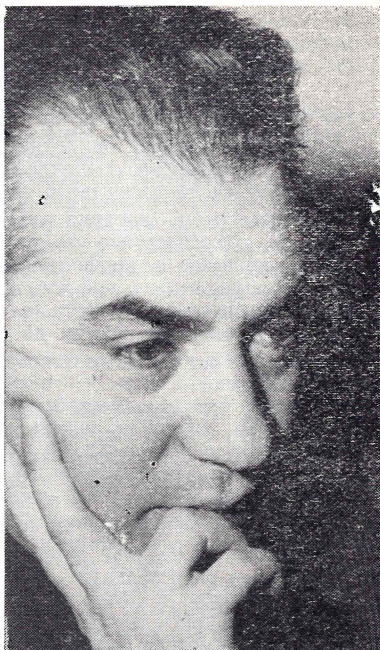
Ще засилим ли светлика на живота в тия очи или ще го пропъдим оттам, ще укрепим ли човешкото достойнство, вярата, че „доброто“ все пак и въпреки всичко не може да не възтържествува над „злото“ или ще помрачим, ще зацапаме това белоснежено съзнание с проявите на нашата собствена, обществена и лична нечистоплътност? — В емоционалните, спонтанни отклици на тия породени у нас въпроси се изявява не само истинската ни стойност като хора и граждани, но и в живо действие изпъкват хуманистичните основи на социалистическата ни действителност, които понякога сме склонни да забравяме.

През последните години в практиката на някои критици се борави с понятието „микрореализъм“ в негативен смисъл. Нека подчертая, че не виждам основанията за това. Много добре знаем, че светът може да се оглежда и в капката вода. Знаем също, че реализмът е богат и многолик, така както и животът. Реализмът може да прониква както в макрокосмоса, така и в микрокосмоса на човешките отношения, в „живота на човешкия дух“, и при това и в единия, и в другия случай да бъде реализъм, а не куха монументалистика или пълзящо, неодушотворено, безидейно копие на действителността.

Щом като имаме реализъм, а не отстъпление от него, трябва да уважаваме богатството и многообразието на неговата природа, да ги култивираме и развиваме.

Филмът „Рицар без броня“ е конкретна изява, жив елемент на това реалистическо богатство и разнообразие в съвременното социалистическо киноизкуство. Този филм е извънредно ценна победа на поезията на естествеността в днешния ни игрален филм; той е освободена територия в борбата ни срещу безжизнените, картонени обобщения, срещу изкуствеността, срещу кухото и плитко показване на живота.

Бих желал да потърся мащаба на този наш успех и трябва да кажа, че въпреки някои мои критически бележки към филма, за които ще стане дума по-късно, това е едно произведение, което — специално в изграждането на централния детски образ — ни приближава в значителна степен към творбите, постигнали най-доброто в тая област, творби на прославени италиански, съветски и полски автори. Филигранният текст на сценариста Валери Петров, прецизната работа на режисьора Борислав Шаралнев, както и искрящата органичност в играта на Олег Ковачев са създали един образ, който се нарежда достойно между най-трайните завоевания на киноизкуството ни.



Изглежда, че на децата тоя път е провървяло в нашия игрален филм. И в нелекия дебют на Зако Хеския, който е трябвало да претвори на екрана необичайната и своеобразна новела на Йордан Радичков — „Горещо пладнѐ“ (всъщност една съвременна притча за активния хуманизъм, за непобедимата велика сила на солидарността между хората) на преден план изпъкват образите на трите деца, заразяващи със своята непосредственост, с естествената сила на внушението си.

Радостно е, че при отразяването на съвременността нашият игрален филм започва да се ориентира към фронта на присъщите му, действителни проблеми и задачи. Колкото и да са недостатъчни успехите ни в тая сфера, придвижването ни напред е несъмнено. Ако до неотдавна в това отношение повечето от нашите филми носеха печата на външната, формално-тематическа насоченост, зад фасадата на която се криеше фактическото бягство от съвременността, от нейната жарка и неподправена атмосфера, от реалните възмущения на съвременниците, такива филми като „Вълчицата“ и „Неспокоен дом“ при цялата ни критичност към тяхната дълбочина и художествена сила очевидно носят тоя скъпоценен контакт с реалната проблематика на живота, с неговите недестилирани противоречия и конфликти, имат своите положителни страни и успешно осъществени моменти в тая посока и затова не случайно предизвикаха осезателен деен отзвук сред зрителите.

Несъмнено указание за растежа на нашите възможности е и филмът „Цар и генерал“. Историко-биографичните филми, които са правени и се правят у нас, почти без изключение са поразени от илюстративността, от повърхностния биографизъм, те са заченати от една примитивна художествена мисъл и са осъществени на твърде ниско професионално равнище. „Цар и генерал“ идва да внесе в тая област по-високи критерии, да ни изправи пред по-сериозни творчески задачи, като ги решава с помощта на несравнимо по-висок професионализъм, в хубавия смисъл на думата.

Специално бих желал да отбележа, че в нашия игрален филм се извършва качествен скок в операторската работа. Все по-често камерата от фотографско-регистриращ инструмент се обръща в сечиво на изкуството, което умее артистично да обхване един многосложен свят в себе си и да му даде битието на филмовия художествен образ. Разбира се, тоя процес не протича гладко и без противоречиво; тук ние се сблъскваме с електични явления, с механическо съжителство на разнородни стилистични потоци. Но положителното, водещо напред

начало си пробива път. То се утвърждава например в операторското творчество на Тодор Стоянов, както и в успешните, многообещаващи дебюти на Атанас Тасков, на Борислав Пунчев, на Константин Джидров...

И така може би всичко или почти всичко е много добре в тоя най-добър свят на нашето киноизкуство.

Подобен извод би звучал еднакво нелепо и едностранчиво късогледо, еднакво в противоречие с фактите, както и изводът, че нашето киноизкуство е безплодно, обречено единствено на неуспехи.

Като имаме предвид какви са порасналите задачи, които стоят пред нас, какви са потребностите на живота, на зрителите и на собственото ни общо идейно-творческо и професионално развитие, като знаем и какви са потенциалните възможности на най-добрите ни кинотворци, като знаем колко бурно се развива киноизкуството в света, в това число и в някои социалистически страни, ние не можем, никак не можем да се задоволяваме със съществуващото ни равнище.

Най-общо незадоволството и констатациите ни по тая линия биха могли да се изразят така.

След XX конгрес на КПСС марксистическата естетика и изкуството на социалистическите страни получиха обективната възможност да се отърсят от догмите и каноните, които насаждаше култът към личността, да преодолеят деформациите и наносните явления и да изият по нов, ярък и категоричен начин своята вътрешна природа, като естетика и изкуство дълбоко, революционно-новаторско по своя основен характер.

Процесът на това отърване и на това ново творческо изиявяване даде положителните си резултати. Те се проявиха особено след Априлския пленум и в нашето изкуство и литература, специално и в нашия игрален филм. У нас бяха създадени редица сполучливи филми, носещи нови елементи в съдържанието и във формата си, които бе немислимо да се появят по-рано.

И все пак трябва да изтъкнем, че както отърването от догмите и от робуването на схематическите предразсъдъци, така и изиявяването на съкровената, неподправена същност на социалистическо-реалистическото ни киноизкуство не станало и не стават с нужния творчески патос и ако щете, с нужната ликуваща сила, с нужната интензивност, с нужната способност за творческа инициатива, и то не като отделни, изолирани избухвания, а пълноводно, на широк фронт.

Разбира се, ние си даваме сметка, че развитието на изкуството не протича равномерно-ускорително, че то е съпроводено с неуспехи, с връщания назад, със зигзаги и т. н. Но ако познаваме нещата, не може да не установим, че общият ход на нашето движение е прекалено често смущаван от нежелателни трусове, от калдъръма на недостатъчните ни успехи и на предостатъчните ни неуспехи, от топлинните и студени душовете, които нашата кинематография получава нерядко и понякога доста неочаквано.

Не смятам, че зад всичко това се крие кризата на днешния ни игрален филм. Напротив, убеден съм, че зад тия външни признаци стои преди всичко неумението да се уловят в сложно единство положителните процеси, които се извършват в нетърпата на киноизкуството ни, и с това да им се даде по-широк път и възможност за последователно и пълноценно разгъване, да се разграничат от остатъците на старите предразсъдъци, схващания и методи на работа и с това да се направи борбата с тия остатъци по-ефикасна, да ги разграничим и от собственото си изоставане и неиздигане до равнището на съвременните задачи, като по тоя начин мобилизираме по-добре силите си и ги насочим, обединени и умножени, във верните посоки и под знака на верните критерии.

Как се разкрива това състояние на нещата в нашето киноизкуство във връзка с филмите, които разглеждаме?

Половинчатост — ето думата, която най-добре определя едно явление, пунало вече нашироко корени в днешното ни киноизкуство, явление, особено характерно за сегашния момент от развитието ни.

Тая половинчатост и междинност, това спиране по средата на пътя, за да се поеме подир малко линията на най-малката съпротива, това препъване в компромиса, това неиздържане на високия градус на творческото напрежение, на неподкупната самовзискателност и капитулирането пред трудностите, това приближаване до правдата на живота и това нейно заобикаляне, това търсене на себе

си и това изневеряване на себе си, това влизане на схематизма през прозореца, след като е бил изгонен през вратата, и т. н. и т. н. — не се ли срещат тия черти поотделно или сумирано в редица наши филми и не определя ли тяхното наличие в значителна степен чувството на незадоволеност от тия филми?

В различни дози и с различен брой елементи половинчатостта прониква във филмите и ги обръща във филми-кентаври, във филми, изградени върху взаимозключващи се творчески принципи, върху несъвместими конфликтующи елементи. Тая половинчатост прониква в гражданската позиция на авторите и я лишава от дълбочина, последователност и прозорливост. Тя укротява антисхематичния порив и го заставя да задреме във фотьола на лесните решения за сложните жизнени конфликти, на свеждането им до елементарни уравнения с едно неизвестно. Тя разрушава единния и цялостен стил на произведението, разлага го на отделни механически съставки, лишава го от органичност и вътрешна необходимост. Тя кара камерата безразборно да сменя изобразителния ключ, да кокетира неразумно ту със стилизацията, ту с директния показ* ...

Аз вече посочих положителните страни на такива филми като „Вълчицата“ и „Неспокоен дом“. Но очевидно е, че и тия филми — дело на сериозни и талантиливи създатели — не са избягнали ивиците на половинчатостта.

Когато във „Вълчицата“ например се разкрива конфликтът между двамата възпитатели, виждаме отново неумението да се победи схемата и предпоставената теза, да се изгради убедително и жизнено двубой между двама герои с определени характерни, които се подчиняват на своята вътрешна логика и на логиката на живота, а не на дърпащия конец на автора. Калоянчев, разбира се, носи много от своето обаяние, от душевната си топлина и заразителност, но неговият образ неизбежно е ошетен от незадълбоченото водене на тоя конфликт.

Или когато предпоставките на драмата, която изживява Вълчицата, се изреждат почти разточително, но самата драма не ни се разкрива с необходимата дълбочина на преживяването, по-нататъшното нейно, на героинята, поведение във филма добива елементите на лековатост и случайност. Тогава и играта на способната Илка Зафирова се лишава от драматическа сила и вгълбеност.

И в „Неспокоен дом“ напипването на интересния и резониращ в съзнанието ни конфликт, много добрата игра на Иван Кондов в ролята на бащата се редуват с недостатъчна дълбочина и вътрешен обем в постановката на жизнения проблем, с пръскането на вниманието в ненужно много посоки и едновременно с това с изпускането на някои главни линии, каквито са отношенията между бащата, сина и дъщерята. И до днес не мога да избягна впечатлението, че тук Павел Вежинов си е поставял по-ниски творчески задачи, отколкото в разказите си, че той е останал твърде много в плоскостта на това, което е общознаесто и познато, и не е търсил в достатъчна мярка онова, което само талантливият творец с въоръженото си око може да открие, което би ни обогатило, би ни доставило радостта и знанието на приобщаването към творческите открития в живота.

И двата филма според мен, носейки положителни моменти в нашето развитие, в същото време страдат сериозно от неразгъване на изследователско-аналитическото начало, във всичките му права и предимства, начало, което е така присъщо на художествената структура на тия филми и което е така нужно за нашето съвременно киноизкуство в досега му с действителността, наред с поетично-обобщеното третиране на тая действителност, което като че ли за сега ни се удава повече.

Не е трудно да се почувствува ориентацията на Вълчо Радев към изображение на действителността, което носи белезите на масивния реализъм. Вижте обстановка и атмосферата на неговия филм и ще почувствувате предпочитанията на

* Едва ли е вярно становището, изразено на нашето обсъждане, че „синемаверите“ е „много силно течение, когато се занимава с чисто обществени проблеми, но то е безпомощно, когато се опитва да навлезе в интимния свят на човека, в сферата на морално-психологическите подбуди за едно или друго поведение на човека“.

Творческата практика може бързо да опровергае това произволно теоретическо обобщение. Такива филми като „Клео от 5 до 7“ на Анйес Варда, „Черен Петър“ на Милош Форман, „Вик“ на Яромил Иреш и др. при всичките си слабости, не могат да бъдат наречени „безпомощни“. А те пресъздават тъкмо морално-психологическата сфера от поведението на човека. И при това са силно повлияни от поетиката на „синемаверите“.

режисьора — тук нещата тежат със своето присъствие, с материалната си и предметна същност. И това безспорно води към постигане на внушителност и гъстота на бите. Но искам да посоча, че творческите усилия тук са нашърбени в главната линия на филма. Очевидно той ни дава психологическия разрез на една голяма политическа и лична драма. И сценаристът, и режисьорът са отхвърлили измамите на евтиноето фабулиране и на авансцената на филма са поставили психологическата схватка между двамата основни герои. Но тъкмо тук усещаме вътрешната недостатъчност на това произведение, липсата на достатъчна плът тъкмо по тая главна за него линия. Според мен локалната, исторически-документираща страна на конфликта не е станала пружина към по-многозначни художествени обобщения, които да оказват въздействие и върху незапознатия с историческия материал зрител. Може да се каже, че избягната във формата, и специално в композицията, която подсказва определени творчески търсения, тая слабост е останала в съдържанието, в недостатъчната драматическа и психологическа (а това в този случай значи и политическа, и гражданска!) напълненост на образите.

Не желая да предписвам на авторите чужди за тях решения, но струва ми се, че няма да събъркам, ако кажа, че там, където е било нужно да се търсят дълбоките измерения на психологическия драматизъм, там, където е трябвало да се шекспиризира, те са се плъзнали по повърхността, изоставили са линията на най-голямата съпротива, по която линия сами са тръгнали в своя филм. И затова психологическите акценти тук на някои места не носят вътрешна енергия, започват да увисват във въздуха и да не изиграват своята роля (срещата на Заимов със съветския разузнавач, срещата на Заимов с жена му, визионите на цар Борис при разговора му в затвора, със срещите му с народа и т. н.).

Вече имах възможност на друго място да отбележа, че самообуздаването на Зако Хеския във филма „Горещо пладнѐ“, търсенето на документално-повествователния еквивалент, на стилистиката на пряката поезия в новелата на Йордан Радичков са му позволили да прояви такт и защитен рефлекс срещу безвкусицата и маниерността при превеждането на поетическата образност в директни кинсообрази. Но всичко това е преминало в обратната крайност, лишило е филма от стихията на маниерността, които се допускат при превеждането на поетическата образност в директни кинообрази. Но всичко това е преминало в обратната крайност, лишило е филма от стихията на метафоричния език и по тоя начин е препречило пътя за по-вярното улавяне на своеобразната и необичайна плетеница на поезията и прозата у Радичков, на метафорично-поетическата страна в неговото творческо виждане. И е оголило и проточило филма на някои съществени места.

В много по-голяма степен липсата на вътрешно единство, противоречието между първоначално амбициозния и благороден замисъл и окончателната реализация се е проявило разрушаващо във филмите „Призованият не се яви“ и „Мъже“, както и в по-старите „Паролата“, „До града е близко“ и „Късче небе за трима“. За тези филми се говори достатъчно и аз няма да се спирам на тях.

Искам само да обърна внимание на моя колега проф. Любомир Тенев, че максималната взискателност към художественото осъществяване на героичната тема в нашето изкуство и специално в киноизкуството, не бива да ни ослепява и да не видим, че тъкмо в тая област ние имаме един от най-сериозните си завоевания. Когато Тенев изчерпва постигнатото тук само с фактологическото третиране на тая тема, странно ми звучи прекалено завишената оценка на такъв филм като „Късче небе за трима“.

Искам специално да се спра на филма „Вула“ и на случая „Вула“.

Преди всичко няколко бележки от по-общ характер.

През последните години киното „намира себе си“, то се освобождава от робската зависимост от другите изкуства, но не престава да живее в сложно единство с тях. И неговото развитие крие моменти както на оттласкване, така и на взаимнопроникване с тези изкуства. На всички ни е добре известна голямата роля, която изигра например психологическият роман за развитието на съвременния език на киноизкуството, за развитието специално на способността му да улавя сложния душевен свят на героите, да прониква дълбоко в диалектиката на душата им.

Струва ми се, че Корабов подценява тая сложност на проблема. Преди него подобна грешка, разбира се, на много по-високо равнище допусна съветският кинорежисьор Калатозов. Ние знаем с каква проникновеност, с какъв блясък и с каква новаторска сила беше осъществял неговият филм „Летят жерави“, който в значителна степен бе преодолял недостатъците на литературния си първоизточник, пиесата на Виктор Розов. И може би оттук извира известно надценяване на изобразител-

ната стихия на филма, на нейната външно-оптическа страна — нещо, което се забелязва особено осезателно в такива филми на Калатозов като „Неизпратеното писмо“, като „Аз съм Куба“.

Подценяването на концептуално-съдържателното и драматургическото начало на филмовото произведение в никакъв случай не означава борба за издигане спецификата на филма. В никакъв случай не означава плодотворно разбиране на истинската същност на кинематографичността като естетическа категория. Подобно подценяване на този сложен проблем според мен се забелязва в някои декларации на др. Корабов, които аз бих нарекъл лекомислени, за по-нататъшния път на неговото развитие.

Но разбира се, ако въпросът се ограничаваше само с тези декларации, всъщност нямаше да има основание да се предизвиква голям спор. Обаче подобни слабости и недостатъци се забелязват и в най-новия му филм.

Разбира се, тук не става дума за безидейност в най-общия смисъл на тая дума. Обвиненията от този род са смешни, защото филмът „Вула“ е достатъчно категоричен в това отношение.

Става дума за трудната кристализация на една художествена идея, която изпълва произведението, пулсира в него, става неговата жива душа, за да подчини всички негови елементи, да ги осмисли със своето излъчване.

И парадоксът тук е в това, че един филм, който подчертано е искал да бъде филм-размисъл, е изпуснал тъкмо ключовете на нашата мисловно-емоционална енергия.

За мен Корабов като режисьор е интересна, неспокойна, търсеща творческа фигура, макар и това търсене често да е лишено от чувство за мярка. Но нещата трябва да бъдат открити, да се пропрати път към тях и тогава ще дойдат прецизността и шлифовката. Сега в някои моменти на неговата работа, специално във „Вула“, стърчат ребрата на маниера, но търсенията са в интересна посока, която не носи незабавните и автоматични творчески успехи, но е заредена с обещание за евентуални и плодотворни бъдещи успехи.

Отричането на творческия характер на този филм, което доста стръвно беше изявено в редица изказвания за него, при това без елементарно аргументиране на убедеността в собствената правота, не е белег за мъдрост и съвременност в развитието на нашата критическа мисъл. Разбира се, тук става дума за отделни прояви на тази критическа мисъл.

Критиката, която има за емблема „сопата“ и „брадвата“, е може би най-лошият вид критика, защото тя не оправя нещата, а предизвиква още по-голямото тяхно забъркване.

Филмът „Вула“ според мен е типичен случай за необходимост от спор в нашата творческа среда, сред нашата общественост. При това ние досега не сме спорили сериозно, може би с известни плахи изключения, за нито едно наше произведение. И в това отношение примерът с обсъжданията на някои спорни филми, които стават в съветската кинематография, е извънредно поучителен за нас. Такива обсъждания станаха за филми на Калатозов, за филма „Председателят“ на Салтиков, за „Аз съм на двадесет години“ на Хуциев, за „Живели старец и старица“ на Чухрай и за други филми, които търсейки сложния път на съвременното киноизкуство, неизбежно поставят своите зрители в положението на съгласие или спор с откритията и с творческите принципи, защитавани от авторите.

Издигането до по-високи критерии за реализъм, за единство на идейността и художествеността, на съдържанието и формата е най-сериозната основа за борба срещу непоследователността, срещу половинчатостта и приблизителността, от които страдат редица наши филми.

Принизяването на нашия критерий в тая област, задоволяването ни с недостатъчно високото равнище, взимането на полууспехите за успехи е една реална опасност, срещу която трябва да се борим.

Не бива, разбира се, да се подценяват нашите творчески възможности. Аз имам чувството например, че един такъв филм като „Рицар без броня“ можеше да бъде на още по-високо равнище, ако в него не се забелязваше известно подценяване на вътрешните, потенциални възможности, на товароподемността на особения стил, в който е разрешен този филм — стила, отразяващ света през капката вода. Тоя стил може понякога да има смайваща и разтърсваща сила. Тоя стил може да разрешава извънредно трудни и сериозни задачи. В това отношение поуките, които донесе поемата на Валери Петров „В меката есен“ са особено показателни и особено перспективни за работата на този наш сценарист.

Естествено филмът „Рицар без броня“ е създаден в друга тоналност, с други задачи. Но и тук известна недостатъчна драматическа съсредоточеност, премахането на някои елементи и линии, които носеха или можеха да донесат съгъстване и уплътняване на съдържанието според мен бележат и съответни минуси за равнището на този филм. Специално избягнатото съгъстване на драматическата енергия във финала на филма е един недостатък за него.

*

Опитът през миналата година ни сблъскваше с редица основополагащи проблеми, които от време на време излизаха на авансцената на нашата работа или се скриваха зад пъстрата мрежа на производните факти. Но поради това че те оставаха нерешени отрицателното им присъствие бе несъмнено. Ние ги усещахме върху собствения си гръб.

Преди всичко искам да подчертая, че в областта на киноизкуството проблемите, величините и явленията съществуват твърде комплексно, многослойно и преплетено. Киноизкуството е сложен паралелограм на разнопосочни силовни линии, на различни величини и фактори.

Опасността от абсолютизация в тази област е извънредно голяма. Измамната категоричност на едностранчивото и праволинейно решаване на комплексните проблеми може да ни достави временното спокойствие и удоволствието от щастливото „оправяне на нещата“, но нашата мисъл ще се отдалечи от реалното състояние на киноизкуството ни, от многосложната истина за него.

И ние, които смятаме, че сме компетентни и в стихията си по тия проблеми, се намираме всъщност значително под тяхното равнище, подценяваме и протакаме тяхното решение, не разбираме мащаба на задачите, които произтичат от това решаване.

При това често пъти свеждаме тия проблеми до отделните персонални прояви и вини, до личния каприз, до личните погрешни стъпки, без да виждаме тия отделни прояви върху фона на генералните проблеми, които стоят зад тях.

Съществува например легендата, че продуктивността на типичните кинематографисти пречи за разширяване кръга на творческите сили на нашата кинематография, за изявяване продуктивността на нови творчески сили. Според мен тук не може да се говори за такава завладяла терена продуктивност, а имаме всички основания да говорим за недостатъчна продуктивност на нашите основни творчески кадри. И в това е една от главните беди на киноизкуството ни.

Внимателното изследване на причините за тая недостатъчна продуктивност би ни помогнало да отстраним отрицателните фактори, които спъват разгъването на наличните сили. Не е възможно кинематографията ни да върви напред, не е възможно отделните процеси в нея (увеличението на производството, издигането на качественото равнище, привличането на нови кадри и т. н.) да протичат правилно, ако всичко това не става върху основата на повишената активност на главното ядро на творческите сили на нашата кинематография.

Ние трябва да направим сериозни практически изводи от обстоятелството, че нашата кинематография не се оценява сама за себе си както от културната ни общественост, така вече и от обикновения зрители; че тази кинематография естествено е съпоставяна със състоянието и успехите на другите кинематографии. специално със състоянието и успехите на някои социалистически кинематографии, които са отишли доста напред. Това положение за нас е колкото неудобно, толкова и пълно с допълнителна, водеща напред сила, от която не трябва да се отказваме. Само че е нужно да направим съответните практически изводи, които да бъдат на висотата на това състояние на нещата.

Ето например, ако вземем начина, по който става приливът на нови творчески сили в нашата кинематография, не може да не видим на какво аматьорско равнище сме в това отношение. Кинематографиите, с които сме сравнявани, са професионално укрепнали кинематографии, те имат много стабилни професионални основи. Става дума не само за технологическата база, но и за разклонената мрежа на съответни научни институти, които се грижат за подготовката на младите кадри, за тяхното все по-широко и пълноводно навлизане в киноизкуството.

У нас, в нашата кинематография, която трябва да мери силите си с тия кинематографии, работите в това отношение се развиват твърде стихийно и примитивно. А животът, както виждаме, предявява своите изисквания и той е в правото си да ни държи сметка за това, как на практика се справяме с този проблем. Защото това е проблемът за утрешния ден на нашето киноизкуство.

Преди известно време в статия на френски кинокритик се даваха статистически данни за творческия състав, за творческите кадри, които стоят в основата на „новата вълна“ като явление във френската кинематография. Авторът на този материал споменаваше имената на цяла редица режисьори и сценаристи, на многобройни творчески кадри. Той сочеше числото 150 — числото на ония сценаристи и режисьори, които са създали своите първи филми през периода от 1959 до 1966 г. и които са вложили продуктивния си творчески труд за кристализирането на това явление във френската кинематография.

Ако насочим своето внимание към подема на чехословашкото кино и ако се вземем в предпоставките на тоя подем, ще разберем колко на широк фронт прониква творческата младост в тази кинематография. И в случая е важно да се отбележи, че придвижванията по този много широк фронт стават в същото време на твърде високо професионално равнище, за което са се погрижили съответните институти, съответните сполучливо намерени организационни и творчески форми на професионална подготовка, за професионално въоръжаване на творческите кадри.

Трябва да анализираме внимателно и немалкото вече забележителни успехи на съветските филмови дебютанти, които наред с блестящата работа на редица майстори на съветското киноизкуство очертават контурите на един нов разцвет. Зад тия успехи стоят несъмнено съответни количествени показатели. И съответни организационни и творческо-квалификационни фактори, които ние изпускаме засега фатално от мислите и от практиката си.

Ако трансформираме машабно нещата и ги пренесем в нашата действителност, в нашето кино, ще видим колко минимални, колко не на нужната висота, колко не в хармония с инстинкта за самосъхранение и продължаване на рода стоят в това отношение усилията и практическите ни стъпки.

И когато говорим за половинчатост, за трусове, за „калдъръм“ в пътя на нашето киноизкуство, в значителна степен според мен това се обуславя както от недостатъчната продуктивност и активност на основните наши творчески кадри, така и от крещящо недостатъчния прилив на нови творчески сили в сферата на нашето киноизкуство.

Ще се спра съвсем накратко и на отношенията между нашето киноизкуство и нашата литература. Твърде често тия отношения се свеждат до отделни „гранични инциденти“, до неверните стъпки на един или друг кинематографист, на един или друг писател, без да се вижда, че отношенията между нашето кино и нашата литература поначало са отношения, твърде първобитни, твърде провинциални, твърде несъвременни.

Ние знаем, че в миналото, преди Девети септември, сред нашата прогресивна творческа интилигенция съществуваха кръгове, среди, в които се срещаха и всекидневно дружеха помежду си — както писатели, така и театрални режисьори, композитори, художници и др. Непосредствено в годините след Девети септември тая творческа дружба между отрядите на нашето изкуство беше в действие осъществена. А след това се заредиха години, в които стана изолирането на представителите на нашето изкуство в отделни „сепарета“, без сериозни, продуктивни и трайни връзки помежду им.

Маршрутите в живота на нашите режисьори на малко места се допират до съответните маршрути на нашите писатели (разбира се, говоря условно) и обратно — това важи и за нашите писатели.

Големият проблем, който стои пред нас, е да издигнем връзката между киното и литературата на нужната съвременна висота, да постигнем съвременната култура на тая връзка, без която както нашето киноизкуство, така и нашата литература не биха се развивали пълноценно.

В никакъв случай не трябва да подценяваме възможностите на литературата да става кино — именно кино, а не литература, заснета на лента! Тук основата на въпроса е не толкова в екранизирането на съществуващите литературни произведения (нещо, което недостатъчно правим), колкото в създаването на всекидневна дружба между дейците на нашето киноизкуство и дейците на литературата ни, дружба, която би довела до свързването на тия основни фактори, която би довела до органическото влизане на нашия писател в киноизкуството.

Не бива обаче също така да се подценява и възможността да се създава кино по пътища и чрез форми, подсказани от специфичните условия, които съществуват в кинематографията. Както казах, абсолютизацията в тази комплексна област може да ни донесе само вреди и смущения. Например категоричното, брад-

ваджийско забраняване, което извършват някои, на „авторското кино“, на възможностите да дойде обогатяване и нов приток на творчески сили и по тази причина, говори най-малкото за некомпетентност и непознаване на нещата.

Няма да изреждам примери, защото те са общоизвестни. Но когато се говори за „авторско кино“, би трябвало да се има предвид както гастролът на режисьора в ролята на автор на сценария, така и все по-засилващата се и все по-осъществяващата се възможност и отделни писатели да излизат в ролята на кино-режисьори. Това явление в редица кинематографии започна да взема все по-голям размер и то е симптоматично. Красноречив и поучителен е примерът на някои полски писатели (Йежи Ставински, Сцибор Рилски), на някои чехословашки писатели (Кохоут), на някои румънски писатели (Монтяну, Попович). Нека споменем и примерът на Пазолини, на Михаил Ром, който дълго време е писал сценарии, а след това става режисьор, примера с Фелини, който дълго време е бил сценарист и след това става режисьор. Това са примери, които показват колко късогледо и недалновидно е абсолютизирането на нещата, колко неполезно е да се изпада в едностранчивост, да не се вижда богатството на възможностите и различните посоки, от които може да дойде обогатяването на нашето съвременно киноизкуство. Аз имам предвид възможностите именно за действително обогатяване на киноизкуството, а не спекулациите на занаятчиите. Срещу тях спекулации можем ефикасно да се противопоставяме, когато водим борбата срещу тях конкретно, а не чрез едностранчиви становища и забрани.

В своето наситено с мисли и чувства изказване Христо Ганев застъпи тезата за застой на нашето съвременно киноизкуство. Аз имам малко по-друго разбиране по този въпрос и искам да го споделя с вас.

Разбира се, той не каза, че нашето киноизкуство е изпаднало в някаква клиническа смърт и че сега с масажирание на сърцето му ще трябва да се съживява.

Но струва ми се, че тук се крие известно хиперболично преувеличаване и в същото време подценяване на някои моменти, които правят картината на днешното състояние на нашето киноизкуство твърде сложна и противоречива. Според мен Христо Ганев подценява много важните положителни процеси, които се извършват в съзнанието на нашите кинотворци и които намират, макар и частичен и недостатъчен израз в някои наши филми. Ние чувстваваме тях процеси всекидневно, ако щете, те личат дори и в нашите най-несполучливи филми, в които се забелязват проблясъците на известен стремеж, на известна носталгия към това, което се прави в „голямото киноизкуство“. Това личи и в по-съвременното отношение, и в по-съвременната гражданска и естетическа нагласа на съзнанието, която нашите кинотворци имат към редица проблеми на живота и към редица проблеми на нашето киноизкуство.

В никакъв случай не искам да притъпя тревогата за днешното състояние на киноизкуството ни, но ми се струва, че в неговите недра стават процеси, за които е необходимо да държим сметка. И да направим всичко възможно тия процеси да преминат пълноценно, реалистично извисени и върху нашия екран, и в конкретните факти на нашето киноизкуство.

ИЗКАЗВАНИЯ

Критикът **Атанас Свиленов** се солидаризира с основните констатации, направени в доклада на Христо Ганев. По негово мнение тоя доклад е образец на принципен и заангажиран подход към явленията на нашето игрално кино. Когато едно изкуство се намира на кръстопът, какъвто е случаят с българското игрално кино в момента, то се нуждае именно от такъв трезв анализ.

Констатацията за криза в нашето игрално кино според Свиленов е пресиленна. И при всички случаи не „Вула“ на Никола Корабов е филмът, по повод на който трябва да се направи такава констатация. Преди „Вула“ редица много слаби, безкрили филми бяха отминати със снизходително мълчание. А „Вула“, при всичките резерви, които предизвиква, е плод на търсения в областта на формата и съдържанието.

От една година насам в нашето игрално кино се наблюдава известно раздвижение, известно назряване на някои идейни и естетически проблеми. Може би това раздвижване е свързано в известна степен и с навлизането на нови имена в игралното кино. От тая гледна точка развитието на нашето игрално кино може да се разгледа така:

Първият етап от развитието беше ученическият. Неговото основно съдържание беше овладяването на професионалните тайни на киното, на основните изразни средства.

Вторият етап беше свързан с появата на нови имена. Тук киното навлезе сериозно в гражданските проблеми с една философска вгълбеност и артистизъм. Но най-значителните филми, създадени през тоя етап, разказваха за Съпротивата. Това бяха филми за миналото — погледнато от съвременна гледна точка, разбира се, — но все пак филми за миналото.

И от тоя момент нататък се забелязва тъпчене на едно място. То може да бъде преодоляно само върху базата на съвременните проблеми. Съзрял е вече третият етап, чиито потенциални възможности ще се изявят върху нов, съвременен материал.

Не бива да се смята, че тая основна задача ще бъде разрешена непременно от най-младите творци на българското кино. Опитът на италианското кино през последните години и на чехословашкия разцвет показва, че навлизането на една кинематография в нов етап на развитие не изхвърля зад борда творците от по-старите генерации. Те могат да играят важна роля в осъществяването на напредъка. И все пак може би именно най-младите ще дадат тон и ще набележат посоката на това бъдещо развитие.

Всяка нова стъпка на киното напред се предизвиква от определени въднения и мисли на самото общество. Сега в нашето общество навлиза една нова генерация, която има своя психология и свои възгледи върху живота. Тя реагира спонтанно срещу някои остарели вече представи. И може да се предполага, че новите творби на българското игрално кино ще бъдат свързани именно с проблемите на тая младеж. Във филмите, създадени през последната година — „Неспokoен дом“, „Вълчицата“, „Мъже“, та дори и „Рицар без броня“ — вече се забелязват симптомите на такова явление. Но в тия творби се чувства известно нежелание да се изследват явленията в най-острата им, завършена форма. Не навсякъде авторите са доловили вярно характера и проблемите на съвременната младеж.

Свиленов се спира и върху необходимостта от ежеседмичен печатан орган на Съюза на кинодейците, който да бъде една открита трибуна за кинокритиката.

Христо Берберов — кинокритик — се присъедини към основните пунктове от доклада на Христо Ганев. Той се спира по-обстойно върху филма на Никола Корабов „Вула“, който по негово мнение би трябвало да бъде един от централните пунктове на обсъждането.

Не „случаят „Вула“, а филмът „Вула“ като художествено произведение.

Според Берберов съдържанието на филма не може да бъде сведено до елементарната констатация „едно време е било така, а сега е иначе“. Такова опростено, схематизирано разбиране на тоя филм може да бъде забелязано дори и в много обстойните и иначе съдържателни доклади, изнесени на обсъждането. А всъщност съдържанието на филма носи в себе си и една тревожна, призивна нотка. „Вула“ изправя съвременната младеж пред един висок критерий за дълбоки и искрени чувства на човека към човека. Критикът може да счита, че това сериозно съдържание е постигнато в една или друга степен, но не бива да го отминава при

разглеждането на филма. Отношението към „Вула“ може да бъде положително или отрицателно, но не бива да бъде елементарно и преднамерено.

Берберов изрази несъгласието си с мнението на Христо Ганев, че документалният стил не е вътрешна потребност, а мода в нашето игрално кино. Някои зрители възприеха документалните образи в първата част на „Вула“ като оскърбление и едва ли не „очерняне“ на представените във филма герои. Това показва, че българското игрално кино се е отдалечило вече много от своя първоизточник — живота. И е отучило зрителите да виждат хората и нещата без повърхностно естетизиране, без украса.

От тия факти може да се направи заключението, че документалният стил е една назряла вътрешна необходимост на българския игрален филм в неговото приближаване към актуалните жизнени проблеми на обществото.

Във филма на Зако Хеския „Горещо пладнѐ“ има един феномен — разказа на стария селянин за миналите войни. Колкото и да е далеч от основната драматургична ос на филма, тоя малък епизод представлява все пак опит да се докоснат неразработени още пластове от духовния живот на нацията — пластове, които очакват художника.

Но като цяло документалният стил във филма „Горещо пладнѐ“ буди сериозни възражения. Към „Горещо пладнѐ“ се създаде сякаш по инерция положително отношение и всички се надпреварват да изтъкват неговата хуманистична идея като цитират известните два реда от новелата на Йордан Радичков. Преди всичко в драматургията на филма има един основен недостатък; тя обедни съдържанието на новелата „Горещо пладнѐ“. Новелата беше една приказка, в която наред с хората наравно участваха и природните сили, и авторската фантазия. А документалният стил унищожи приказността и я превърна в плоска, повседневна реалност. Това ликвидира призивната нотка на филма, принизи активността на зрителя-гражданин. Сега филмът звучи не като призив към хората „да завъртят земята в обратна посока, за да спасят живота“, а като уверение, че това завъртане е повседневен факт. В образа на генерала Радичков изразяващ едновременно неговото човешко желание да помогне и невъзможността да стори това с подвластните му средства, приспособени за унищожаване на хора. Тоя философски размисъл липсва във филма. И нито един критик не отбеляза неговата липса.

По-нататък Берберов изрази несъгласието си с твърдението на Хр. Ганев, че застоят на българския игрален филм е преди всичко застой в мисленето. Много по-точна е формулировката в доклада на Емил Петров: в първоначалното си мислене, в замислите си, творците на киното изнасят интересни и важни проблеми. Но не ги отстояват докрай, не съумяват да ги защитят като художници в самите филми. Тая половинчатост според Берберов е основен недостатък не само на творците, но и на критиките на българския игрален филм.

Научният сътрудник от НИИКРА **Димитър Диков** изтъкна, че докладът на Христо Ганев е предизвикал у него редица възражения, които са се оформили като отделни проблеми. На първо място сред тия проблеми той постави въпроса за връзката с живота и активното участие на художниците в строителството на социализма. По мнението на Диков игралният филм, напъвил съвсем малко крачки в трудовия живот на народа, е отседнал в някакво кафене, където предъвква познати вече образи и идеи.

Вторият проблем — това е несъгласието с пренебрежителното отношение към зрителя. Високият естетически критерий е нещо съвсем естествено и задължително за нашето изкуство. Но той не е достатъчен, за да привлече зрителите в празните салони. Приближаването към живота, вглеждането в животрелпящите проблеми на съвременната социалистическа действителност — ето кое може да привлече и заинтересува зрителя, да му внуши обич и уважение към българското игрално кино.

За да разреши тия задачи, българското игрално кино се нуждае от сериозна реорганизация. И това не е само административен въпрос. Вярно е, че филмопроизводството и киноизкуството са различни неща. Но те са свързани неща, те се обуславят взаимно.

Третият проблем се отнася до създаването на правилни морални и материални стимули за творчество. Творецът на киното трябва да чувства — морално и материално — сериозна отговорност пред обществото. Доверието към творца може да бъде реално осъществено само при наличието на такава отговорност.

Какво е състоянието на българския игрален филм — това е въпрос, който

тепърва трябва да се изясни. И в това, както и в много други звена от нашата работа, не могат да се постигнат никакви позитивни резултати без задълбочен научен подход към фактите и явленията на изкуството. В настоящия момент има известна недооценка на научно-изследователската работа. А фактически тая научна работа би могла да доведе до създаването на такава система за филмопроизводство и филморазпространение, където усилията на всички работници ще бъдат съгласувани и съобразени с основната цел — издигането на българския игрален филм на по-високо ниво.

Секретарят на Съюза на кинодейците **Рашо Шоселов** изрази мнението, че качеството на нашия игрален филм е под възможностите на творческия колектив. Една от причините за това е малкият брой на произвежданите филми. Увеличаването на филмопроизводството е свързано преди всичко с репертоарната политика на студията. Как трябва да се изграждат репертоарните планове? Според него — въз основа на творческите заявки на творците, а не както досега, само на базата на предварително запланиваните теми, на базата на така наречената „обществена поръчка“. В областта на изкуството и специално на киноизкуството обществената поръчка е сумата на обществените потребности, които художникът-гражданин трябва да чувствава сам като член на своето общество и време, към решаването на които трябва да се стреми сам, по вътрешна повеля. Иначе работата му по „обществената поръчка“ не може да ангажира и да прояви всичките му потенциални вътрешни сили и възможности. Увеличаването на филмопроизводството е и въпрос за най-правилна организационна структура на нашата кинематография. Според Шоселов такава организационна структура може да се постигне при положение, че творческото начало доминира над административно-управленческото. Досегашната организация, която беше изградена на обратния принцип, доведе до конфликти между управленческите и творческите кадри на кинематографията, лиши до голяма степен творците от съвсем необходими права, в редица случаи пораждаше творчески компромиси при работата над отделните произведения, накарал някои ценни творчески кадри да странят от кинематографията и да търсят други поприща на своя труд и способности.

По проблемата „кинозрител и киноизкуство“ Шоселов намира, че е правилно да се търсят възможности за повишаване вкуса на кинозрителя и приобщаването му към търсенията и мисленето на съвременното кино. Това би означавало не компромиси пред кинозрителя, а доверие в неговите възможности, правилно разбиране ролята на киното.

В развитието на нашето киноизкуство все по-значителна стана ролята на кинокритиката. Но публикуваната през миналата година статия на Л. Велев за филма „Вула“, както и някои други материали за същия филм по дух и по тон не само не съдействуват за укрепването на нашата кинокритика, но решително я възпрепятствуват. Липсата на кинописание или киновестник с масов тираж и кратък период на излизане (седмично или двуседмично) също не благоприятствува за развитието на кинокритиката. В такова издание може да се превърне сп. „Филмови новини“, при условие, че излезе от ведомствените рамки на „Разпространение на филми“ и стане орган на Съюза на кинодейците.

Накрая Шоселов говори за необходимостта от укрепване ролята и значението на Съюза на кинодейците в развитието на българското социалистическо кино.

Недка Станимирова отбелязва очевидното бързо професионално развитие на нашето игрално кино. Но то все още не е кино на значителните мисли, на големите граждански вълнения. Станимирова подкрепи извода, че причина за това състояние на нещата са неосъществяваните или не докрай осъществявани възможности на редица наши кинотворци. Като аргумент за това тя посочи начина, по който бе дискутирано състоянието на българското игрално кино на страниците на списание „Пламък“ в края на миналата година. Тревогата и загрижеността на взелите участие в тази дискусия са тревога и загриженост не толкова и преди всичко за самото игрално кино, колкото за участието на някои писатели в него. Но тази тревога и скептичните оценки за нашето кино, породени от нея, са в най-голяма степен неоснователни. Първо — защото и „Тревога“ на Орлин Василев, и „Снаха“ на Георги Караславов, и „Царска милост“ на Камен Зидаров, и „Авакум Захов“ на Андрей Гуляшки бяха екранизирани. Второ — защото и днес редица писатели (Валери Петров, Радой Ралин, Емил Манов, Йордан Радичков, Любен Станев, Никола Тихолов, Тодор Монов, Павел Вежинов и др.) активно работят на попрището на българското игрално кино. Трето — защото в своето естествено развитие, в закономерния си порив към съвременността нашето игрално

кино не може да се връща постоянно към литературни образци от миналото. То гърси и не може да не търси нови теми, проблеми, герои, нов, съвременен материал, възможност за навлизане в неоткрити сфери на живота и за приобщаване към съвременното мислене.

Твърде рядко печатните органи на Съюза на българските писатели отделят място на въпросите на нашето кино.

Необичайно бе вниманието, което в „Литературен фронт“ отдели на филма „Цар и генерал“. В статията на П. Вежинов има наистина точно уловени моменти от сферата на формата на този филм. Но в същото време дълбоко неправилно е да се противопоставя един режисьор на всички останали, толкова повече, че за това липсват и обективни основания.

Неправилно, субективистично, със стара дата е и твърдението, че нашата кинокритика е дилетантска.

Истина е обаче, че порасналите възможности на кинокритиката в голяма степен остават потенциални, практически неосъществени поради недостатъчната трибуна, която и предлагат ежедневният и периодичният печат.

Григор Чернев подкрепя и доразвива тезата, че основен задържащ фактор в развитието на българското игрално кино е ограниченото филмопроизводство. Този фактор проявява своето негативно действие в два съществени момента. Първо — малкият брой филми, които произвежда годишно студията, не създава желаните възможности за навлизане на млади творци — режисьори, сценаристи, оператори — в игралното кино. Второ — това положение в производството на филми не създава възможност за постоянно, ритмично творчество и на съществуващите кинематографични кадри, които са обречени на бездействие в по-големи или по-малки периоди от време. Оттук и ограничените възможности за непрекъснато усъвършенстване, за създаването на по-голям брой произведения, от които историята да може да „отсява“. Разбира се, увеличеното филмопроизводство не означава автоматично повишаване качеството на игралните филми, но е основна предпоставка за постигане на високо качество.

Съществуващото положение на нещата в производството на игрални филми обаче не изключва възможността нашите кинотворци да проявят инициатива през време на престопите между два игрални филма. Те могат да правят филми за късометражните студии, за телевизията, да поставят в театъра — изобщо да търсят и намираят начини за поддържане и усъвършенстване на майсторството си, за уплътняване на времето си за творчество.

Кинокритикът **Ивайло Знеполски** намира, че българското игрално кино днес е на кръстопътя на важни решения за своето бъдеще. То е изправено пред необходимостта да уточни и усъвремени схващането за ролята на изкуството като обществен ангажимент, като пробивна сила, като нещо, което е създадено, за да изпълнява в нашето общество и в нашето време задачата на авангард в мисленето, а не да върви след откритите факти и явления. Вглеждайки се в най-значителните факти на съвременното световно кино и на съвременното изкуство изобщо, нашите кинотворци все по-добре разбират, че утвърдената стойност на тия факти се дължи именно на това, че в тях са уловени и анализирани кардиналните проблеми на дадено съвременно общество, че в тях неизменно съществува острият стремеж да се схване жизненият механизъм на явленията, да се намерят най-верните ориентири в живота, да се отстрани отживялото и пречещото, да се схване същественото за днешния ден.

В тая посока се мъчи да види своето съвременно призвание и нашето игрално кино днес. В някои филми от последно време като „Неспокоен дом“ и „Вълчицата“ този начален порив е на лице. В тях присъствува една мисъл, която се освобождава от схеми и предубеждения, насочва се към съществени проблеми и търси в тях отговорите на парливи въпроси. Но едновременно с това тази вярно насочена и търсеща мисъл по правило не отива докрай, губи собствената си енергия, започва да агонизира. Така се раждат половинчатостта и колебливостта — най-съществените белези на съвременното ни игрално кино. В тази половинчатост може да се види страх от оставяне на открити въпроси, страх от предизвикателство към остри жизнени проблеми. Може да се види неумението да се проникне в сферите на обществената психология и обществения морал, където за разлика от периода преди 15—20 години все повече и по-сложно се отразяват и пресичат проблемите на философията, идеологията, политиката и т. н. Може да се види стъписването пред срещата с отрицателните явления в нашия живот, които киноизкуството ни е дългоно дълбоко и докрай да изследва.

Пред кръстопътя, на който се намира днес, нашето игрално кино решително трябва да приеме пътя на високата гражданска отговорност, трябва да се ориентира към големите обществени въпроси на нашето време. То трябва да стане изкуство, активно влияещо на нашия живот, преодоляващо видимостта и проникващо в същността на нещата.

Христо Кирков — кинокритик. Нашето социалистическо общество се е родило следствие стремежа на хората да открият истината, да проникнат в истината и да живеят в съгласие с нея. Несъблюдаването, нарушаването или изопачаването на истината противоречи на самата същност на нашия живот и на неговата перспектива. Ето защо стремежът към истината, търсенето на истината трябва да се възпитават в култ сред нашия народ и особено сред нашата младеж.

Стремежът на българското кино към постигане на истината за живота по правило е лишен от достатъчно вътрешна енергия, последователност, безкомпромисност. Често този стремеж е безкрил, резервиран, повлиян от съображения. Най-често резултатите от него са приблизителни, едностранчиви. Анализът на почти всички произведения на нашето игрално кино, в това число и на произведенията от 1965 г. дава достатъчно основания за такъв извод.

Бъдещето на националното ни киноизкуство зависи до най-голяма степен от приближаването му по-плътнo до истините за нашия сложен и изменящ се живот, от дълбочината на проникването му в тия истини, от вдъхновението и последователността на това проникване.

Търсейки своеобразните истини в развитието на съвременното българско социалистическо общество с цел да го усъвършенствува, нашето киноизкуство навярно ще създаде и своя стилистика, така както постигнаха това през последните години например чехословашките кинотворци. Търсейки вдъхновено и безкомпромисно истините за живота на нашето съвременно общество, игралното ни кино ще осъществи най-високото си призвание и ще преодолее дистанцията, която днес го отделя от зрителите, преди всичко от младите зрители.

Киножурналистът **Дончо Хитров** изрази мнението на списание „Филмови новини“, че съвременното състояние на българското игрално кино не дава основания да бъде характеризирано с понятията като „застой“ или дори подобни. Грешките, слабостите, недостатъците през последната година не крият нищо симптоматично, те са нормални за процеса на развитието, а самото това развитие следва възходяща линия. Свидетелство за този извод са филмите „Неспокоен дом“, „Горещо пладнe“, „Цар и генерал“. „Рицар без броня“, „Мъже“. Основавайки се на такова разбиране за състоянието на нещата в нашето игрално кино, редакцията на „Филмови новини“ се е стремяла съответно да го провежда и отстоява във всеки конкретен случай и в цялостната си линия.

Литературният критик **Любен Георгиев** защити правото на различни мнения и оценки за състоянието на нашето игрално кино.

В някои писателски среди много отдавна е съществувала тревога за съдбата на българския филм, която е намерила израз на страниците на сп. „Пламък“. Георгиев мисли, че нашето игрално кино е в криза и че „атмосферата на твърде голямо спокойствие“ от неговото състояние, която носят изказванията на обсъждането, дава основания за „тъжни заключения“.

В интересния си и откровен доклад — каза по-нататък Георгиев — Христо Ганев защитава творците на българското кино, но не заявява дали защитава техните филми. А участващите в обсъждането са се събрали не за да съдят отделните кинотворци, а сегашните им филми.

Основната част от изказването си Л. Георгиев посвети на анализ на произведенията през последната година игрални филми. С този анализ той обоснова извода си за кризисното състояние на днешното кино. Като една от причините за това състояние той посочи наличието на „редица хора“ в нашата кинематография, „които години наред тормозят с присъствието си нейното развитие“. Ето защо естественят отбор в кинематографията не трябва да се възпрепятствува. В нея трябва да се привличат творци и от другите видове изкуства.

Емил Вагенщайн, кинооператор, констатира почти пълното отсъствие на внимание към операторската работа от страна на нашата кинокритика и препоръча да се включат оператори в състава на Художествения съвет на Студията за игрални филми.

По-нататък Вагенщайн говори за необходимостта от творчески експерименти в сферата на игралното кино.

Кинорежисьорът **Никола Корабов** в началото на своето изказване се извини,

че ще повдигне едва сега, след пет месеца, някои въпроси във връзка с критиката на последния му филм „Вула“.

Десет години вече — каза той — работя в българското кино. И имам впечатление, че върху това кино циклично се изсипва огънят на една безжалостна критика. Коя е причината за това? Може би тая, че като младо изкуство киного у нас няма свои патриарси и свои неоспорими традиции, които да респектират. А респектът, уважението е необходима предпоставка за една истинска творческа атмосфера.

Развитието на световното кино от години вече насам налага известно диференциране на филмовата публика. На никого не идва на ум например да противопоставя хората, които ходят на симфонични концерти, на хората, които слушат естрадна музика. Хубавото на хората е, че са различни, че имат свои вкусове и предпочитания.

По мнението на Корабов българското кино също има нужда от експерименти. За него такъв експеримент е филмът „Вула“, който може да се причисли към категорията „трудни филми“. Затова „Вула“ не може да има масов успех сред зрителите.

Корабов поясни, че във „Вула“ се е опитал да съпостави игралното кино с един документален контрапункт; да съпостави една истина, получена чрез синтеза на много съдби, и една истина, постигната чрез анализ на лична, необикновена съдба; да съпостави духовни ценности от две различни епохи.

Корабов отхвърли обвиненията, че неговата творба унижава човека и порочи социалистическата действителност.

Корабов се спря върху понятието застой, употребено в доклада на Христо Ганев: има застой от преситеност, от задоволеност, от нежелание да се работи; има застой, който всъщност представлява едно спокойно преосмисляне на нещата; има и трети застой — това е спуснатата пред твореца невидима бариера, която регламентира творческите му дръзновения. В българското игрално кино има и трите вида застой. Но най-страшен от всички е третият. Той е свързан преди всичко със сегашната организация на филмопроизводството, която фактически отстранява режисьора от участие в определяне на репертоарната физиономия на студията. Барьерите, за които става дума, са наистина невидими, защото критиката никога не пише за тях, но е достатъчно да се прелисти коя да е стенограма на Художествения съвет и те ще се почувствуват.

Според Корабов младите критици изразяват напредничавите пориви на българската кинематографична мисъл. Вярно е, че в редица случаи те допускат по-малки изхвърляния. Но това не е чак толкова голяма опасност.

Корабов завърши изказването си с един цитат от дневника на съветския кинорежисьор Ал. Довженко: истинското произведение на изкуството надживява предназначенията критика.

Христо Ганев отговори на някои забележки, които предизвика неговият доклад. Той изрази несъгласие с мнението на Димитър Диков, че креслото, в което се е отпуснало българското кино, се намира в някакво кафене, далеч от живота. Хр. Ганев заяви, че не отъждествява своята констатация за застой в българското кино с това мнение на Димитър Диков.

Христо Ганев възрази и срещу това, че му се приписва „пренебрежително отношение към празните столове в киносалоните.“ Той напомни казаното в неговия доклад за дългата на кинематографистите към зрителя.

Накрая Христо Ганев се спря върху проблема за така наречените „забавни филми“, за да разшири и уточни едно от положенията в доклада си. Съвършено очевидно е, че освен киноизкуство на екрана съществува и кинозрелище. Когато е добре направено, това зрелище може да бъде приятно. Такъв е случаят с френския филм „Фантомас“. Но такива филми се произвеждат от развити кинематографии с помощта на технически средства, с които в момента нашето кино не разполага. И тука възниква въпросът: как да се борим срещу такива филми? Как да се борим например срещу филмите с Джеймс Бонд? Чрез филми за Авакум Захов ли? Но Студията за игрални филми е произвела вече един филм с Авакум Захов. Като зрелище той не издържа никакво сравнение с „Фантомас“ например.

При сегашното ниво на нашето филмопроизводство ние бихме могли да се надяваме, че ще създадем своя „Чапаев“ или свонте „Дванадесет разгневени мъже“. Но ние не можем да конкурираме зрелищата от рода на „Фантомас“ или филмите за Джеймс Бонд. И най-малко успешно ще ги конкурираме, ако ги приемем за образец.

Не е ли по-достойно — завърши Хр. Ганев — за българското изкуство да противопостави на Джеймс Бонд не Авакум Захов, а нашия малък „Рицар без броня“?

В своето заключително словес председателят на Съюза на кинодейците **Тодор Динов** изрази задоволството си от прочетените доклади и направените изказвания. Тия доклади и изказвания трябва да бъдат изследвани като важни материали върху състоянието и перспективите на българския игрален филм. Заедно с това трябва да се изследват и причините за мълчанието на някои отговорни ръководители на кинематографията.

Най-важната задача е да се създаде такава творческа атмосфера и такава организация на производството, при която талантливите творци да могат да осъществяват творческите си замисли. Авторската присъда във филма не е проста творческа афектация — тя е дълбоко премислено отношение, което носи гражданската, социално-класовата, идейно-творческата съвест на своя автор.

Несправедливо е да се обвиняват творците на българското кино в седене по кафенетата и откъсване от своя народ. Те са плът от плътта на тоя народ, на партията и на социалистическата си родина. Само тъй бе възможно създаването на големи, значителни произведения на нашето кино като например „Тревога“, „Септемврийци“, „А бяхме млади“, „На малкия остров“, „Цар и генерал“, „Рицар без броня“ и пр.

Изкуството се ражда не само с факта на неговото създаване, но и в момента на неговия контакт със зрителя. В съвременното киноизкуство това прави зрителя активен съавтор на кинотвореца. Но щом от един автор се иска да бъде сериозно идейно и естетически подготвен, когато пристъпва към своята творба, естествено е да се иска същото и от неговия съавтор. Най-масовото изкуство изисква и най-масова подготовка за възприемане.

Премълчаването на успехите е също така вредно, както и премълчаването на слабостите. Да се съобразяваме с най-ниския вкус значи да не вярваме в развитието на нашата страна и в духовното израстване на народа. А това израстване е факт. Народността е онова изкуство, което е в съзвучие с прогресивните тенденции на своя народ.

Известно е как бе посрещнато преди сто години изкуството на импресионистите във Франция. Но ние живеем в друга епоха и в друго общество. Затова трябва спокойно, трезво и мъдро да се оценяват достойнствата на едно или друго художествено произведение. С филма „Вула“ обаче не стана така. Той бе осъден твърде прибързано. Наред със сериозните си слабости той има като експеримент и редица качества. Накърняването на самочувствието у някои кинотворци е резултат от недругарско отношение, от неправилни методи на работа.

По-нататък Тодор Динов изрази своето убеждение в необходимостта от структурни реформи на кинематографията — в съответствие с настъпилите изменения в цялата икономика на страната. Новата система на кинематографията може да бъде ефикасна, ако тя бъде плод на внимателно и задълбочено научно анализиране на всички фактори, които влияят върху филмовото производство.

Българското игрално кино изпитва остра нужда от експериментирание. Може би целесъобразно е да се създаде една експериментална студия, където да се обучават и младите кадри на българското кино.

Накрая Тодор Динов изрази вярата си в творческите сили на българските кинотворци, във възможностите им да създават голямо и значително изкуство.

изследване или описание?

„Пряко кино“, „киноистина“, „поток на живота“ — тези термини изпълниха критическата литература; игралните филми се снимат в натура, документалните кадри се врязват наред с поставените, а документалистите се обявяват против инсценировките, стремят се към синхронен запис на звука, „ловят“ снимаемия обект, като се опитват да го запечатат в естествени условия. Ролята на истинското, документалното, уловеното непосредствено в живота порасна необикновено в съвременното кино.

Но само в киното ли? Коя литература мигновено се разграбва в книжарниците на Москва и Ленинград? Всякакви мемоари, документалните повести на Държавното издателство за географска литература. При това явлението съвсем не е локално, присъщо само на Съветския съюз. Издадената на Запад книга на американския журналист Уйлям Ширер „Величие и падение на Третия райх“ — сериозно историческо изследване на германския фашизъм — съперници по тираж с книгите на най-модните белетристи.

След литературата върви и театърът. Успехът на „Милият лъжец“ на най-различни световни сцени, в това число и в Москва, показва какви възможности се откриват пред режисьора, който поставя, и пред актьорите, които играят действителни документи. Жан Вилар в Париж опроверга изключителността на този експеримент. Поставеното от него „Дело Опенхаймер“ е сценическа интерпретация на стенограмите от разпита на известния учен-атомик. Актьорите не говорят нито една единствена дума „от себе си“, а само текста на стенограмите; няма измислени нито действащи лица, нито сюжетни линии.

Особено място в този процес на проникване в реалната действителност зае, както вече отбелязахме, киното. И тук освен киноистината на Жан Руш, импровизациите в натура на Джон Касаветис и широко използваната от полските, американските и английските документалисти скрита камера — за всичко това много се е писало и

* Статията е написана специално за сп. „Киноизкуство“.

спорило — се появи такова любопитно явление като разцветът на монтажния филм.

Монтажен филм имаше, разбира се, и по-рано. Нека си спомним например „Падането на династията Романови“ на Есфира Шуб или лирическите „Три песни за Ленин“ на Дзига Вертов. Но именно през последните 6-7 години този жанр започна да се развива бурно и да се обогатява с десетки нови заглавия. В основата на този разцвет отново лежи същото явление — изостреният интерес на зрителя към истинския документ. Разпространителите на филми, които винаги предпочитаха проверения пред зрителя жанр на „вестерна“ или детективския филм, изведнъж откриха, че монтажите на стара хроника се радват на огромно търсене. Филмът на Ервин Лайзер „Моята борба“ беше продаден в 85 страни. Интересът на твореца и на търговците бяха съвпаднали. За кратко време в Западна Германия се появиха „Животът на Адолф Хитлер“ на Паул Рота, в Италия „На оръжие, ние сме фашисти“ и „Бог с нас“, във Франция „Късата памет“, „Бурните 20 години“ и „14—18“, монтирани от кинодокументи от Първата световна война. В прашните хранилища на киноархивите и филмотеките се появиха нови търсачи на съкровища, които преравяха хиляди метри стара лента, за да намерят един интересен кадър.

И старата хроника разкри едно неочаквано свое свойство — дистанцията на времето сякаш беше определила не само нейната историческа, но и художествена ценност. Някакво спускане на вода на линейния кораб „Тирпиц“ или полагане на венци пред гроба на Незнайния войн — набързо и небрежно снето от репортьора на седмичната хроника, но умножено на разстояние от 30 години — изведнъж добиваше особена изразителност. През ежедневно, преходното започваха да се очертават осезателно контурите на епохата.

Но нека не избързваме. Засега е важно да отговорим на друг въпрос: коя е причината за склонността на съвременното изкуство към документалното, към истинската история, а не към измислените истории?

Мисля, че една от причините е, че за съвременния читател и зрител придоби необикновено значение критерият за **новата информация**, която той получава или не получава от произведението на изкуството. Новите факти, новите сведения за човека и обществото в неоспоримостта, в документираността на тяхната истинност. Последното е особено важно: на зрителя омръзнаха еднообразните сюжетни схеми и стандартни колизии, той е твърде изкушен, за да приеме за истинска правда скучното правдоподобие на натуралистичните филми или разкошния живот във филмите на „белите телефони“. Оттук тежнението към безспорното, взетото направо от действителността, или в противен случай към откровената фантастика и невероятност на един Фантомас или Джеймс Бонд. Сурогатът на романтиката в тези образи е призван да запълни за западния зрител нейната липса в реалния живот.

По този начин съвременният документализъм е роден от сложно съчетание на социални, психологически и гносеологически причини. Интересите на проката и желанията на зрителите се обединиха в това широко течение, обхванало както игралните, така и документалните филми и определящо често композицията, стилистиката, принципи-

те на работа на актьора и оператора. И главно в това течение се прояви необходимостта за художниците непосредствено да изследват действителността.

Но както винаги, наред с действителната необходимост възниква и спекулацията, след откритието идва модата, смелите художнически прозрения се редуват със сериозни неуспехи. Това е естествено, но също така е естествено и критиката да не мълчи. Мина времето, когато се радвахме на всяка снимка върху фона на реалния живот, когато всяка употреба на скритата камера ни се струваше откровение и синхронният запис на звука при документалната снимка предизвикваше неподправен възторг. Настъпи времето да се отдели житото от плевата, да престанем да хвалим за принципа, а да оценяваме осъществяването.

В една статия е невъзможно, разбира се, да разгледаме всички проблеми на документализма. Бих желал по-подробно да се спра само на два въпроса: естетиката на монтажния филм и съчетаването на документалния и игралния материал в художествения филм. И ако в първата част на статията ще се обръщам към опита от филма „Обикновеният фашизъм“, това ще бъде не защото този филм е за мен някакъв еталон за монтажния филм. В него виждам и сериозни несполуки, и малки недостатъци. Но работейки над филма в течение на две години в качеството ми на един от авторите на сценария, аз заедно с колектива размишлявах над общите проблеми на монтажния филм, приложени към дадения филм, и съм се стремил да реша за себе си по някакъв начин тези проблеми, изхождайки от дадения конкретен материал.

В много статии и изказвания за филма „Обикновеният фашизъм“ се сочеше, че в значителна, ако не в решаваща, степен неговият успех се определя от ярко изразеното авторско начало, от личността на един от авторите на сценария, постановчика на филма Михаил Илич Ром. И това действително е така. И това очевидно трябва да бъде така във всеки документален монтажен филм.

Мисля, че тук съществува определена, на пръв поглед парадоксална закономерност: колкото по-обективен и неутрален е материалът, от който се изгражда бъдещият филм, толкова по-определена, даже по-субективна трябва да бъде индивидуалността на твореца, толкова по-силна, по-отчетлива — неговата творческа воля, която организира неподатливия, равнодушен материал. Но колко често нашите документални филми гинат поради това, че техните автори покорно се влачат след хроникалния материал, подчинявайки се на историческия или географския принцип в излагането на материала и затъват в изброяването на фамилни имена, факти и цифри. Колко често дикторският глас не изразява личното отношение на автора, неговата собствена радост, болка, гняв, а безлично, от името на някаква институция, може би на киностудията, коментират това, което става на екрана.

Понякога очевидните истини се осъзнават и реализират много трудно. Но не е достатъчно да се ограничим само с тяхното констатиране. Не е достатъчно да кажем, че личността на художника решава



Кадър от филма „Обикновеният фашизъм“

успеха на произведението. Главният въпрос е как художникът организира образно материала, по какъв начин той се изразява в него.

Както е известно, през време на работата над филма „Обикновеният фашизъм“ бяха прегледани близо 2 1/2 милиона метра лента. Имаше опасност този огромен материал просто да удави групата и навярно щяхме да потънем в него, ако още от самото начало не бяхме си поставили определена задача: да разкрием психологията, характера, чувствата на тези, които бяха измамили — ръководителите на III райх, и на тези, които бяха измамени — немските еснафи, както и на тези, които ставаха жертви на фашизма, и на тези, които се бориха срещу него.

Да, по време на изучаването на материала групата понякога имаше и щастие. Така се намериха уникалните кадри от речта на Гюбелс при изгарянето на книгите; в изрезките от материала, невлязъл в седмичния преглед, попаднахме на кадри от „незапланиран инцидент“ — обиск на човек, който предава на Хитлер една молба. Подарък беше и кадърът със заблудилия се при поздравяването на строените военни части Хинденбург.

Но това „щастие“ беше в голямата си част планирано, предвидено. Групата знаеше какво търси, оставаше само да открие къде се намира то. В хроникалния материал търсехме и подбирахме всичко, което разкриваше психологията на определен човек и психологията на тълпата. Хиляди хора и десетки кинематографисти са преминали през бараките на Освиенцим, облепени с малки фотоснимки

на загиналите хора. Но нужна беше зоркостта на М. Ром и точното усещане за вътрешната задача, за да се вземат тези снимки, да се увеличат на целия екран и зрителят да може да погледне в очите на отдавна загинали хора, очи, които „още живеят, още ни гледат“.

Лица, лица, лица... Хора, застанали със свити юмруци в безмълвен поздрав на Ротфронта. Съветски войници, спокойно пушейки свитите саморъчно цигари — те са изпълнили своята задача. Жени в предсмъртната минута, запазили мъжество, затворили се в своето презрение, московчани от наши дни — замислени, весели, тъжни.

И лица, загубили човешкия облик, жени, които крещат истерично при вида на фюрера, есесовци, позиращи пред труповите на обесените от тях хора, а след това лицето на летеца, който, наплюмчвайки пръста си, натиска лоста за хвърляне на бомбите. Немската хроника е снимала малко хората, тя се е интересувала повече от церемониите. Но нашата група търсеше бита, търсеше моментални снимки на човешките чувства, защото трябваше да се разбере как, по какъв начин Хитлер успя да превърне разсъдливия благонравен еснаф в настървен участник в тълпата, а след това и в хладнокръвен убиец.

Ясната работна, сценарна хипотеза — ето първото, което ни помогна да овладеем материала, а след това да намерим и образната структура на филма.

Интересният кадър винаги съблазнява автора просто да го постави във филма, без много да му мисли. Често се предполага, че такъв кадър „говори сам по себе си“. Интересният кадър, колкото и да е странно това, е опасен, той тласка художника по пътя на най-лекото съпротивление. От друга страна, документът се превръща в художествен образ само когато се постави в определен смислов, монтажен, асоциативен порядък. „Обикновеният фашизъм“ се монтираше както игрален филм, както филм от немия период и това беше единствено правилният път.

Във филма има нагнетяване, когато отначало само Хитлер държи ръцете си по-ниско от пояса, а после се появяват подражателите (все повече и повече) и се създава комедиен ефект. А имаме като че ли и обратния ход на количествено спадане, когато от Хитлер, който прави първата копка за аутобана, камерата стига до ленивия фюрер от местен мащаб.

Във филма голяма роля играе асоциативният, лиричният монтаж. Много пъти на екрана са били показвани кадрите от бомбардирането на Варшава, от разстрелването на бягащите по пътищата хора. Но когато в тези кадри се врязва „Мислителят“ на Роден, когато те се придружават от думите: „Нима това ще остане паметник на 20 век?“, в този контраст остро се възприема варварското безсмислие на събитието. Документът придобива особена сила на въздействие.

Може би всички по-хубави епизоди в монтажните филми от последните години са свързани с такива неочаквани противопоставяния, с неочаквани ходове на мисълта. Навярно всички помнят знаменитите кадри с изгарянето на книгите по площадите на Германия и кадрите с весело танцуващите двойки по дансинги и кръчми.

Но неочакваното съпоставяне на тези два мотива създаде поразителния финал във френския филм „Бурните 20 години“. Парижки кафенета и театри, мачът между Демси и Карпантие, Чарлз Линдберг прелита през океана, възторжените тълпи на летището, спасяването на Нобиле; роклите са станали по-къси, танците — по-бързи, трескаво забавляващата се, жадна за удоволствия Франция и изведнъж — мрак, зловещите езици на пламъците от книжните кладни и на този фон последната фраза във филма: „А Париж все още танцуваше чарлстон.“ В този контрапункт на словото и изображението се ражда усещането за епохата, трагическата ирония на автора, драматизмът на безгрижието и прозрението, че за него ще трябва скъпо да се заплати.

И ако желаем да определим конкретно в какво е точно авторското начало в монтажния филм, например в такъв филм като „Обикновеният фашизъм“, бихме могли да кажем: то е в подчиняването на материала на логиката на авторските чувства и размишления, в отказването от обикновената композиция на историческата лекция. То е в гласа на автора, изразяващ непосредствено своите емоции, в поставянето на задачата за анализ на психологията на реални исторически лица, с което обикновено рядко се е занимавала хрониката. То е в прилагането на принципите на монтажно-поетическия кинематограф от 20-те години към документалния материал, в неочакваното, дори рисковано съпоставяне на трагичното и комичното. Трябваше да бъдат показани не само жестокостта на фашистките ръководители и опасността, която те носят за човечеството, но и тяхното нищожество. А в крайна сметка, ако сумираме всичко, казано дотук, авторското начало в монтажния документален филм е в това, че не трябва да се описват, а да се изследват материалът, времето, историята.

Струва ми се, че по същество това е критерият и за оценка на документализма като принцип и метод в игралното кино.

Когато във филма на А. Тарковски „Иваново детство“ в съгласената предфинална тишина на войната изведнъж избухват щастливите гласове на победата и се появяват хроникалните кадри от ликуващите войници пред разрушения Райхстаг — това е точно, това е дълбоко, това е неочаквано. Тук съпоставката на игралното кино и документа е пронизана от трагична нота, която продължава да звучи и върху светлия празник на победата. И не случайно съдбата на загиналия в мрака на военната нощ Иван се изяснява вече в дните на настъпилния мир чрез гестаповското дело, чрез снимката, от която с ненавист и в упор гледат очите на разстреляното дете.

Но когато в последните филми за войната, като „Първият сняг“ или дори в хубавия филм на В. Туров „През гробището“, една след друга се поставят изрезки от фашистката военна хроника — това вече е едновременно и мода, и свидетелство за безпомощност: вместо да се разкрие времето, поднася се негов познателен знак. Такъв знак на времето станаха и популярните танцови мелодии от 30-те години — изглежда, че скоро героите от филмите за 30-те години ще трябва да изтанцуват всички запазени плочи с танцови мелодии от

онова време. Тук документът се превръща само в начин за обозначаване на времето.

Но документализмът се проявява в игралното кино и в други, по-сложни форми. На времето зрителите, които видяха филма на Годар „До последен дъх“, бяха поразени от обстоятелството, че неговите герои действаха не във внимателно подготвена, организирана натура, а в реалните, живеещи своя живот парижки улици. Вървят парижаните по улиците, разхождат се по Елисейските полета, изведнъж идва детайлът с Айзенхауер, а героите продължават своята игра. Този начин се понрави, бе повторен и потретен в десетки филми. Дори в детективския филм на младия и струва ми се, интересно мислещ български режисьор В. Икономов „Призованият не се яви“ следователят и неговият помощник през цялото време се разхождат по улиците, които живеят своя обикновен живот.

Начинът бе повторен и потретен, но се забравяше, че при Годар той има свой дълбок смисъл. Героят на филма „До последен дъх“ е човек на улицата, на парижките вертепи и кръчми, той е неразривно свързан с града, немислим е без него. Но каква трагична метаморфоза, когато режисьорът застава смъртно ранения герой да бяга продължително време по улицата, улицата не го забелязва и равнодушно прекрачва през някакъв си живот. Образът на реалната улица става образ на света, в който живеят и загиват героите на Годар.

А във филма „Призованият не се яви“ реалният втори план, достоверността на уличните снимки трябва да прикрие съвсем недоверния, зададен детективски сюжет. В единия случай документалността разкрива действителността, в другия — маскира изкуствеността на сюжета, встъпвайки в дразнещо противоречие с него.

Неотдавна режисьорът М. Швейцер създаде филма „Време, напред“ по едноименния роман на Катаев. Това е блестяща режисьорска работа, която пресъздава средата, бита и патоса на първите петилетки. Филмът започва с хроника от края на 20-те години. Тя заема почти цяла част — 300 метра. По Червения площад се носят на парад конници в будьоновки с голи саби в ръце, брадати мужици изучават в училище строежа на човешкия скелет, погребението на Маяковски — Пастернак и Сейфулина пред ковчег; зад първия влак в пустинята лети на кон казах — желае да изпревари железната машина. В тези кадри пред нас застава Русия, изправила се, готова за скок, променена от революцията и петилетките, Русия в борба, в трагедии и победи растеж. А след това по някакъв строеж върви девойка с плакат в ръка, работниците деловито строят и трябва да минат няколко минути, докато разбереш, че хрониката е свършила и е започнала игралната част на филма. Режисьорът е направил виртуозно това „навлизане“ във филма и по-нататък целият филм — герои, фактура, начин на снимане — е стилизиран като хроника от тези години. Но естествено Швейцер е трябвало да отиде по-далеч и по-дълбоко от хрониката. И режисьорът ни показва хора, увлечени в труда, техния трескав ритъм на живот, техния неотслабващ патос. Филмът продължава 2 1/2 часа, иска ми се да назова този филм „150 минути ентусиазъм“. И все пак режисьорът не казва нещо мно-

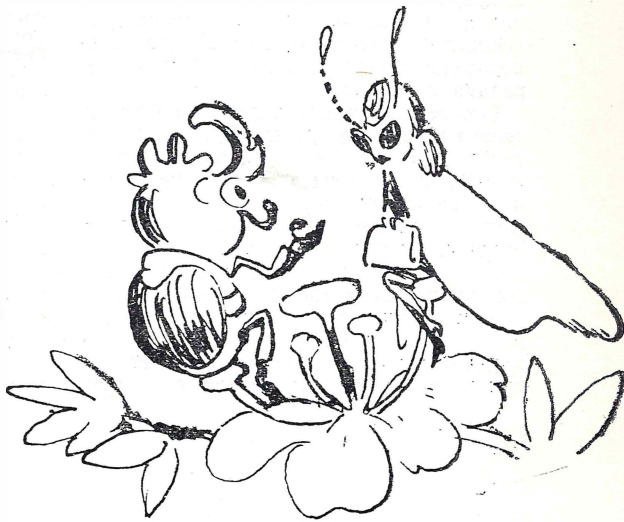
го съществено за тези хора, за тяхното време. В началото на филма има такъв кадър: писател, дошел на строежа, дълго разглежда през бинокъл разкриващата се пред него панорама. В окулярите на бинокъла преминават смешни и странни хора, трогателни битови сценки, интересни лица. Искане ти се за секунда да спреш, да се нагледаш, но бинокълът търси вече нова цел. Такъв е на места и самият филм. Героите му, ритъмът му, фактурата му са поразително достоверни, но режисьорът захвърля едно, за да хване друго, той бърза. И затова често описва, а не прониква.

Мисля, че подобен недостатък има и във филма „Вула“. Режисьорът Корабов е талантлив човек. Не може да не оцениш точността на неговото око, професионалната тънкость и виртуозност в първата част, както не можеш да не забележиш изисканата фотография на К. Джидров във втората. Ясна е и мисълта на режисьора, която произтича от съпоставката на двете сватби. Но главната грешка на Корабов в този интересен експеримент е грешка на сценариста. Мислите на филма, неговите мотиви се изчерпват далеч преди края на филма, а след това само се повтарят, варират и дори се педалират както в последния монолог на младоженката. Но не се развиват, не са задълбочават.

*

Наистина съвременният документализъм е нож с две остриета. Никак не е трудно да поставиш във филма къс стара хроника, да снимаш филма в реални улици и даже да направиш монтажен филм. Но тази лекота е измамлива. Само в упорита, тежка борба между материала и художника се изяснява кой е победител, кой взема надмощие: анализът или преразказът, изследването на живота или неговото описание.

Лично аз предпочитам
да се снимам в
научно-популярни филми



„ВИЕНСКИ ВАЛС“

Сценарий: Уорик Уорд и Джек Уитингъм; режисьор Херолд Френч. В главните роли: Патриша Дейнтън, Денис Прайс, Жилел Превий и др.
Производство Асошиейтид бритаиш — Пикчър корпорейшън, Англия.

В края на януари във в. „Стършел“ се появи една карикатура от художника Велин Андреев. Съпругеска двойка, на години вече, от онези, на които им личи, че са от „бившите“, стои пред мястото, на което са залепени афишите на кината, и от неговата уста се отронва въздишка: „Ех, Марче, също като едно време. Само дето дюкяните не са наashi...“

Карикатурата си е карикатура. Тя си има своята условност. Тя зюстрира фактите, прибгва до хиперболизация.

Но който е гледал цветния музикален филм „Виенски валс“, ще разбере смисъла на тази карикатура. София, която и след 30 години прави същите километрични опашки за мелодраматичния полски предвоенен филм „Знахар“ и „Морал“, която е залята от закъснялата шлагерна мода тип „Ти замина за Египет“, която признава за непреходни шедеври псевдомузикалните зрелища на Кармино Галоне и подобните му предприемчиви кинотърговци, която се радва на „възобновените премиери“ (според терминологията на „Разпространение на филми“), София получи по-редния си подарък.

Тук вече еснафският вкус достига до своето пълно тържество. Тук се възкресават представите за „доброто старо време“, за света на добродетелните буржоа, за обществото, където всеки талант преуспява, където благородните аристократи ще ти подадат ръка и в най-тежки мигове. Колко умиротелен е например възрастният принц — истинско олицетворение на хуманността, безкористната чиста любов и дълбоката привързаност към истинското изкуство Е, при такива хора, при такива господари

да живееш, там да си музикант или артист! Там ще ти помогнат, там ще те оценят по достойнство!...

А и музиката, която се лее непрекъснато от екрана, не те застава нищо да мислиш. Всичко в нея е закръглено, загладено, блестящо като станиол. И едни текстове, които сякаш направо са преписани от някогашните любовни писмовници...

Напускаш салона след прожекцията и се чувствуваш някак неудобно: все едно да те заварят пред някое от ония пазарски ковчорчета, върху които с пьстри конци са избродирани шилъонски замъци, царствени лебеди, пепеляшки с гълъбчета...

Един литературен критик се оплакваше, че е принуден да чете докрая и най-слабата книга, вместо да я захвърли още в началото. Но още по-голяма е професионалната трагедия на кинокритика, който е лишен от възможността да галопира, да пропуска най-лошите страници, а трябва със стиснати зъби да изтърпява всички — и най-непоносимите епизоди!...

„ЧОВЕКЪТ С МАСКА“

Сценарий: Карл Георг Кюлб, Херман Родигест и Перси Трегер, режисьор Перси Трегер. В главните роли: К. Щайнграф, Х. Гьоринг, Ев. Крон, Р. Рьомер, Бр. Краузе и др.
Производство на телевизията на ГДР

Напоследък ДЕФА и особено телевизията, се специализира в жанра на криминалните продукции. Отначало ни бяха интересни — и защото през известен период над тоя род филми имаше ембарго, и защото бяха реализирани сърчно, на добро професионално ниво. Но постепенно се създаде нещо като калъп. Сега от десетина криминални филми на немската телевизия едва ли можеш да си припомниш един. Те всички си приличат както по сюжетна постройка, така и по пер-

сонаж. Стремежът да се излезе от чистата развлекателност, от азартните и внушения и да се премине към по-дълбок идеологически и нравствен смисъл се осъществява крайно примитивно, тезисно, плакатно. В това отношение „Човекът с маска“ не прави никакво изключение. Класово-социалната характеристика, направена още в самото начало, определя автоматично по-нататъшното поведение на отделните образи. Знаем кой как ще действа, кой е подлецът и престъпникът, кой е честният човек. Ясно е, че по силата на тая логика Ролф Левалд не може да бъде заподозрян. Развитието на фабулата ни насочва натам, но знаем, че в последна сметка това ще излезе заблуда. Така и става — семейството на богаташа Крес е приютило престъпника. И понеже все пак личи, че този ход е изкуствено нагласен, правят се опити нещата да се поуслонят на финала с психологически колебания, борба на съвестта и пр. Но отново конците на съчинителството личат, отново тезисът взима връх.

А шом в един криминален филм дори интригата „издиша“, какво му остава, за да приема зрителите? Интересни богати образи? Тях също ги няма. Добро владее на занаята? Е, има го, но то далеч не е достатъчно...

„ОСТРОВЪТ НА ПРЕСТЪПНИЦИТЕ“

Сценарий: Збигнев Ненацки, режисьор Станислав Йендрика. В главните роли: Ян Махулски, Йоана Йендрика, Ал. Фогел и др.
Производство на творческия колектив „Ритъм“ — Полша.

Очевидно творбата е адресирана предимно към по-младите зрители, към децата. Това изисква от авторите да бъдат убедителни и в най-малките подробности, защото детето е особено придирчиво към всяка разказана история. Но те са конструирали безкрайно наивен сюжет, фабула, изградена от приумици и случайности. Само едно безкрило, не детско въображение може да приеме на доверие зле скалпената история с диренето на съкровището.

„ЖИВОТ ОЩЕ ЕДИН ПЪТ“

Сценарий: Роман Братни, режисьор Януш Моргенщерн, оператор Йежи Вуйчик. В главните роли: Анджей Лапицки, Тадуш Ломницки, Ева Вишнеvsка и др.
Производство на творческия колектив „Сирена“ — Полша.

Филмът ни връща към мрачните години на култа. Разказва се за тежката съдба на пилота Граевски, който по време на войната е служил в английската авиация и се е бил срещу фашистите, но след завръщането си в родината е посрещнат с подозрения и е подложен на репресии. Заедно с неговата жизнена одисея се проследява мъченическото дирене на истината от комунистите Якушин и Ана. Атмосферата на епохата е много добре постигната, но това не е достатъчно, за да прикрие отсъствието на психологическа дълбочина в характеристиката на централните образи и особено на Граевски. Защо тоя човек, който не познава нова Полша и нейните революционни идеали, а страда непрекъснато от нейната администрация, устоява на всичко и не се озлобява, не става враг? Какво го крепи, какви са ония житейски идеали, ония нравствени принципи, които запазват достойнството му на човек и патриот? На всички тия въпроси не се отделя никакво внимание... Същото се отнася и за характеристиката на Ана: защо тя приема пътя на компромиса, защо временно капитулира пред собствената си съвест — няма отговор. Просто се разказват събития и нищо повече. И затова не могат да спасят положението първокласните актьори, които се мъчат да загатнат на втория план много неща. Основата, върху която те изграждат характеристиката на образите, далеч не е достатъчна.

„ЧОВЕК НЕ Е ПТИЦА“

Сценарий и режисура Душан Макавеев, оператор Александър Петкович. В главните роли: Янес Върховац, Милена Дравич, Борис Дворник, Столе Аранджелович и др.
Производство „Азала-филм“ — Югославия.

Тоя филм беше представен у нас по време на Първия балкански фестивал през август 1965 г. във Варна. Тогава той получи оценка на страниците на списание „Киноизкуство“ (виж обзора „Филмите на Югославия“ от Атанас Свиленов — Киноизкуство, бр. 9/1965 г.).

„ЛЪЖКИНЯТА“

Сценарий: Драгослав Илич, режисьор Игор Претнар, оператор Миле де Глерия. В главните роли: Майда Потокар, Бата Живоновиц и др.
Производство на „Виба-филм“ — Югославия.

Срещата с режисьора Игор Претнар, един от всепризнатите първенци на юго-

славския филм, ни разочарова. Имах възможност да видя на фестивала в Пула неговия филм „Самоникли“, който тогава получи премия за режисура. В новата му творба не личи тънкият стилист, майсторът на режисурата. Сценарият на „Лъжкия“ е интересен, но е изтъкван старомодно, в духа на мелодрамата и съзливия сантиментализъм. Затова допринася и изпълнението на Майда Потокар в ролята на Бранка — изцяло в шампите на фалшивата театралност.

„КОМИСАРИЯТ“

Сценарий: Адже Скарпели, режисьор Луиджи Коменчини.
Производство „Дино де Лаурентис“ — Италия.

„ДЯВОЛЪТ“

Сценарий: Дарио Чеки, режисьор Джан Луиджи Полидори, оператор Алдо Тонти.
Производство „Дино де Лаурентис“ — Италия.

И двата филма, изглежда, са били създадени специално за актьора Алберто Сорди. И той наистина има възможност да разгърне в тях своеобразието на своето комедийно дарование, умението си да оживява характерите на хората със сложен, изплетен от противоречия вътрешен живот. Сорди осъжда героите си, разговява с остро сатирично чувство техните недостатъци, но заедно с това ги обича, вярва в тяхното добро сърце и в нравствената им чистота. До днес той не е играл роля на човек, който да отива до пропастта на крайното падение. Неговите образи в края на кра-

щата побеждават лошото в себе си. Така е във филма „Комисарят“: амбицията на комисаря Ломбардоци рухва, но той не може да избере друг път, когато са подложени на изпитание съвестта му и неговото човешко достойнство. Той трябва да направи избор между лицемерието и бедността и неговото решение е почетено.

Подобна е ролята на Алберто Сорди и в „Дяволът“. Търговецът на кожи Фетети е обрисуван с унищожителна сатира от актьора, който разгласява еснафската му ограниченост, скваността му от хилядите „комплекси“ на буржоазната нравственост и католическото лицемерие. И все пак по-късно, във втората част на филма героят на Сорди отново ни спечелва със своята естествена човешка същност, която той противопоставя на злюбящото го общество от преситени и извратени северни аристократи.

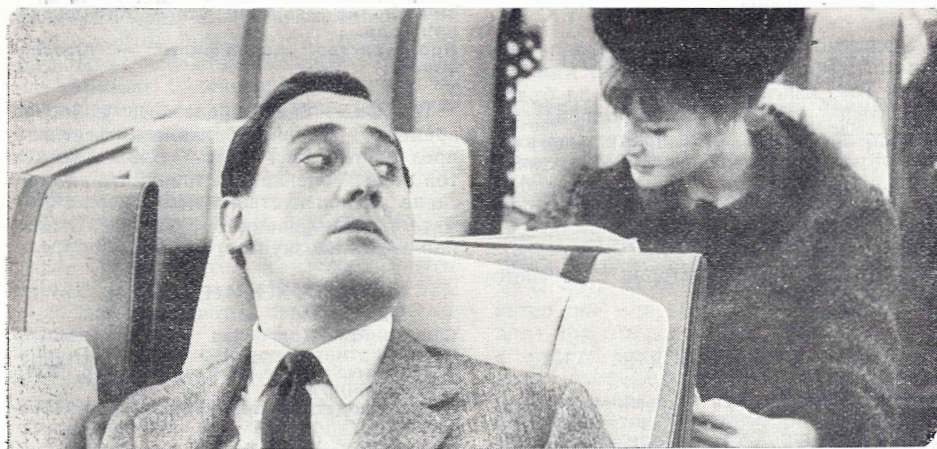
Алберто Сорди, когото ние вече помним от „Регулировчикът“ и „Възходът“, ни стана още по-близък. Нашите симпатии към него, към изкуството му, воюващо с благородните средства на смяха за човешка доблест и нравствена чистота, станаха още по-големи.

„ГОРАТА НА ОБЕСЕНИТЕ“

Сценарий: Титус Попович, по романа на Ливиу Ребряну, режисьор Ливиу Чулей, оператор Овидиу Гоголан. В главните роли: Виктор Ребенчук, Ливиу Чулей, Щефан Чуботърашу и др.

Румъния — 1964 година

Тоя филм получи награда за най-добра режисура на международния кинофестивал в Кан 1965 г. Той бе показан



Алберто Сорди в сцена от филма „Дяволът“

и на Първия балкански филмов фестивал във Варна (Виж статията на д-р Ал. Тихов „Филмите на Румъния“ — Киноизкуство, бр. 9/1965 г.).

„ШЕРБУРГСКИТЕ ЧАДЪРИ“

Сценарий и режисура Жак Деми, оператор Жан Рабие, музика Мишел Льогран. В главните роли: Нино Кастелнуово, Катрин Денъов, Ан Вернон, Елен Ферне, Марк Мишел и др.

Производство на „Парк филм“ и „Мадлен филм“, Париж, и на „Бета филм“ Мюнхен. Франция 1965 година.

И този филм дойде на нашите екрани вече окичен с две авторитетни премии — голямата награда на фестивала в Кан през 1964 г. и премията „Луи Делюк“ за същата година.

Както и предишния филм на Жак Деми „Лола“, „Шербургските чадъри“ е изграден върху основата на безкрайно банален по същността си сюжет. Изглежда, че именно в насочеността към баналното у него се съдържа провокационният елемент, който сме свикнали да дири́м у представителите на френската „нова вълна“. Деми също принадлежи към това направление, макар и според характеристиката на Марсел Мартен — на най-десния фланг.

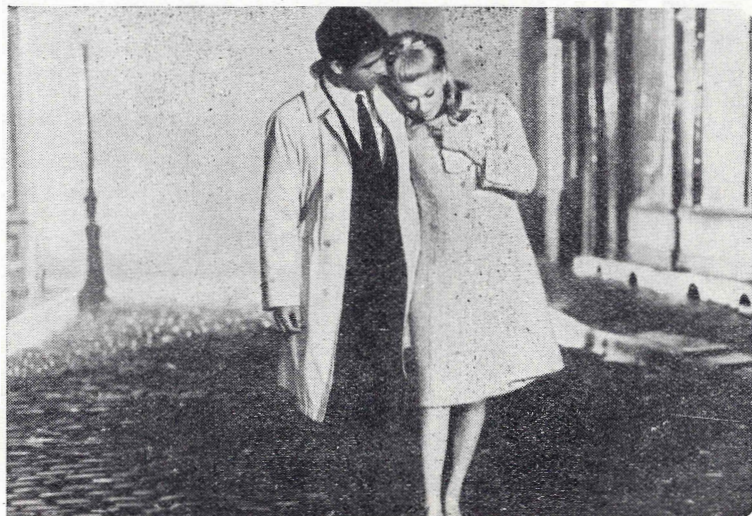
Деми се мъчи да открие и в най-баналните истории потенциални достойнства. Според него същината на филмовата творба не е в драматургията, а в нейното интерпретиране. Подобни опити са правени и от други режисьори на „новата вълна“. Нима комедията на Жан

Люк Годар „Особняците“ не е изградена върху един безкрайно банален булеварден роман? А „Жул и Жим“ на Франсоа Трюфо с неговия престар „любовен тригълник“? Но Годар и Трюфо излагат старото на ироничен присмех, дръзко и пренебрежително пародират овехтелите представи, обръщат с краката нагоре „общоустановени“ истини.

Жак Деми не е заразен от тая бунтарска страст. Може би затова Марсел Мартен му отделя място на най-десния фланг. У него има почит, има сантиментално умиление към традиционните теми и чувства. Той се стреми да ги изчисти от наслоенията на рутината и инерцията, да извлече това, което със своята непосредственост и очарование не е подвластно на временните вкусове и предпочитания.

В тая насока „Шербургските чадъри“ са очевиден успех за своя автор. Тук Деми наистина проявява вкус и художествена мярка. Той успява да разкрие вековната простота в отношенията между хората, непосредствеността на влюбените млади души, която всякога заразява с очарованието си. Разказът се движи само на една стъпка от мелодрамата и старомодния сантиментализъм. Спасява го иронията на автора.

Очарователна е и музиката на известния френски композитор Мишел Льогран. Кой знае дали без нея нещата нямаше да изглеждат другояче. Кой знае дали това приятно зрелище нямаше все пак да ни отегчи, да ни опари с чувство,



Из филма „Шербургските чадъри“

че сме подведени да съзерцаваме едно евтино зрелище? Ако Жак Деми все пак в нещо проявява новаторство, то е именно хрумването целият филм да се пее. Именно целият, а не отделни песнички. И може би високите отличия са преди всичко награда за това оригинално хрумване...

Защото в последна сметка филмът „Шербургските чадъри“ не е нищо повече от едно приятно, заснето с вкус зрелище. Баналното не ни дразни по време на самия разказ, но в последна сметка именно то остава като доминиращо впечатление, защото на него се крепи драматургията на произведението.

Може да се спори дали тъкмо тоя

филм трябваше да представи у нас френската „нова вълна“ (досега нашата публика познава само „Четиристотинте удара“ на Трюфо, прекръстен в „Никой не ме обича“). И все пак трябва да бъдем доволни, че видяхме тая творба. Примиренческата философия отговаря най-добре на нашите условия.

Тогава трябва ли да виним публиката, че след тридесет години прави опашки за „Знахар“ и „Морал“, че ахка от умиление пред блудкавия „Виенски валс“?:

Кога ли ще завиждам на оня критик, който бъде натоварен да пише рубриката „По нашите екрани“?

Атанас Свиленов



Сцена от югославския филм „Љџкињата“

УГО КАЗИРАГИ

за последния филм на федерико фелини «джулиета и духовете»

Американският печат оцени „Джулиета и духовете“ като най-добрия, прожектиран през 1965 г. чуждестранен филм. Съвсем различно бе посрещната в Европа последната творба на Федерико Фелини. Филмът бе отдавна очакван: на кинофестивала във Венеция неговата прожекция ту биваше обявявана, ту отлагана. Най-сетне се състоя предпремиерата му в Рим пред около 300 писатели, които се бяха събрали за конгреса на своята „европейска общност“, а съветският поет Твардовски разчупи леда, наруши резервираността; пръв той изрази строгата оценка за филма. Ако изкуството е преди всичко въпрос на избор, мярка и хармония — каза горе-долу той, — като че ли в „Джулиета и духовете“ има повече виртуозност, предизвикателство или пародия, отколкото истинско изкуство. Почти единодушно тази оценка бе потвърдена и от най-авторитетните италиански кинокритици.

Трябва да отбележим дори, че може би за първи път в историята тези становища бяха формулирани с почти идентични думи и въз основа на извънредно близки по характер съждения и становища независимо от идейните различия между вестниците и между самите рецензенти.

В известен смисъл чувството на неудовлетвореност бе още по-силно в Париж. Четейки някои особено язвителни критични оценки, оставаме с впечатлението като че ли доверието не е било оправдано. А това пролича особено в мненията на ония критици, които бяха в категорията на най-иррационалните славословци на цялото творчество на режисьора. В острокритичните им оценки като че ли кипи разочарование. Те неочаквано се чувствуват оградени по измамнически начин, като че ли „Джулиета и духовете“ е излязъл от друга работилница; а работилницата е същата, където бяха изковани „Улицата“, „Сладък живот“ и „Осем и половина“ (макар и присъщите им големи различия, които те внесоха във филмографията на Фелини). Между впрочем няма никакво съмнение, че Джулиета и духовете е „авторски филм“; нещо повече, филм на своя автор. Ако отчасти претърпя неуспех, това засяга главно поетичността на автора. Следователно не е някаква компромисна творба. Напротив: това е произведение, в което Фелини, ако може така да се каже, довежда до крайност своите присъщи само нему теми, собствената си поетика.

Първата оценка на Твардовски, която по-късно се оказва изключително мъдра, бе направена по време на дискусия по въпроса за европейските „авангарди“¹. Съветският поет изрази своето учудване от пищния, в известен смисъл стил рококо на произведението на Фелини. Разбира се, такъв винаги е бил особенният стил на автора (особено в по-новите му работи, като се почне от „Сладък живот“), своеобразен метод да смайва зрителя с помощта на пиротехничната игра на своята криеща опасности и неизвестности барокова фантазия.

В „Джулиета и духовете“ обаче се проявява един интересен факт.

Статията е написана за сп. „Киноизкуство“.

¹ Кавичките на преводача.



Джулиета Масина във филма „Джулиета и духовете“

Всъщност става ясно, че строежът на филма, линията на разказа по същество сами по себе си са много по-прости и ясни, отколкото обикновено. Тук няма калейдоскопичната фреска на „Сладък живот“, не виждаме разпокъсаната интроспекция (определена от нормалната публика като безизходна), която бе характерна за „Осем и половина“. Бихме казали нещо повече: в „Джулиета и духовете“ авторът предлага, развива и довежда до решение темата с по-съвършена от предишните му произведения техника. И още: ако не ставаше въпрос за един от най-ярките представители на съвременния ирационализъм и ако употребеното прилагателно за Фелини не би звучало наистина много необичайно, бихме изпитали желание да приемем, че неговото отношение към материята е в този случай доста по-„рационално“, отколкото в миналото.

И наистина в „Джулиета и духовете“ италианската съпруга тръгва на кръстоносен поход срещу чудовищата. За Фелини „чудовища“ са митовите, които превръщат типичната буржоазна, възпитана в католически дух жена в робиня на семейството и преди всичко на съпруга. „Чудовищата“ са нейните комплекси за малоценност и за подчиненост, нейната детинска нужда от закрила, страхът да не бъде изоставена, неразбраната ѝ невроза, причинена от полова незадоволеност. А Фелини като съвременен човек би искал да се бори за независимостта на жената. Според френските критици той вече бе сторил това с „Улицата“.

Но благородното становище на Жорж Садул за филма ни се струва изключително оптимистично.

Все пак този път лично режисьорът бе заявил още по време на снимките: „Идеята на филма е да върне на жената истинската ѝ независимост, нейното неоспоримо и ненакърнено достойнство.“ В известен смисъл Фелини винаги се е занимавал с взаимоотношенията между мъжа и жената, с проблема за съпругеската двойка, със задръжките и търканията в семейството — осъществената вече или перспективната връзка, или разпадналата се връзка, както в „Сладък живот“. Това е тема, върху която (трябва да признаем) режисьорът многократно се спира, особено в интерпретираните от Джулиета Масина филми — „Улицата“ и (може би по-убедително) „Нощите на Кабирия“. И наистина именно сблъскването на двата пола, ръководено или не от брачния договор, му позволява да засяга въпросите за митовите в тяхната религиозна и дребнобуржоазна проекция, митове, които винаги са съставлявали доминиращите мотиви на неговото вдъхновение.

Разбира се, дългият път, изминат от режисьора, днес отделя Желсомина от „Улицата“ (чувствителната и пожертвувателна лумпенпролетариатка, шантажирана и използвана от онова, което Фелини нарича „спазъм на съзнанието“ на лошия Дзампано) от чувствителната, както и другата, буржоазна Джулиета

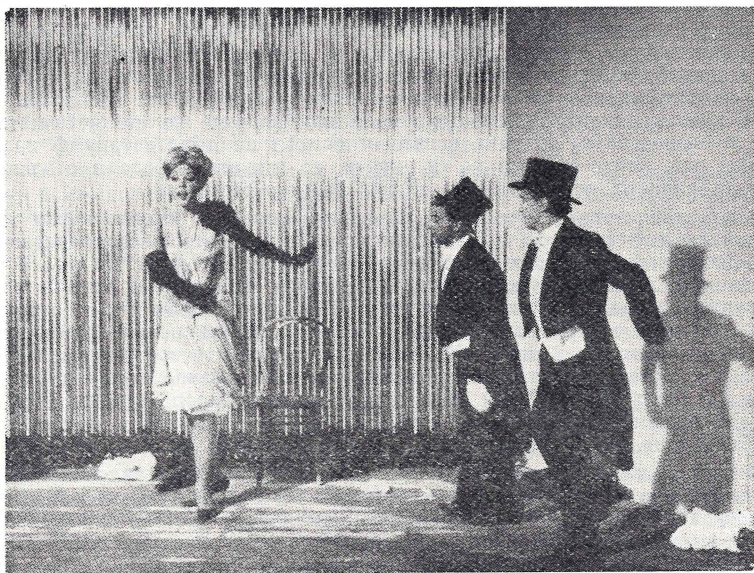
(дори господарка на собствената си магическа способност), добре подредената, образована, независимо от своя инфантилизъм, приета в така нареченото отбрано общество жена. И все пак, както споменахме и по-горе, намираща се в плен на ония митове, върху които режисьорът на „Сладък живот“, на „Осем и половина“ и на епизода „Искушенията на доктор Антонио“ във филма Бокачо — 70 (Фелини, Висконти, Де Сика, Моничели) хвърли известна светлина.

Следователно това са някакви семейни, религиозни, сексуални митове, сили на доброто и сили на злото, комплекси за измама, това е вярата в някакъв „вълшебен принц“, страхът от апокалипсис, непрекъснатата смяна на детско задоволство с еротични отклонения, нуждата да се прибегне до помощта на заклинателни знаци или да се потъне в забравата на някакви древни видения (например учтивото старче, което бяга с някаква балерина върху една от първите „летящи машини“). И всичко това в обстановка на доведена до краен предел обърканост и неудържимост в Джулиета от другия ѝ мит (който е за нея основен): съпруга.

Ненавиждана от майката и твърде красивите сестри поради липса на вкус към елегантното и поради своята неугледност, неспособна да си създаде приятели и приятелки, които като че ли принадлежат на друга планета, бездетна, Джулиета живее в малка красива вила на брега на морето само за оня, когото тя смята за свой. И ако вярата ѝ, тази единствена конкретна опорна точка, бъде отнета, всичко заплеща да се сгромоляса.

Изправен пред този персонаж, Фелини става изразител на една нова позиция: той решително кара своята героиня да поеме съзнателно отговорността. За него жената, съпругата трябва най-сетне да се освободи от комплексите на потиснатост, да се отърси от страховете, от съмненията, от условностите, завинаги да ги премахне и да потърси единствено в себе си собственото спасение, истинското спокойствие, което самостоятелността и независимостта могат да дадат.

Твърде „добре поместилата се“ в буржоазните рамки госпожа (както бедната Джелсомина — продавана и скитаща) има съпруг, който не обръща поглед към нея и не се вслушва в нейните слова; мъж, който тя обожава, превърнат в мит, но който ни най-малко не мисли за нея; той е коректен, учтив, за разлика от Дзампанò, но ѝ изневерява и се готви да я напусне. Тя най-много се страхува от



Из филма „Джулиета и духовете“

факта, че Джорджо може да я напусне, може да я изостави и това обърква чувствата ѝ, предизвиква всички халюцинации.

Постигането на известно вътрешно равновесие, новото разкриване на собствената индивидуалност, на правото да притежаваш личен живот са необходими — казва Фелини — на италианската жена. Как да не се съгласим с подобно твърдение? Обаче Джулиета не разбира значението на поставения залог. Поне в началото, когато е като заубена сред собствените бълнувания, за да не кажем собствените си „духове“. И наистина борбата ѝ се води в една особено мистериозна обстановка (но извънредно удобна за режисьора) на подсъзнателното, а целият филм е изобщо погълнат от приказната атмосфера, която още повече е подсилена от цвета.

Все пак накрая Джулиета успява да подчини всички „духове“, които се превръщат в нейни приятели и се прибират съвсем добрички под земята в градината на нейната красива вилка. Ако някога почувствува нужда от тях, винаги би могла да ги извика — подшушват на своя език духовете, език, който само Джулиета разбира. Но Джулиета си е възвърнала равновесието. Останала сама, излязла изпод сянката на съпруга, на семейството, на приятелите, изкушавана от желанието да разреши изключително в областта на чувствата собствената криза в чувствата, тя най-сетне започва да живее.

Такава е темата, която Фелини разработва по прост и еднообразен начин, искайки да предизвика интерес и да разчувствува женската публика. Той развива темата, но не я изразява. Темата е победата на Джулиета над духовете. Филмът е реваншът на духовете срещу Джулиета.

Ще повторим отново, че темата е елементарна и праволинейна в сравнение с интелектуалния лабиринт, в който се блъскаше създателят на „Осем и половина“; но същият този режисьор бе изправен и се сблъска с „празнотата“ на вдъхновението. Обаче в „Осем и половина“ авторът, както казват в Италия, добре познаваше пилетата си: с други думи, познаваше обстановката в киното — резултат на неговото допитване до съвестта, оценявайки успехите и неуспехите, полемиките и връщанията назад и в крайна сметка обединявайки всичко по някакъв приказан начин в един „карусел на живота“ в края на филма. В „Джулиета и духовете“ обаче става по-скоро обратното.

Вярно е, че тук Фелини не „възстановява“ митовите, а ги разрушава и премахва, т. е. продължава по своя път за „премахване на митовите“, поне ако съдим по думите на автора. В същото време обаче е не по-малко вярно, че изгонените от вратата митове влизат през прозореца; и си отмъщават на Джулиета в областта на изразните средства на филма.

С други думи, правилността на тезиса, по-голямата „логика“ в сравнение с твърдоглавието и лирико-мистичните недостатъци от миналите години тук за нещастие се сблъскват с една прекалено пълнокръвна форма, насилване и студенина на вдъхновението. Всичко това води при наличие на стилистичната осъсканост на произведението до един в пълния смисъл на думата триумф на „чудовищата“ над оня, който е искал да ги укроти, до тяхната победа и отмъщение над и срещу съзнанието, което е имало за цел да ги отблъсне.

Защо става така? Отговорът е извънредно прост и именно върху този отговор съвпаднаха мненията на италианската критика, което много раздразни Фелини и го накара да произнесе не съвсем достойни за нея думи. Фактът е такъв, че халюцинациите и алегоричните, с които е изпълнен филмът, не само и не толкова съществуват съвместно с личността на Джулиета, колкото носят отпечатък — много по-ясния и определен отпечатък — на човека, на режисьора-съпруг. Оттук произтича основното несъответствие: тъй като при пластичното и цветно предване на екрана се налагат, нападат и запълват кадрите именно неговите, а не нейните митове. Фелини само рядко успява да проникне в душата на Джулиета: вместо това той разкрива себе си, за сетен път почти безсрамно излага своето бълнуване.

Ето защо тази драматична борба на съпругата срещу виденията е до такава степен лишена от драматичност и се явява на екрана толкова обеднена и студена, лишена от страст. Във фигуративно, пластично и цветово отношение авторът е като че ли излътан, сам се превръща в роб и слуга на своите видения, преследва личните си „чудовища“. Той не създава, както в „Осем и половина“ диалектическа връзка между действителността и приказката, но премахва първата и развива до безкрай втората. Не успявайки очевидно да проникне искрено и задълбочено (както би желал) в света на чувствата на Джулиета, той ѝ приписва соб-



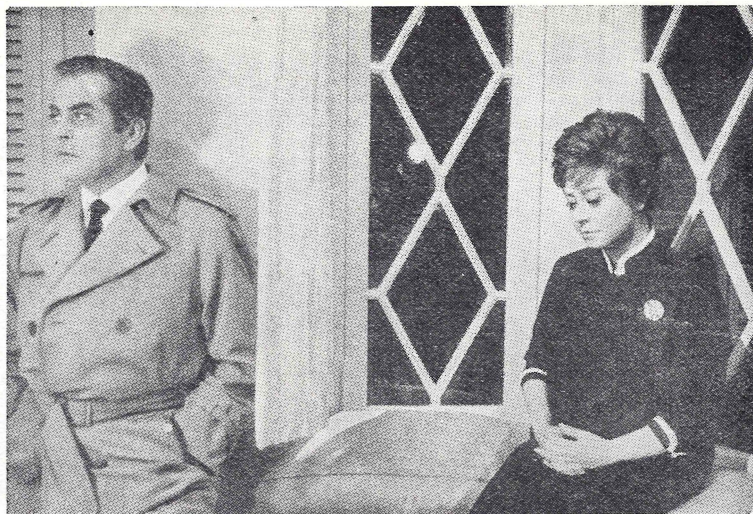
Сцена от филма „Джулиета и духовете“

ствените си чувства, или с други думи, натоварва женския персонаж с доведена до крайност митология на най-преследвания Фелини и постепенно превръщайки „жената“ в един прозрачен и неясен символ; същевременно непрекъснато и безразборно увеличава страшните символи на един салонен „сладък живот“, който обаче се е превърнал в чисто съзерцателна и хитрохедонистична емблематика, лишена от сатиричния и рушащия митове заряд. Оттук произтича преобладаващата многословност на филма, която дори изискаността и лаконичността на известни форми или полемичната жар на някои пасажки не успяват да нарушат.

И Фелини, както вече сториха Бергман и Антониони, отдава дан на цветния филм. Цветът е като черна овца и може също да се превърне в опасен мит. Както трябваше да се очаква, Фелини се запали по тази идея, увлече се по нея. Несъмнено резултатите са ценни, но лошото е там, че те превръщат материята в статично състояние, вместо да ѝ придадат онзи ритъм, онази основна мярка, която новата тематика би трябвало и би могла да предизвика.

По този начин се унищожава вътрешната диалектика на повествованието. Областта на преживяванията, да не кажем на действието, на главната героиня все по-ясно се ограничава; и най-безпрепятствено, но конвулсивно тържествуват различни новаторства, халюцинации, стилизации. Някои от тях все още са запазили прелестта си, други просто се повтарят, напомнят предишни филми. Главното обаче тук е общото впечатление, което непрекъснато оформят и в крайна сметка налагат стилът либерти и формата на произведението. Вероятно може би при никой друг случай Фелини не е бивал така ясен в намеренията си, но и така безплоден и неубедителен в изразните средства. Истината е, че той създава един абсолютно лишен от чувственост и топлина еротичен свят.

Така например актрисата Сандра Мило пресъздава във филма не един, както в „Осем и половина“, а три съвсем различни образа на жената на удоволствието. Това е истинска фея на любовта — чувствената обратна страна на медала в сравнение с Джулиета, — която се е покачила някъде високо, сред клоните на дърветата или лежи на широко кръгло легло, снабдено със специално плъзгащо устройство, което след операцията изхвърля телата в басейна за съответното изкъпване. И все пак тези фантазии, в които сценаристът и костюмиерът Пиеро Герарди бе дал воля на своите капризи, този открит показ на плът говорят само за преситеност и скука. Това е един мрачен свят на манекени и на восьъчни фигури, населен с подтискащи символи „рай на секса“ и със зализани кукли, с хермафродити и женоподобни юноши, в който се срещаме отново с познатия ни „гиган-



Сцена от филма „Джулиета и духовете“

тизъм“, който още в епизода на Фелини от „Бокачио — 70“ (първия му опит с цветове) отблъскваше, вместо да привлича. А „изкушението“ дори вече не е същото, ако предварително артистът предвижда да го превърне в неутрално и отблъскващо.

След хладния прием на критиката и неентузиасираното мнение на публиката (филмът се „върти“ добре в Италия, но не според очакванията на производителите и обема на рекламата, която използва и Венецианския фестивал), след първите душевни изявления и разочарования Федерико Фелини, изглежда, е готов да направи известна преоценка, самокритика. В едно немного отдавнашно интервю¹ той заяви: „Някои ме обвиняват за ослепителния вид и сценично-зрелищния характер на моите филми; е добре, признавам, че все още ми се харесва да оставам заслепен пред символични, съкровени форми, макар да виждам, че зад тях е скрита плът, дърво и цветя. Чувствавам, че е време да намаля тяхното значение и дори да открия други, но продължавам да бъда омагьосан от тях...“¹

И наистина не е лесно да се отърсиш от известни атрибути на собствената поетика, нито пък ние ще сме тези, които ще искаме подобно нещо. Но в същото време ще бъде неправилно Фелини да се задоволява от своето пасивно повторение, макар и с голяма доза искреност и честност да признава, че и сега все още притежава „някакво детско упорство да следва известни определени по характер гласове и настойчиви призови, които понякога са съвсем недвусмислени... Но трудно е да решиш да се превърнеш във възрастен.“

Да се надяваме все пак, че последните преувеличени американски хвалби не ще го накарат да отложи за дълго време необходимата преоценка на своето изкуство и на източниците на своето вдъхновение. Съвсем ясно е, че никой не иска от него да се откаже от детството, с „предпазващия му чар“ и от „приказната и безотговорна атмосфера“. От него само се иска — както между впрочем вече ставаше в най-хубавите му филми — да продължи да развива диалектически спомените и детските мащаби в този потръпващ, безжалостен и все пак прекрасен съвременен свят.

¹ „Корниере дела сера“, Милано. Джовани Грацини, 19 декември 1965 г.

КАКВО ЩЕ ПРЕДСТАВЛЯВА МОЯТ «ФАРАОН»

— Как Ви дойде идеята да екранизирате „Фараонът“?

— От началото на моята режисьорска работа често пъти съм мислил за адаптация на класическия роман на Болеслав Прус. В Полша този роман е много популярен и всички хора между 14 и 15 години го четат.

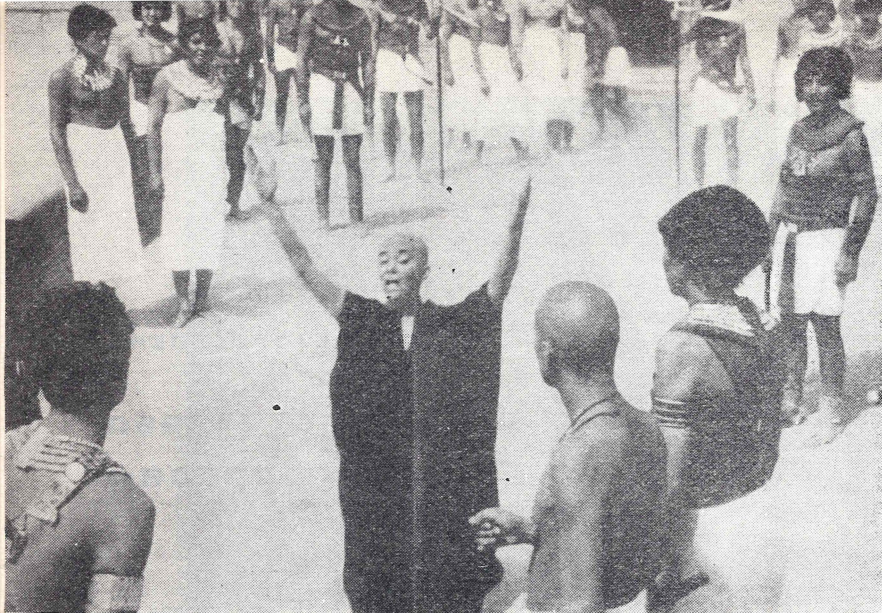
— Кой аспект на романа Ви е поразил най-много, за да пожелаете да го представите на екрана?

— В дадения случай се интересувам много по-малко от анекдотичната страна, отколкото от сложния проблем за властта. Романът на Прус по същество е много по-малко исторически, отколкото обикновено се смята. Развитите теми и поставените проблеми в този роман имат съвременно звучене. Аз бях поразен от факта, че политическата механика не се е променила никак от много векове насам. Човек може да намери странна аналогия между съдбата на Фараона и съдбата на президента Кенеди, но това ще бъде случайно. Аз не съм търсил ни най-малко такива паралели. Освен това Фараонът Рамзес XIII е измислено лице. Описаните събития са от XI век преди нашата ера в Египет, но това би могло да се случи също така на друго място — в Израел или например в Асирия. Искях да покажа борбата между младия фараон Рамзес XIII и великия жрец Хершор. Предпоазвал съм се от всякакъв схематизъм в обясняването на мотивите, които тласкат единия и другия да действуват по свой начин, съгласно със своите убеждения и интереси. Освен това във всички свои филми съм се опитвал да изобразя човечеството и това, че действието на „Фараонът“ се развива в древния Египет, не е още причина да изменям своя поглед към нещата. Това не е пречка моят филм да бъде по-египетски от един египетски филм! Бих казал, че първата причина, която ме тласна да екранизирам „Фараонът“, беше желанието да представя чрез тая измислица проблемите, свързани с упражняването на властта.

Втората причина беше възможността да експериментирам в областта на формата, да опитам нови изразни средства. Досега са създадени много такива големи постановки, но не смятам, че тия филми са твърде убедителни. Искях да намеря за себе си нов маниер за снимане на филм от този жанр, който се нарича зрелищен. Според мен нито зрелището, нито разказаната история са основни елементи на този филм. Аз се интересувам не от зрелището като такова, а от неговата драматична функция. Заснех много сражения по една схема, която се различава от обичайната. Да вземем един друг пример, ако искате — смъртта на стария фараон: в една сцена виждаме простряно върху маса тялото на покойника. Зад тая маса стоят прави двама души с лица, покрити с маските на Анупис и Хорус. Тия двама души са живи и говорят за покойника с човешки гласове. Аз исках да покажа какво произлиза от тая на пръв поглед зрелищна сцена — атмосферата, която обкръжава смъртта на стария фараон.

— Как замислихте Вашия филм?

(Интервюто е взето от френския журналист Филип Одице)



Сцена от филма
„Фараонът“

— Всеки филм представлява за мен ново изследване. На преден план в моето внимание винаги е пластичната композиция. Фабулата за мене е вторична. Имах известни мисли за този филм и се опитах да си въобразя някои чисто пластични образи, които не винаги бяха пряко свързани с тия мисли. По този начин аз оставих по време на подготовката за заснемането моето въображение да се просмуче с цял куп неща: книги, срещи с хора, детайли от живота, които определено ми повлияха в изграждането на формата. В никой случай не съм оставал затворен в стая или кабинет, за да работя... Надявам се по този начин да създам и, ако е възможно, да предам на зрителя чувството, което за мене е най-важният елемент на всеки филм.

— Вие сте бил принуден да направите редица изследвания върху древния Египет?

— Единствената ни амбиция беше да създадем „Фараонът“ по такъв начин, че историците на изкуството да не намерят в него прекалено много грешки. По време на работата над филма се консултирахме с най-големите египтолози (например проф. Михаловски) и можахме да съберем значителна документация, на която се постаряхме да останем верни. Така направихме доста открития. Може да се счита, че египтяните от XI век преди нашата ера не са се качвали на кон и не са познавали камилата, тъй като в тяхната живопис няма следи от конници или ездаци на камили. Това по повод на детайлите. Ние трябваше да разрешим немалко други проблеми, например във връзка с избора на полските актьори, които да превъплътят египтяните от XI век. Или пък любовните сцени. Наложи се да избягваме представянето на такива сцени по стереотипния, натуралистичен начин. Във „Фараонът“ няма нито една целувка. Всички любовни сцени са разрешени чрез игра на ръцете, чрез определени пози и никога — чрез прегръдки. В тия сцени най-важната роля изпълняват ръцете, а не и лицата или устните, както обикновено. Защо? Преди всичко, защото героите в бита си са почти голи. След това, защото няма никакви данни, че в древния Египет хората са се целували. Това ни накара да търсим друго разрешение на проблема за представянето на любовните сцени. Опитвахме се да намерим жестове, характерни за оная епоха. Позите, както и костюмите, са в зависимост от времето и мястото. Това може да изглежда странно, но искам винаги да възбужда въображението на зрителя. Всеки жест и всяка поза трябваше да произтичат от конкретна психологическа ситуация. Така например с изключение на Фараона нито един герой на филма не сядва. Единствените хора, които се виждат седнали във филма, са фараонът и понякога жреците. По този начин седналата поза придобива значението на особен ритуал, присъщ само на фараона. Останалите падат по очи или на колена. Последната поза изглежда особено разпространена.

За нас Египет е страна, която съществува вече 4 хиляди години. За фарао-

на нейната възраст е 2 хиляди години. Рамзес XIII обитава древен палат, вече доста износен от времето, който не може да бъде представен като нов декор от американски филм... Както другите елементи на филма, така и всички декори — реални или специално построени (стени, зидове, барелефи) — имат драматична функция. Ние придахме определена роля на лицата, жестовите и костюмите, както и на пейзажите, декора и цвета, като тясно свързахме всички тия елементи.

— **Защо решихте да заснемете „Фараонът“ в цветовете?**

— Заонех филма в цветовете, защото в момента, когато проектирах снимането му, няхах възможност да направя съвременен филм. И поради това се отказах от реализма... Във „Фараонът“ цветовете нямат нищо реалистично. Поради това в тоя филм няма да се чувства днешното време, а само „една определена епоха“. Съзнателно отстранихме зеления, червения и небесносиния цвят, което не беше никак лесно, тъй като например небето по време на нашите снимки беше наситено светлосиньо. Запазихме само два или три цвята — на първо място охрит. Основата на нашата палитра е белият цвят, бялото на дрехите, което се откроява върху фона на стените и пясъците. Почти голите човешки тела са сиво сини. В гримирането на телата няма топли или златисти тонове.

— **Как сте разрешили проблема за музиката?**

— И по тоя въпрос бяхме водени от изследванията върху Египет. Не можяхме да намерим никакви следи от древната египетска музика (което, разбира се, не значи, че египтяните не са били музиканти). Няколко елемента от коптската музика, които ни се отдаде да открием, не могат да бъдат използвани в нашия филм. Във „Фараонът“ няма да има музика в обикновения смисъл на думата. На базата на диалога и различните шумове ще създадем нещо като еквивалент на музиката. Използуваме само няколко тръби, каквито имат овчарите в нашите планини.

— **Навремето ставаше въпрос да се реализира „Фараонът“ като френско-полска продукция. Какви бяха пречките?**

— Бяхме в сериозни преговори с „Франко—Лондон филм“. Но бюджетът се оказа твърде голям и нашият френски партньор не можа да осигури само с наша помощ необходимите средства за продукцията. Трябваше да се търсят капитали на друго място — в Италия или САЩ. Мисля, че най-големите трудности бяха предизвикани тъкмо от това. Сценарият не съответствуваше на предварителната представа за тоя род филми. В нашия филм има например лов на лебеди. Тая сцена има за Фараона съвсем определено значение, тъй като тя може да доведе до лошо или добро предзнаменование. Накратко, искаше се да заменя тая сцена с лов на крокодили, който нямаше да има никаква драматична функция, но който за продуцентите изглежда много по-ефектен като зрелище! Не можех да приема компромисите, които се изискваха от мен, да приема други актьори освен тия, които си бях избрал, или изменения в сценария още по-съществени, отколкото тия, за които току-що говорих. От друга страна, съм доволен, че не заснех всички екстериори на филма в Египет, тъй като снимането в много специлни условия в СССР (Бухара и пустинята Кизил-кум) ни застави да потърсим някои нови решения, които са твърде интересни от артистична гледна точка. Освен това двете седмици снимки в Египет, които бяха абсолютно необходими, станаха заедно с това и най-скъпите (транспорт на материалите и пр.). Условията на снимките понякога бяха твърде трудни. Снимахме в Казахстан при температура 60°. Но, изглежда, че поляците лесно се приспособяват към всякакви условия...

— **Имате ли други проекти?**

— Бих желал да заснема една съвременна история от втората половина на 20 век, в нея става дума за отношенията между мъжа и жената, за борбата на половете... Сценарият е вече написан. В момента в Полша има дискусии върху понятието „авторски филм“. Смята се, че „авторският филм“ трябва да бъде творба на един сценарист-режисьор. Аз мисля, че най-важното за един кинематографист е да осъществи във филма своята оригинална философия, своите възгледи за света и за живота.

ГУИДО АРИСТАРКО И НЕГОВАТА «ИСТОРИЯ НА КИНТЕОРИЯТА»

Появата на тази книга ме накара да се замисля за нашата кинолитература. Можам да намеря само няколко заглавия, всъщност само четири: краткия том „История на киноизкуството“ от Садул, „Езикът на киното“ от Марсел Мартен, „Кинодраматургия“ от Вайсфелд и сборника „Как се пише сценарий“... Може би и нещо по-дребно... Това е всичко за двадесет години. Преводи, осъществени чисто случайно, по нечие хрумване, без системност, без поставянето на някаква задача, без чувство на отговорност. Не говоря за специалистите — за тях в това, което е издадено, няма нищо, без което не биха могли да минат... В никоя друга област книгоиздаването не е така катастрофално лошо. Поради това благоразположението ни към книгата на Аристарко започва със самия факт на нейното появяване на български език.

Времето на шестдесетте години е време, в което стават сериозни изменения в практиката на киноизкуството. Появяват се нови течения и школи, снимачната техника се усъвършенствува постоянно и от своя страна поощрява този буюн растеж... Развитието на практиката прави много очевидна изостаналостта на теорията. В нейната област все още си служим с понятия, родени от практиката на един друг тип кино.

Ново кино има, но нова теория не може да се роди веднага. Пътят към нея минава през критичното преодоляване на теоретичното ѝ минало. С онова, което годините са ни дали като опит, трябва да открием и приемем всичко, което от историята ни говори за днешния ден. Защото и кинотеорията като всяка друга, теория търси и намира сили в традицията... Интересът, проявен към тази книга, е до голяма степен израз на интереса към теорията изобщо. Не напразно книгата със своето второ издание (1960) създаде повече интерес, отколкото през 1951 г., когато се появи за първи път. Днес тя повече от вчера отговаря на историческата необходимост и това ѝ създава популярност. В една и съща година с второто издание се появи и книгата на Зигфрид Кракауер — първата книга по систематична естетика на киното след войната. Това беше едно потвърждение на актуалността на книгата на Аристарко.

Неговият подход към пълноцветието от кинотеории е подходът на кинематографист от 1960 г., пред когото времето поставя конкретни задачи. В изобилието от имена Аристарко се стреми да намери онова значимо и трайно, на което да можем да се опрем в днешните си търсения.

В своето деление развитието и историята на кинотеорията на периоди Аристарко изхожда преди всичко от подбудите, които са ръководили различните автори, от задачите им и от мащаба на заслугите им. По възприетия от него принцип книгата е разделена на следните глави: Инициаторите, От авангарда към монтажа, Систематизаторите, Популяризаторите, Италианският принос, Другите, Криза на една теория и необходимостта от друга и Послеслов към българския читател, който има характер на последна глава, прибавена в 65 г.).

Книгата започва с Канудо, който стои начело на Инициаторите — ав-

тор на първия манифест на седмото изкуство и организатор на първия „Клуб на приятелите на седмото изкуство“. Този клуб започва своя втори живот в киноklubа на Делюк. Практическата и критическата дейност на последния наред с дейността на Леон Мусинак (за чиято книга „Раждането на киното“ Ж. Садул пише: „тя направи епоха“), са фактори, които спомагат много за легализирането на киното като изкуство. В знаменитото изречение на Мусинак „или ритъм или смърт“ Аристарко вижда кълновете на идеята за монтажа като същност на киното. Този девиз маркира по същество края на един период в киномисленето. Това е периодът на бавното домогване до идеята за монтажа. Началото му е при слагане ударението на определения „движеща се фотография“, а развитието му минава през разбирането за ритъма като същност на киното. Ритъмът става откровението на филмовия авангард. За авангардистите това увлечение е съдбоносно. Те търсят спецификата на киното в освобождаването от всичко, което „мирише“ на другите изкуства, и в търсенето на чистия филмов феномен, чийто жреци са Жан Епщайн, Жермен Дюлак, Еторе М. Маргадоне, Ханс Рихтер... Спецификата на киното е в неговата чистота. В тънкия анализ, който Аристарко прави на възгледите на авангардистите наред с показване абсурдността на техните идеи, много точно е видяно и значението на авангардната кинотеория. То е в жарта, в страстта, която се отстояваше самостоятелността на киното като изкуство.

Авангардистките теории бяха юношеското увлечение на киното. Идеята за монтажа според Аристарко слага началото на неговата първа зрелост. Идва един нов елемент. Разбира се, идеята за ритъма остава, но тя е вече част от нещо, чиято основна същност е друга. Авторът остроумно забелязва приемствените връзки между теоретиците на авангарда и теорията за киноокоото на Дзига Вертов и монтажното кино на Кулешов. Ритмичното кино довежда до мисълта за нахвърсването на лентата. Кадърът става самостоятелна единица (филмите на Люмьер представляват цялостни и неразкъсваеми битови картини). Авангардистите стихийно се докосват до идеята за взаимовлиянието на отделните кадри. Вертов и Кулешов изпълват тези кадри с конкретно съдържание. Киното придобива изборителен интерес към действителността. Твърде справедливо отбелязва Аристарко, че Вертовата позиция се намира между авангарда и съветската монтажна школа. За съжаление авторът на „История на кинотеорията“ не е имал хрумването да разгледа идеите на киноокоото, съотнесени и сравнени с идеите на синема директ.

По-нататъшната еволюция на кинотеорията е свързана според Г. А. с преодоляването на външното разбиране на монтажа и с появяването на теориите на Пудовкин и Айзенщайн. Филмите на съветските майстори за него са героичният епос на киноизкуството. Нещо такова са и теориите им... В книгата подробно са разгледани идеите на Айзенщайн за монтажа на атракциите и интелектуалното кино. Наред с двамата съветски теоретици в главата систематизаторите са поставени Бела Балаш и Рудолф Арнхайм. Направена е състоятелна критика на теорията на Б. Балаш за микрофизионимията и тенденциите към натурализъм, които се съдържат в нея. Подложено е на критика и антинатуралистическото схващане за киното на Арнхайм. Тук критиката е направена от една общоестетическа платформа — грешката на американския теоретик идва от неразбирането на същността на синтетичното изкуство или по-точно — от разбирането на синтетичното изкуство на звуковия филм в духа на паралелизма. Какви са мотивите, които са накарали Аристарко да обедини в една глава тези така различни теоретици? Това е общият им стремеж за едно цялостно осмисляне практиката на филма. Общият стремеж към изграждане на система от възгледи за киното и търсене на филмовия феномен независимо от това, къде го намират — в монтажа на русите или във факторите на Рудолф Арнхайм.

Това, за Аристарко, са възгледите, които под една или друга модификация владеят теоретичното мислене в онова време. Авторът показва това свое схващане на базата на широк практически материал и преди всичко разглеждайки дейността на английските теоретици Пол Рота, Спотисуд, Гирсън. В може би незаслужено отделено им твърде много място най-интересното са възгледите на Гирсън и неговия Манифест върху „Основните принципи на документалния филм“, чийто текст е публикуван изцяло. С право Аристарко вижда в някои точки на този манифест предвестник на италианския неореализъм. Доста интересни са наблюденията на автора върху социално-обществени условия, в които се появява интересът към документалния филм. Според Г. А., както и според Гирсън, документалният филм е начин на виждане, борба за автентичност.

В книгата на Аристарко главата Италианският опит заема особено

място. Малцина нашумели философи са се занимавали с въпросите на кинотеорията. Обичайната реакция е била пренебрежението. Може би това е една от причините Г. А. да отдели видно място в своето изследване на групата, обединена около списание „Ил Конвеню“: Кроче, Дебешенедети, Джантиле... В стремежа си да използува резултатите от по-частните им изследвания той не твърде точно съмавя да се разграничи от тях и приема и някои по-обща положения от естетическата им доктрина. Но въпреки това възприетата от него идея за цялостта на изкуството спсобствува за преодоляване на пропастта, която кинотеоретичите още от авангарда копаеха между киното и другите изкуства. Той разбира историческата обусловеност на авангардисткото „сектантство“ и затова го преодолява. Фанатичната защита на спецификата на киното е била инстинктивна реакция на самосъхранение, акт на съпротива против агресията на силните стари изкуства. Киното трябваше да създаде традиции от свои принципи, за да се почувствува равноправен член в семейството на музите. Когато седмото изкуство събира достатъчно практическо и теоретическо самочувствие, само започва да се чувствува недоволно от позицията, която неговите покровители са му създали. То е дало на света вече Чаплин и Айзенщайн. В своята еволюция постепенно се е превърнало в един фин инструмент за изследване, който може да проникне навсякъде, включително и в най-тънките процеси на човешката психика. А правейки човека все повече свой предмет, киното едновременно все повече се приближава и до една обща платформа с другите изкуства. Теоретически първи осмислиха тази промяна италианците. Те първи окончателно отделиха и техниката от изкуството. Програмни в това отношение са думите на Бенедето Кроче: „Ако един филм се чувствува и се преценява като хубав, той има своето пълно право да съществува и няма какво повече да се каже.“ В това Г. А. вижда един порив за освобождаване от всичко, което изкуствено и пресилено е издигнато до висините на „спецификата“. Започва едно по-спокойно търсене...

От тезата на Кроче за единството на изкуството тръгват Луиджи Киарини и Умберто Барбаро. Стъпили на тази теоретична основа, двамата изтъкнати италиански кинокритици провеждат първата атака срещу монтажното кино и вдигат знамето на търсенето на спецификата при новите условия и на нов етап. Аристарко привежда изявлението на Киарини: „Кинематографичният характер трябва да бъде в повода, в причината за вдъхновението (докато по-рано се внасяше отвън с изразните средства — с. м.). Вдъхновението е кинематографично.“ На тази теоретична основа по-късно се роди киното на неореализма, на което Г. А. трябваше да се спре повече.

В главата от Урбан Гад до нас е разгледан накратко един доста обемист списък от автори, които имат някакъв принос в кинотеорията, но по преценка на Г. А. не се побират в посочената схема на деление на книгата. Главата е много аморфна, много обемиста, без концепция... Често тия страници на книгата придобиват вид на библиографска справка. Разбира се, и с това те имат някаква стойност. Но в случая е била необходима силно проявена избирателност, обобщение и подреждане на материала. Към абсолютно различни по значение теоретични трудове е подхотено с еднаква мярка — кратко осведомяване за проблематиката. Смешно малко място например са отделени на трудове и идеите на Жилберт Коен-Сет, Етиен Сурно, Жан-Жак Рипиер и др., обединени около списание „Ревю интернационал дьо филмологи“. Това е група изследователи, чийто основен стремеж е да приближат психологията и социологията до киното. Техните теории са един от източниците на типа кино, получил известност с Жан Руж. Сериозният анализ на теориите на тези автори би подчертал още един път актуалността на книгата.

Недостатъчно внимание е обърнато и на съветското киноведение от по-ново време. Освен това то е отбелязано с имена, които едва ли го представят най-добре. Позоваванията на автора са от по-стара дата...

Кризата на една теория и необходимостта от ревизия е наименованието на главата, в която Г. А. се опитва да изясни промените, които станаха в киноизраза. В новите явления на киното той не вижда, както редица други теоретици, смъртта на монтажното кино, а само трансформация на неговите принципи. Класическият монтаж е отстъпил мястото си на монтажа без разяне, т. е. на непрекъснатото движение на камерата. Аристарко анализира филмите на Микеланжело Антонioni и чрез този анализ изяснява естеството на станалата промяна. В тази глава се срещат интересни мисли върху творчеството на редица големи съвременни творци: Чаплин, Висконти, Дзаватини, Бергман, Ален Роб-Грийе... Увлечен в полемика, Аристарко често стига и до просторен анализ на конкретни творби. Това го задължава да търси обобщения и синтез на конкретните си

изследвания. И той прави това чрез подробното изложение на идеите на Кракауер от „Теория на филма“ и взимане на отношение към тях. Това е може би най-интересната глава на книгата. Теорията на Кракауер за „фотографското кино“, противопоставена на теорията за „кинематографското кино“ Г. А. оценява като търсене в посоката, наложена от практиката на изкуството, но в нея той открива и тенденцията на натурализъм. За Кракауер основа на филмовата специфика е „моменталността, отделните снимки, въобще фотографията, разбрана като основна особеност, а не като техника, каквато е монтажът“. Американският теоретик разглежда кино-то като типично средство за определяне ценността на физическата реалност, за връщане към която той призовава. Между кинематографичните мотиви има един, който за Кракауер е от основно значение — протичането на живота. Аристарко търси и намира връзката на Кракауер с модерните съвременни философски теории. Общото за тях е ограниченото разбиране на реализма. На тези възгледи Г. А. противопоставя марксистското разбиране за реализма като резултат; неограничаващ се само с явлението, а включващ и неговата интерпретация. Важна е не само физическата истина за света, но и идейната.

Във хода на полемиката, която подема, Г. А. излага цяла система от методологически разсъждения. По своята същност и значение те имат стойност на самооценка и маркират много внимателно и етично собственото място на автора на книгата в историята на кинотеорията — място на един от най-дейните и стари италиански кинокритици.

Но в книгата има и доста неща, които не удовлетворяват. Предлагащата ни „История на кинотеорията“ трудно може да удовлетвори едно високо изискване за научна история на теорията. В нея липсва точно историческият подход в разглеждане на явленията. На места — когато разглежда руската школа, Григън или Чаплин — този подход е приложен, но стихийно, като хрумване, в момента на конкретния разбор, а не като последователно проведен принцип. Отделните теории стоят откъснати от духа и идеите на конкретното време. С този недостатък е свързан и един друг — теориите са разгледани много откъснати от практиката на изкуството. На страница 255 Г. А. отправя упрек: „Историята на киното, написани до днес, са повече или по-малко несъстоятелни, не само защото историята на киното, разбираема като история на изкуството, е все още незряла, но защото и, ще кажем, преди всичко те се опитват да анализират творби и личности извън „темите“, извън историко-обществените и културни условия, в които именно са родени самите творби и личности; най-после извън истинската структура на филмите, което ще рече, на история на теорията... Една история на киното предполага в този смисъл и история на теорията.“ Това е вярно, както и обратното — че една история на теорията би предполагала до известна степен и една история на киното. За съжаление Г. А. не е осъществил това.

Научно неиздържана до край е и периодизацията, която авторът прави на кинотеориите. В нея няма стремеж да бъдат схванати различните учения по същество, да бъдат свързани с по-общи естетически и философски принципи. Нещо, което би придало на историята на кинотеорията и по-драматичен вид — като борба на тенденции и идеи. Използуваният от Аристарко метод на изложение е по съществото си хрестоматийен. Впрочем това може да ни обясни донякъде и историята на книгата. В 1950 г. Г. А. издава сборника „Киноизкуство“ — тук са събрани най-различни теоретични трудове върху киното, към всеки от които той е написал критични бележки. По-късно той разширява тези бележки. Така се ражда първото издание на „История на кинотеорията“ (1951 г.). Преводът, който излезе на български, е от второто, значително преработено и разширено издание на книгата. Но и в това издание духът на хрестоматийност се е запазил. Класификацията има не толкова научен характер, колкото практичен. Избраният признак за основа на делението, от логична гледна точка, не издържа критика. Само така могат да бъдат поставени в една група толкова различни теоретици като Б. Балаш, Пудовкин, Айзенщайн и Р. Арнхайм. Или странното съжителство на стотина имена в раздела от Урбан Гад до днес.

При разглеждане на отделните автори Г. А. проявява повече усет и разбиране, отколкото по отношение на цялото... Това е усетът на критик. В границите на отделните факти той се чувства абсолютно свободно, борави с тях със самочувствието на познавач, има интересни хрумвания, с оценките му почти всякога можем да се съгласим.

И колкото повече се приближаваме към днешния ден на кинотеорията, тази

слабост на Аристарко става по-очевидна. Книгата постепенно губи теоретичния си облик... Авторът започва по-тромаво да се ориентира в усложняващата се математика на кинотеорията. Количеството на написаните книги прогресивно расте, на лице е едно пъстро многообразие от тенденции и школи. По-сложно е да се види общото, насоката, скритите пружини на движението напред. Закономерностите не се намират в очи, станали са невидими, задушени в джунглата на практическите проблеми. Нещата се усложняват и от това, че развитието на киноизкуството става по законите на ускореното и съкратено развитие. Тенденциите се сплитат, една идея, не дала напълно плодове си, бива изтласквана от друга. Неспokoйството на практиката на киното е едно постоянно предизвикателство към теорията.

Разбира се, нито една от десетките книги, разглеждани в последната трета на „История на кинотеорията“, няма мащабността на трудовете на авторите, разглеждани в раздела систематизаторите. Но това не оправдава пренебрежението на Г. А. към тях. Той не е оценил достатъчно, че в тия факти на кинотеорията се набелязват тенденциите, намират се хрумванията, случайните попадения и настрояванията, които по-късно ще редят новото в теорията. Подценяването на всичко това е довело в книгата и до една пропаст между идеите на Кракауер в „Теория на филма“ и всичко до тази книга. Така както Аристарко представя нещата, излиза, че теорията на американския автор се появява на празно място, идва малко или много неочаквано. Това навярно нямаше да стане, ако съвременната кинолитература беше разглеждана не по заглавия, а по проблеми. За грешката допринася много и пренебрежителното отношение на автора към френските теоретици. В книгата нито на едно място не е обърнато внимание на наследството на един такъв крупен теоретик и критик какъвто е Андре Базен. А нали именно неговата знаменита статия „Еволюция на фотографския образ“ (1945) излага принципите, от които много по-късно тръгна Кракауер? В книгата нищо не се говори и за Клод Морияк, за Александър Астриук (който със своята идея за камерата-перо предхожда и изследванията на А. Базен), и за цялата поредица млади френски критици и теоретици...

В „История на кинотеорията“ е надценен приносът на италианските философи с крочийанска ориентировка, а в същото време е проявена необяснима лаконичност при разглеждане на неореализма, чието значение в теоретичен аспект Аристарко не е могъл да намери...

Необходимостта от обща оценка на книгата ни води до извода, че Аристарко е извършил пионерска работа. В това отношение книгата е вероятно много полезна за нас, отколкото за италианските читатели. Самото естество на труда на Аристарко — история на кинотеорията — му осигурява по-особено място в нашето съзнание. Той ни предлага възможността да запълним много порпуски в кинообразованието си. Запознава ни с редица кинотеории и автори, с генералните проблеми, които очертават движението на филмовите идеи. Книгата на Аристарко, разбира се, не предлага универсален ключ към всички проблеми, но провокира теоретичното мислене. А това е нещо, което досега недостатъчно оценяваме и което нямаме предвид при планиране на нашата издателска дейност. Бих искал да пожелаем да излизат повече такива книги. Тяхната оспоримост, техните слабости и грешки са ми много по-скъпи от неоспоримостта и спокойствието на редица други.

ГРИГОР ЧЕРНЕВ

ЗА АМБИЦИИТЕ ЛАБОРАТОРИЯТА И ДРУГИ НЕЩА

Балзак се е родил в Тур.

Тур и неговата област са старата слава на Франция. В спокойните води на Лоара се оглеждат чудноватите профили на стотина замъка. Оттук води началото си литературният френски език. Ако прескочим небезизвестния факт, че най-добрите вина отлежават в избите край Лоара, поне трябва да споменем, че тази хълмиста равнина пази стъпките и сянката на Леонардо да Винчи. . .

Тур живее със самочувствието, че е дал нещо на Франция. Затова изборът му да бъде средище на различни културни манифестации ми изглежда оправдан и закономерен. Международният фестивал на късометражните филми е една от тях.

Кинематографичният Тур има свои традиции. Тази година през януари неговият екран събра вече за единнадесети път филми и кинодейци от цял свят. Между многобройните гости съзрях фигурите на Жорж Садул, на Марсел Мартен и Боле-слав Михалек.

Тур—66 ни предложи богата и разнообразна програма. Фестивалното кино „Олимпия“ ни събираше два пъти на ден. В обичайния ритъм на фестивалите ходехме на дискусии и пресконференции, вечер до късно разговаряхме. Сега, когато отново си спомням всичките 37 филма от Тур, се питам кое е най-приятното ми впечатление. И не се двоумя.



„Загубената повърхност“ — Франция

Най-приятното впечатление от Тур за мен е неговото грижовно отношение към новите хора в киното, към младите, към дебютантите. Един сеанс беше посветен специално на техни творби. Накрая младите обреха наградите. Това в никакъв случай не означава снизходително покровителствуване. По-скоро то е търсене, откриване. Защото, както се изрази Жорж Садул, „ролята на един фестивал е да открие нещо“. Ако това „нещо“ за една година са няколко добри филма, няколко нови имена, фестивалът не е бил напразно. Трима дебютанти — францужойката Долорес Грасиан със „Загубената повърхност“ и чехите Милош Мацурек и Станислав Латал с „Как да имаш добро дете“ взеха големите награди. В Тур „старираха“ за пръв път също и полякът Анатол Радзинович с „Алегро виваче“, японецът Йокьо Машима с „Ритуали на любовта и смъртта“, французинът Шарл Матон с „Ябълката“... Младите бяха достойни конкуренти на вече опитните кинематографисти и даже често ги превъзхождаха със свежестта на вижданията си, с оригиналните си търсения.

Тематично и като проблематика тези 37 филма представляват пъстър калейдоскоп, в който е трудно да се намерят общи ориентири. Все пак можем да определим най-общото, обединяващо за част от филмите в Тур. То е, че имаше режисьори, които се бяха захванали с главното — да уловят важни обществени въпроси, тенденции и конфликти, да изобразят на екрана един или друг социален проблем.

Ако говорим за представителите на социалистическите страни, такъв опит бяха направили полякинята Данута Аладин с „Моята улица“, чехкинята Драгомира Виханова с „Фуга за черни клавиши“ и румънецът Титуш Месарош с „Към небето“. Моята улица, една стара малка улица от Варшава... Нейните обитатели се познават, ходят си на гости... И ето че тези стари изкорубени къщи трябва да отстъпят мястото си на новите блокове, които идват, за да дадат нов облик на нова Варшава. Такава е схемата на полския филм. Обаянието му се крие в погледа на децата към събитията. Без да се губи мащабното, от това се получава интимна топлина и непосредственост.

Чехословашкият филм е посветен на един африкански студент в Прага. Прага през очите на африканеца. Африканецът през очите на пражани. Различни състояния, интересни съпоставки и отношения. Докосване до важни социално-етични проблеми... Всичко това можеше да бъде отлично, ако не ни дразнеха маниерната превзетост на някои кадри и излишните дължини. Колкото до румънския филм, в него виждаме просто строителството на един язовир. Тема, позната и изтъркана от дълга употреба. Само че Титуш Месарош не се занимава на дребно и обстоятелствено с процесите на строителството. Той се е запътил към главното. Филмът е без думи, даже без музика. Вместо думи и музика на екрана присъствуват естествените шумове на строителството. И кадър след кадър, стъпка след стъпка язовир-



„Къде е голямата гора?“ — Полша

ната стена расте и се издига към небето. Режисьорът ни внушава чувството за величието на съзидателния труд, на обикновения човек. То не ни се натрапва наготово, а идва като емоционална и мисловна поанта от екранното изображение на тази строга мъжествена патетика.

Разни страни, разни проблеми...

За сенегалеца Осман Самбан сигурно е от първостепенно значение да направи филм, в който да покаже трудното движение от вековната изостаналост към навиците на свободата, да се опълчи против предразсъдъците на една ретроградна религия и един елементарен бит. Неговата творба „Нией“ чрез съдбата на младото момиче показва именно това. Момичето, майката, бащата, смехотворната родова „аристокрация“, часовете за молитва, изгарящото слънце... — в тази лента има нещо специфично, нещо от аромата на Африка. За нас, европейците, то беше интересно и поучително. Затова сме готови да простим на Осман Самбан професионалната неопитност, еkleктичното смесване на документалните и игрални кадри, декларативния дикторски текст. Кой знае, може това да е от нетърпение, от силно желание да се направи нещо, да се измени нещо. Склонен съм да вярвам, че е така.

Социалната проблематика беше застъпена и във филмите на някои западни режисьори. Общото за тях е, че не бягат от острите въпроси на деня, от противоречията, а се стремят да ги покажат на екрана. В последна сметка това е честна гражданска и художествена позиция. Но тук има десетки нюанси, които се определят от националните особености, от таланта, от средата. И ако имам сериозни резерви към тези филми, то е именно защото тези нюанси често пъти силно изменят същността на нещата, звученето на социалните проблеми.

Да вземем френския документален филм „По времето на кестените“. Режисьорът Жан-Мишел Бариол се е заел да изобрази съществуването на двама самотни старци в отдалечено планинско село. Тяхното съществуване се влечи някъде на ръба на мизерията. Старците са откъснати, изхвърлени, забравени. През цялото време, докато гледах филма обаче, имах чувството, че режисьорът стои някъде зад кадъра и казва: „Те са самотни и бедни. Боже, колко е интересно! Вижте колко е интересно!“ Той е заел позата на наблюдател и оттам социалните противоречия изглеждат просто като социална екзотика. Всичко това се примесва с неуместен и външен „интелектуализъм“ — няколко цитата от Кокто в дикторския текст, неуместни разсъждения за синема верите. И тогава от привидната смелост да се каже нещо съществено и важно не остава почти нищо.

В различна степен такива тенденции има и в други ленти. Испанецът Хосе Вила в своя филм „Момчето от Валекас“ иска да навлезе сред професионалните спортисти. В лицето на неговия герой боксьор като че ли е доловено нещо, чувствава се някаква плаха социална критика — толкова плаха и беззъба, че може да се забележи само при добро желание. Колкото до позицията на Пауло Соарес в бразилския филм „В памет на кангасейро“, тя според мен е силно обективистична. Ето го явлениято (движението на кангасейровците), това се случи така, така и така, ама точно така... Е, и? Картината е достатъчно пълна и достатъчно точна и все пак липсва нещо. Липсва авторовото отношение, което е задължително условие, когато става дума за изкуство, а не за статистически доклад.

По-добри впечатления остави у мен творбата на западногерманския режисьор Роланд Клик „Двамата“. Един младеж от преуспяващото общество на добродетелните хора. Една уморена и тъжна жена от нощните клубове за стриптиз. Две независими линии. Те се пресичат един единствен път и тогава изведнъж става ясно, че нито младежът е така добродетелен, нито жената толкова порочна. Макар социалният проблем да е поставен отново откъм неговата морално-състрадателна страна, тук поне имаме релефност, имаме характери, тънко чувство за художествена мярка.

Все пак общото за тези ленти е тяхната непоследователност. Режисьорите започват нещо, явни са добрите им намерения, после изведнъж се спират наред път и плахо се озъртат за посоката. Накъде да продължат? Това може би се дължи на тяхната младост и сигурно някои от тях още не са казали последната си дума. Предполагам. Не искам да правя прогнози. Нямам достатъчно основания.

Тур ще остане в паметта ми още и с това, най-вече с това, че на неговия екран видях неща, много интересни и поучителни, като кино, като резултат, като експеримент, като стремеж максимално да се използват изразните възможности на киноезика, да се обогати и развие този език. То трябваше да се очаква предварително. Късометражният филм е лабораторията на „голямото“ (разбирай „дългото“) кино. Но също и лаборатория на самия себе си, доколкото може да се прави тако-

ва метражно деление. Огромното мнозинство от признатите авторитети на екрана са започнали или са се връщали към късия метраж — за да кажат нещо, за да изпробват една мисъл, едно хрумване, едно средство. Това, от една страна. От друга страна, вече казах, Тур е арена на младите. Те винаги идват с амбиции.

Затова екранът на „Олимпия“ е твърде „шарен“.

„Проста игра“. Според мен най-добрият филм на фестивала. Националният спорт на Канада — хокеят. Жил Грукс го е почувствувал живо, пластично, с въображение на вдъхновен художник. В този образец на кинодокументалистиката се поставят преди всичко открити въпросите на спортния професионализъм. Доловена е психологията на стадиона. В един жив монтаж цветните снимки минават в тонирани, широкият екран — в телевизионен. И това не е самоцелна игра, а необходимост, средство, смяна на емоционалната гама и обстановката. Когато е нужно, на помощ идват скритата камера или киноанкетата. Смелото използване на разнообразни похвати тук е функционално. Композирани като цяло, кадрите представляват вече завършеност — без следа, без капка стилна еkleктика. Този филм трябва да се види. Той е наистина шедевър.

„Загубената повърхност“. Неговото обаяние е в друго. Тук има нещо много тънко, поетично и мило, нещо от онова, което французите наричат „еспри“ — като дух, като настроение, като излъчване. Филмът е игрален, снет в документален маниер. Земерери определят терените на бъдещи строежи. В изчисленията им помага електронната машина. Електронната машина сбърква. Според нея определената от земерите повърхност не съществува. Всъщност съществува ли тя или не? В този смешен парадокс хиперболично са доловени някои черти от века на техниката — взаимоотношенията между човека и машината.

Ако се взрнем внимателно в документалните ленти от Тур и в част от игралните, не можем да не забележим, че в много от тях е използван и приложен методът на синема верите. Със скрита или с не съвсем скрита камера режисьорите и операторите искат да уловят моментното състояние „животът такъв, какъвто е“. Твърде широко разпространение е получила киноанкетата, киноинтервюто. Хора от различни професии и националности говорят пред микрофона и камерата. В първия, във втория филм това изглежда свежо и интересно като похват. Само че след „Моята улица“ и „В памет на кангасейро“ екранните герои се анкетират и в „Момчето от Валекас“, после в „Два портрета“ и т. н. Започваш вече да чувствуваш лека досада. Защото, както винаги, когато един начин се универсализира, губи много от своята първа прелест. Според мен Тур—66 отрази реално съществуващата линия в съвременното кино — с всичките ѝ плюсове и увлечения. Изглежда, и тук подир майсторите течат епигоните.

Стремежът да се говори с един съвременен киноезик, разбира се, е естествен. Днес киното търси себе си, открива неподозирани възможности — в камерата, в монтажа, в цвета, в големия или в малкия екран. Мина времето, когато то само изпитваше влиянието от другите изкуства. Днес ролите са разменени или най-малко движението на мисли, на идеи, на формални и технически усъвършенствувания е двупосочно. Затова днес никой киноделец не би желал да изглежда като музеен експонат. Експериментаторите и новаторите имат предостатъчно поле за действие. Епигоните след тях създават модата. В Тур забелязах, че сега е модно например да се използва „стоп камерата“. Нямам нищо против „стопа“, давам си сметка за големите му изразни възможности. Обаче „стоп“ имаше в „Момчето от Валекас“, в „Два портрета“, във „Фуга за черни клавиши“, в „Кангасейро“, в „Ябълката“... Е, много е, нали? И не забелязвате ли, че заглавията се повтарят?

Имаше експерименти и от по-друг род. Към тях бих отнесъл, да речем, първата творба на младия полски режисьор Анатол Радвинович „Алегро виваче“. Отново хората и техниката. Отново човешките взаимоотношения в този аспект. Интересното тук е съчетаването на игрални и мултипликационни моменти. Актьорите са живи, истински, машинните, декорът, обстановката — рисувани. С един силен хоризонтален растер е търсено внушението за старинност. Шеше да бъде много оригинално, ако не бяхме видели преди това филмите на Карел Земан. Сега вече е само подражание.

След това да вземем „Ритуали на любовта и смъртта“. Японският режисьор Йюкио Машима е направил ням филм, пантомима за тъжната история на един офицер и неговата предана жена, станали жертва на предрасъдъците. В тази лентата има великолепно пасаж с рядка пластична красота и раздвоеност, която много добре „се връзва“ с музиката на Вагнер. И изведнъж — едно дълго характерно с ужасяващи натуралистични подробности. Това вече, струва ми се, не е нито твор-



„Писма до Жулиета“ — Унгария

ческа смелост, нито някакъв художествен експеримент, а нещо, което излиза извън пределите на изкуството.

Много се шумя още преди фестивала в Тур, а и след него за американския филм „Филм“. В неговите титри има имена, които интригуват: сценарият е на Самуел Бекет — един от антидраматурзите (може би този „Филм“ да е „антифилм“?), главната и единствена роля се изпълнява от ветерана Бъстер Китон. Журито не издържа пред изкушението на имената и награди филма. Не е моя работа да оспорвам неговите решения. Искам само да изкажа своето мнение.

Какво всъщност представлява този „Филм“, реализиран от режисьора Алън Шнайдер? Най-напред той е ням — без звуци, без думи, без музика. Само в началото се чува едно „шт“ — сигурно за да подчертае още повече тишината. Един възрастен човек (Бъстер Китон) тича. Камерата го снима в гръб. Той идва в една пуста стая, заключва се, иска да бъде сам. Ние още не сме видели лицето му. Да, но в стаята има една картина, която го гледа. Долу! Има едно коте и едно куче в една кошница. Навън! Ние още не сме видели лицето му. Той още не може да се успокои. Оказва се, че в единия ъгъл има клетка с канарче. Закрива я с палтото си. Ние още не сме видели лицето му. Накрая той се отпуска в креслото и разглежда стари фотографии, навярно на семейството му, а ето го и него във военна униформа. Ние най-сетне виждаме лицето му, сгърчено в гримаса. Само за миг. Той къса снимките. И чак тогава остава наистина сам.

Това е. Нека не се опитваме да класираме филма — дали е „анти“ или не. За мен е по-важно другото: какви мисли, какви настроения иска да ни внуши той, как? Макар и да е чудноват като форма, филмът не е безсмислен. Но той излъчва отчайващо чувство за самота или самотно чувство за отчаяние, за безпомощност, както щете го наречете. Той целият е отрицание на човешкото, на човешките ценности, той е почти абсолютна апология на отрицанието, на страха и безнадеждността.

По-безшумно минаха, ако мога да ги нарека така условно, „двамата филма за животни“ — „Драмата на бика“ на френския режисьор Люсиен Клерг и „Къде е голямата гора?“ на поляка Анджей Пиекутовски, — но те оставиха по-добри следи: с кинематографичната си съдържаност и пестеливост, с метафоричния си език. Макар че в тях „играят“ животни (в първия — бик, във втория — бизон), авторите ни накараха да надникнем зад кадъра, те по алегоричен начин намекваха за човешки състояния и отношения.



Кадър из филма „Филм“
на САЩ

Филмът на холандския режисьор Франц Вайс „Една лятна неделя“ като че ли искаше непременно да ни смае: ето как се прави модерно кино. Зад самоцелно усложнената форма обаче не прозираше нищо съществено като мисъл и внушение. Ако сега го споменавам, то е за да подчертая нещо друго. И „Една лятна неделя“ се откажа от помощта на думите. Както се отказаха преди него „Люлката“, „Ябълката“, „Алегро виваче“, „Ритуали на любовта и смъртта“, „Филм“, „Сиринкс“, „Сезеста“, „Към небето“... Тур—66 потвърди тенденция към „онемяване“ на киното. Този стремеж към лаконизъм, мисля, е свързан с общото раздвижване в търсене на нови изрази възможности. При това визуалната, пластична и монтажна изразителност идват, за да заменят излишното в много случаи многословие. Без да абсолютизираме тази тенденция, не можем да не отбележим, че тя е едно положително явление. Разбира се, и тук съществуват самоцелни увлечения и модни подражания, но това е вече нещо съвсем друго.

За мултипликацията в Тур искам да отбележа само едно. Ние сме свикнали от нашите, от съветските, от чешките и югославските мултифилми да виждаме образа като стилизирана рисунка, в повечето случаи като карикатура. Изведнъж, в пълен разрез с тези представи се явиха френските филми „Охлювите“ на Рене Лалу и „Птицата на мъдростта“ на Анри Лакам. В тях кинематографичният образ е наивна рисунка, доста детайлизирана, наивно акварелно оцветена, в някои случаи с един цвят. Движенията не са постепенни, а на напливи, насечени. Най-напред това ме стресна, после се размислих и накрая заключих, че тук ние сме отишли по-напред. Нашата мултипликация е по-изчистена, по-обобщена, по-динамична — следователно тя е кино в по-голяма степен, отколкото наивизираните опити на Лалу и Лакам. Награждаването на чехословашкия филм „Как да имаме добро дете“ в Тур (а и на нашата „Маргаритка“ в Кан) доказва, че киноспециалистите споделят такова гледище.

Тур—66 насочи вниманието ни и към един позабравен жанр — филмовият портрет. В една малка ретроспектива извън конкурса бяха показани първите опити в тази област. Между тях лентата на Саша Гитри „Тези, при нас“ (1915 г.) предизвика всеобщо любопитство и интерес. Там видяхме живи, запазени за поколенията, утвърдени величия на френската култура като Анатол Франс, Сара Бернар, Огюст Реноар, Едгар Дега, Огюст Роден, Камий Сен-Санс, Клод Моне... От новите филмови портрети можем да отбележим работата на италианеца Джанфранко Мингоци за Микеланжело и на французите Пиер Биро и Виктория Меркантон за големия художник Жан Люрас. Докато първият филм беше изграден (отново!) вързу киноанкетата (за Антониони говорят Фелини, Дзаватини, Моника Вити), във втория беше потърсено поетичното обобщение на багрите и словото... За филма-портрет се разви малка дискусия, заговори се, че може би следващата година фестивалът ще бъде посветен на този жанр. Не би било лошо. Сигурно би подтикнало неговото поизостанало развитие.

Филми, филми... Пъстрият калейдоскоп на Тур беше за нас прозорец към света, поучителен урок по киноизкуство.

Ще си го спомням винаги с удоволствие.

Бъстер Китон, човекът с каменното лице, почина

Големият световен комик почина почти на 70-годишна възраст — роден е на 4. X. 1896 г. в САЩ. Родителите му били циркови акробати и той още като дете става цирков артист — специалист на опасни скокове и смешни падания. На цирковата арена се ражда в него идеята и за „каменното лице“. Израствайки в контакт със зрителите, забелязах, че... колкото по-сериозен ставах, толкова смехът беше по-силен. Когато се отдадох на киното, автоматически продължих да се предържам към този начин на игра...

Китон дебютира в киното през 1917 г. като партньор на известния комик Фати (Роско Арбъкъл). През 1917—1919 г. играе в близо 20 краткометражни комедии — усъвършенствува своето майсторство и спечелва популярност. Апогеят на своето творчество и слава достига през годините 1920—1929 г., т. е. периода на великия нем. Тогава той създава 19 краткометражни и 13 дългометражни филми, много от които са перли на световната комедия. Между тях са „Една седмица“ (1920), „Нашето гостоприемство“ (1923), „Младият Шерлок Холмс“ (1924), „Навигаторът“ (1924), „Генералът“ (1927). С появата на звуковия филм славата на Китон постепенно запада, като от 1941 г. той започва да играе рядко, и то във второстепенни и третостепенни роли. Големият комик потъва в забрава за широката публика. Единственото място, където продължава да живее с цялата сила на своя комедиен гений, са екраните на филмотеките в света. Тяхната дейност и направление през 1957 г. в Холивуд филм „Животът на Бъстер Китон“ постепенно отново започват да привличат вниманието към него. Някои от филмите му пак се появяват в кинорежите на Франция, Швейцария и другаде. Според Ж. Садул на тазгодишния XI международен фестивал в Тур (Франция) журито е трябвало да даде само една Голяма награда на филма „Филм“. В него Бъстер Китон играе своята собствена роля на кинотворец, забравен и изоставен от обществото. В последно време той се снимаше и във филмите „Двама моряка и един генерал“ (цветна кинокомедия) и „По пътя на Форума“, от които възможно е вторият да не е завършен. Китон почина може би в един момент, когато звездата му на голям творец на седмото изкуство щеше да изгрее отново.

Откъде извира смехът в Китоновите филми? Отговор ни дава самият творец: „Моят личен жанр на хумор е едно каменно лице. На екрана запазвам равнодушна маска при всички обстоятелства: любов, брак, погребение или кръщение. Около мен хората сияят от радост, треперят от страх, проливат сълзи, но моето лице си остава каменно. Моята маска остава равнодушна, докато карам всички да се смеят. Именно в контраста трябва да търсим комичното.

Още със своето влизане в киното Китон се интересува живо от него като техника и творчески процес и израства като цялостен творец, като сам монтира своите филми през 20-те години. За разлика от своите събратя, особено в кинокомедията, той има високо мнение за публиката и се стреми да създава творби, достойни за нейното внимание, поради което и превръща своите филми от спектакъл в изкуство.

Много е писано за Бъстер Китон комика, но за Китон хуманиста, струва ми се, е казано недостатъчно. Подчертавано е, че след Чаплин най-големият кинокомик е Китон, но образът на неговия герой е анализиран главно в комедиен план, а не като носител на човешки черти, както това се прави при разкриването на образа на „малкия човек“, създаден от Чаплин. Героят с „каменното лице“ не е винаги дре-

бен човек. но винаги е дълбоко човечен. Във филми като „Навигаторът“, „Последният рунд“, „Войникът“ той е богат, но не богатството, а чисто човешките чувства стоят в центъра на тези филми. Героите им почти от самото им начало изпадат в положения, при които не значат нищо и само благодарение на своята смелост, изобретателност, преданост и други чисто човешки качества успяват да спечелят любовта на жените, които обичат. Личните качества, а не богатството са основни за Китон. Той не достига до социалните обобщения на Чаплин, но като честен творец не остана безразличен към важните проблеми на своето време (има предвид главно 20-те години, когато той е на върха на своята слава и следователно има възможност да създава това, което желае) Ето няколко примера: Във филма „Бледо-ликият“ се обявява в защита на правата на индианците; в „Трите епохи“ разкрива жестокостта на своето време; в „Нашето гостоприемство“ пародира филмите за хубавото старо време и се обявява срещу отживелите жестоки обичаи (кръвното отмъщение в случая); в „Генералът“ пародира „патриотичните“ псевдоисторически филми, а във „Войникът“ се обявява срещу безсмислието на войната, защото „жората не са създадени, за да се мразят“ (Марсел Омс. Бъстер Китон. Лион 1964 г., стр. 61).

Смъртта на Бъстер Китон сякаш инжектира събуждащия се интерес към неговата личност и творчество — личност, която все още няма своя голям изследовател, и творчество, което все още е твърде малко познато на широкия зрител въпреки високите си художествени качества и занимателност.

Н. Кафтанджиев

Джани ди Венанцо

На 3 февруари т. г. в Рим след кратък боледуване почина Джани ди Венанцо.

С неговата смърт италианското кино изгуби най-добрия си съвременен оператор.

Джани ди Венанцо е роден на 18 декември 1920 г. в град Терамо. Още като младеж проявява интерес към киното и показва изключителни данни. Неговият вкус и интелект се налагат бързо в киното. По онова време той работи като асистент при най-известните италиански оператори — Терцано, Арата, Мартели, Алдо Тонти и др. Филмът на Карло Лидзани „Внимание, бандити!“ (1951) го извежда в авангарда на италианското операторско изкуство.

Следват години на триумф, през които талантът на ди Венанцо се утвърждава окончателно. Той снима филмите на Микеланджело Антониони, Федерико Фелини, Франческо Рози... В техните филми той си извоюва световна известност и спечелва редица награди:

за филма „Викът“ на Антониони през 1958 г. награда за операторско майсторство, във филма „Салваторе Джулиани“ на Рози — същата награда за 1963 г. Най-много награди Джани ди Венанцо е получил за работата си във филма на Федерико Фелини „Осем и половина“. Джани ди Венанцо засне през миналата година последните творби на Федерико Фелини („Джулиета и духовете“) и Франческо Рози („Момент на истина“). Последната му работа е филмът „Десетата жертва“ на режисьора Елио Петри.

Джани ди Венанцо бе оператор, който въведе свой стил и своя техника в снимането. В неговите ръце камерата беше не технически инструмент, а средство за разкриване на образи и характери. Тя оживяваше и се сливаше с него. Може би затова известният италиански режисьор Виторио де Сика казва за него: „Самият той е сякаш една снимачна камера.“

Драгомир Александров

забрана от цензурата в италия за филма «един нов свят» на де сика

Филмът „Един нов свят“ на Виторио де Сика е забранен от цензурата в Италия. Това възмутително решение все още не е обявено публично; то обаче е съобщено на самия де Сика и на автора на сценария Чезаре Дзаватини в началото на февруари т. г. в Милано. където двамата били пристигнали, за да присъствуват на представянето на филма пред италиански кинокритици.

„Не вярваме на ушите си — е заявил де Сика, когато е бил уведомен за забраната на филма. Надяваме се че решението ще бъде ревизирано. Според нас този филм е високо морален; на това мнение са и голям брой критици, които са го видели.“ От своя страна Дзаватини изрично е потвърдил: „Случаят е много показателен, тъй като е доказателство за ограничаване свободата на изява. Съмняваме се само в едно отношение, че не сме били достатъчно критични; в никакъв случай обаче не сме пристъпили законите и етиката.“

Наистина, както заявява и Дзаватини, свидетели сме на процес на ограничаване свободата на изява. Тука е мястото да припомним, че само преди няколко седмици цензурата забрани филма „Сватбен марш“ от Марко Ферели, за когото италианската цензура се явява в същност продължение на делото на испанската цензура, която дълго време го беше преследвала. За филма „Един нов свят“ все още не се знае дали забраната се отнася за целия филм или само за отделни епизоди; цензурата във Франция е предписала да бъде поправен епизодът на аборт; тази поправка е нанесена и в италианската версия. Във всеки случай дори и цензурата да има предвид само някой отделен епизод, все пак се касае за подход, на който вече сме свикнали и който има за цел да препречи пътя за разпространяването на един филм, чиято тематика не се хафесва на някои

среди в Италия поради характера на етичните начала, върху които е изграден. И наистина филмът „Един нов свят“ разкрива съдбата на двама млади хора — един фотограф и една студентка по медицина, които се сблъскват с проблемите на извънбрачното съжителство, проблемите на брака, децата, труда, образованието. Сред тези вечни проблеми на обществото двамата млади се стараят да си изградят един нов свят, един по-различен живот.

Отрицателно отношение към филма проявява и фирмата, която би трябвало да го разпространява. Подбудите за това отношение не могат да не ни тревожат, тъй като хвърлят ярка светлина върху целите, които цензурата в Италия преследва. За претекст служи защитата на онзи „морал“, който дори и някои църковни среди се опитват вече да поставят на широко обсъждане, като например проблема за семейството. Освен това тук се свързва и въпросът за разпространяването на филмите по киномрежата, която обхваща и кината, експлоатирани от църквата. Естествено филми като „Сватбен марш“ или „Един нов свят“ биха намерили много трудно достъп в църковните кина освен ако бъдат направени някои изрезки, които биха променили основната мисъл. И така, от една страна, цензурата забранява изцяло някой филм или изисква значителни изрезки в неговия и от друга, разпространителите удовлетворяват тези искания, като проявяват пълно пренебрежение към произведението и неговия създател.

Това положение е още по-тревожно именно днес, когато филми, които третират най-жестоки насилия или величавят престъплението, са обикновено предназначени и за малолетните зрители, дори и за тези, които посещават църковните кина.

(„Унита“, бр. 31 от т. г.)

Десет български филми скоро ще се появят по екраните на далечна Индонезия. Те са включени в първата подписана между двете страни спогодба за продажба на наши филми.

Интересът към българския филм в Индонезия напоследък нараства много, особено след Седмичната на българския филм в Джакарта през месец юли м. г. „Българските филми нагледно ни запознават с културата на България“ — заяви зам. министъра на Информацията Румамби, на филмовия фестивал. Те са отговор на копнежа на двата народа, разделени от големи пространства суша и вода, да заздравят дружбата, роде на в общата борба.

Джакартската публика, която пази пресни спомени от филмовия фестивал, очаква с интерес пускането на новите български филми.

Тези филми са: „Калоян“, „Ивайло“, „Златният зъб“, „Смърт няма“, „Командирът на отряда“, „Септемврици“, „Нощта срещу 13“, „Капитанът“. „Вълчицата“ и „Верига-та“.

СССР

В Централната студия за документални филми

режисьорът Йосиф По селски завършва филм за Ромен Ролан. Ромен Ролан е бил в Съветския съюз само веднъж в 1935 година, но през целия си живот е останал голям приятел на съветския народ. Авторите на филма, събрали огромен документален материал, запознават зрителите с писателя и общественика Ромен Ролан. Той е започнал своя творчески път като драматург. На репетициите на неговата първа пиеса от цикъла „Драми на революцията“ „Вълци“ е присъствувал Емил Зола. На премиерата преди спектакъла е говорил Жан Жорес, а на едно от креслата в партера е седял Анатол Франс. Голямо място във филма заема общественият деец Ролан. Филмът разказва за срещата на писателя с Георги Димитров в Москва, за неговите изявления в защита на Ернст Телман, за дружбата му с Максим Горки.

„Липсва само фюрерът“ — така се нарича новият документален филм на вилненската киностудия, насочен срещу неофашистките аспирации към литовския град Клайпед и клайпедският край.

Приказката на Сент Екзюпери „Малкият принц“ ще бъде екранизирана в Литовската студия от А. Жебрюнас — един от най-добрите литовски режисьори.

Сергей Бондарчук продължава работата си над киноопеята „Война и мир“. Завършени са снимките и монтажът на третата серия на филма „1812 година“. В нея са включени грандиозните сцени на Бородинската битка.

В Рижката студия режисьорът Р. Горяев снима филма „Ноктурно“ по едноименната новела на Жан Грива. На фона на гражданската война в Испания и нацистката окупация във Франция процъфтява голямата любов между латвиеца Жорж и френската девойка Ивет. Ролята на Ивет се изпълнява от полската артистка Пола Ракса.

Студията „Мосфилм“ е сключила договор с полския писател Станислав Лем за екранизиране на неговия роман „Соларис“ (издаден и у нас). „Съпротивлявах се много на един нов съюз с киното — е заявил Лем в едно



Съветската артистка Рита Терехова във филма „Здравейте, това съм аз“, режисьор Довлатян.

интервю с представителя на списание „Советски екран“, — но когато ми съобщиха, че постановчик на „Соларис“ ще бъде Андрей Тарковский, реших да рискувам... Филмът ще бъде черно-бял. И двамата сме убедени противници на цвета в киното.“

През тази година много съветски студии са започнали работа над филми, които ще се появят по екраните през 1967 г. Сред тях има немалко екранизации. Например двусериен филм по романа на К. Симонов „Хората не се раждат войници“ (режисьор А. Столпер); двусериен филм „Джон Рид“ (автор на сценария и режисьор Л. Арищам); екранизация на повестта на П. Бляхин „Червените дяволи“ (режисьор Е. Кеосаян); екранизация на поемата на А. Твардовски „Василий Тьоркин“ (режисьор З. Васов); романа на В. Кожевников „Щит и меч“ (режисьор В. Чеботарьов); повестта на Чехов „Степ“ (режисьор С. Бондарчук); романа на Н. Чернышевски „Какво да се прави“ (режисьор В. Строева); романа на Достоевски „Престъпление и наказание“ (режисьор Л. Кулиджанов); филм по мотиви на приказките от „Хиляда и една нощ“ и „Вълшебната лампа на Аладин“ (режисьор Б. Ридарьов); повестта на Гогол „Тарас Булба“ (режисьор В. Денисенко); романа на И. Евремов „Мъглявините на Андромеда“ (режисьор Е. Шерстобитов); романа на А. Бек „Волоколамското шосе“ (режисьор М. Бегалин); романа на Г. Леберехт „Братя Васари“ (режисьор К. Кийск).

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

„Последната роза на Казанова“ така се нарича комедията на Вацлав Кршка, чието либрето е написано по автентични факти. Действието на филма се развива в един от замъците на граф Валенщайн, където известният съблазнител Джакомо Казанова към края на своя живот е бил библиотекар.

Милош Форман („Черен Петър“, „Любовта на русокосата“) готви своя трети филм по сценарий на

Ярослав Папоушек. Филмът носи временното название „Люцерна.“ Форман ще представи в него историята на известната в Прага зала „Люцерна“, където изнасят своите концерти младежки музикални колективи.

ПОЛША

Януш Вейхерт снима своя филм „Ключът“. Вейхерт отново се докосва до съвременна тема. Действието на филма се развива на село в средата на учители от местното училище. Ролята на учителката Марта се изпълнява от Барбара Крафтувна. Нейн партньор е Ричард Филипски.

В колектива „Студио“ е приет за постановка сценарият на Ж. Ален „Къде е третият крал?“ — със съвременна сензационна тематика. Филмът ще се режисира от Ричард Вер. Станислав Ленартович (колектив „Кадр“) е написал заедно с Ева Шуманска сценария „Всички напред“. Той се състои от два разказа из живота на моряците.

„Опекуни“ е новият филм на режисьорката И. Каменска, посветен на проблема на трудновъзпитаемата младеж.

В Полша излиза ново месечно списание „Кино“. На неговите страници ще



Известният унгарски филмов актьор Антал Пагер изпълнява централната роля във филма „Двадесет часа“.

намерят място статии, засягащи интересни теоретически въпроси по проблемите на киноизкуството. Главен редактор на списанието е Йежи Теплиц.

ГДР

В студията на Дефа има единадесет павилиона и във всички понастоящем се снимат филми. Ето някои от тях: „Сенки на миналото“ — филм, посветен на съвременна тема със спомени за събитията от Втората световна война; „Черните пантери“ — филм за църка; „Замръзналите мълни“ — двусериен филм за тра-



Жан Габен и Жорж Рафт изпълняват централните роли във филма „Схватка в Панама“.



Сцена от полския игрален филм „Банда“, режисьор Збигнев Кузмински.

гедията на немските учени през време на Втората световна война. В този филм участвуват артисти от Англия, Франция, Полша, Унгария и други страни. Една от ролите изпълнява съветският артист Михаил Улянов. „Дефа-70“ — така се нарича експерименталният цветен филм-реву с използване на широкоформатната седемдесет милиметрова лента; „Берлин зад ъгъла“ е разказ за днешната младеж; в един от павилионите се снима и новата комедия. „Ръцете горе или ще стрелям“.

... В малък провинциален град работи славолюбив полицейски комисар, който мечтае да разплете някакво необикновено сложно углавно дело. Но градът е тих, малък и в него не се извършват никакви престъпления. На помощ на комисаря се притичва негов стар познат, бивш клиент на полицията, който сега живее напълно порядъчно. Той решава, че такова престъпление може да се организира и подготвя похищението... на градския паметник. Главните роли в комедията се изпълняват от Ролф Херихт и чешкият артист Зденек Щепанек.

Известният немски артист Хорст Шулице играе главната роля във филма „Живият товар“. За основа на сценария, на-

писан от известните в ГДР адвокати Фридрих Карл Каул и Валтер Джюре са взети фактически материали за търговията с живи хора. „Това ще бъде филм за тези младежи, военни преспътници, които са причинили на хората толкова мъки и на които се е отдало да избягат съдебното преследване. Те спокойно живеят в Западна Германия. Аз ненавиждам своя герой и тази ненавист ми дава сили да играя ролята си“ — разказва Хорст Шулице.

РУМЪНИЯ

В ателиетата на Буфтеа, недалеч от Букурещ, френският режисьор Анри Колпи снима своя втори след „Кодин“ филм, който ще бъде пак съвместна френско-румънска продукция. Този път това ще бъде съвременна психологична драма по пиесата „Безименната звезда“ от известния румънски писател Михай Себастиан. Във филма има две героини: известна звезда, открита от астроном-любител, професор в малък провинциален град (артист Клод Риш) и една жена (Марина Влади), която играе важна роля в живота на професора. Героите се срещат на една железопътна станция. Той чака пристигането на поръчана от него книга, която трябва да потвърди откритието му, а тя трябва

да слезе от влака, защото е пътувала без билет (избягала без пари направо от игралното казино след свада със своя любовник). Двамата прекарват заедно само няколко дни, след което професорът остава отново сам със своя дивен звезден свят.

ИТАЛИЯ

Филмът на де Сика „Брак по италиански“ е получил наградата „Оскар“ на американската Академия на изкуствата за 1965 г. Интересно е, че от участващите в конкурса италиански филми до третия тур са стигнали само „Джулиета и духовете“ на Фелини и „Брак по италиански“. На третия решаващ тур седем от тринадесетте членове на журито дали своите гласове за филма на де Сика.

По екраните на Италия се е появил новият филм на Антонио Пиетранджело „Познавах я добре“. Във филма играе Стефания Сандрели, известна на нашите зрители от „Развод по италиански“. Тя изпълнява ролята на простата селска девойка Адриана, пристигнала да търси работа в града. Тя е млада и красива и мечтае за кариерата на кинозвезда. Съдбата се усмихва на Адриана. Тя успява да проникне в света на киното и да сключи първия си договор.

Така попада в блестящото общество на кинематографисти и филмови търговци. Канена на всевъзможни „интимни“ приеми, Адриана се сблъсква с корупцията и пещлостта на буржоазния киномир, където всичко е построено върху лъжата и парите. Разочарована, девойката се самоубива. Италианската критика отбелязва, че филмът „Познавах я добре“ разобличава продажния свят на търговците на изкуството.

Новият филм на известния италиански режисьор Нани Лой („Направено в Италия“) е бил проектиран в Италия в края на миналата година само два дни. Но и за този кратък срок е станал предмет на оживени спорове. В римските буржоазни вестници са се появили много статии, атакуващи Нани Лой. Неговият филм е своеобразен публицистичен разказ за днешна Италия състоящ се от пет части: „Обичай и нрави“, „Труд“, „Жена“, „Граждани, държава и църква“, „Семейство“. Най-силните кадри във филма са посветени на обществените и социалните проблеми на Италия.

Младият режисьор Марчело Андрей ще екранизира романа на Лев Толстой „Ана Каренина“.

За интересните отношения, които могат да се създадат между хората и птиците, ще разкаже новият филм на Пиер Паоло Пазолини „Хищни и кротки птици“. Филмът включва три разказа. В един от тях ще участва популярният италиански артист Тото.

„Съвършено друга „Вишнева градина“, много различна от всички постановки, които досега сме гледали на тази пиеса“ — пишат италианските вестници за пиесата на Чехов, поставена от Лукино Висконти в римския Театро Стабиле. Това е третата в продължение на няколко години Чехова театрална постановка на Висконти. Предишните две — „Вуйчо Ваньо“ и „Три сестри“ — са били приети положително от критиката.



Марчело Мастроиани и Клаудия Кардинале във филма „Хубавият Антонио“.

Сега Висконти отново се връща на работа в киното. Новият му филм ще бъде отдавна замислената от него екранизация на „Чужденецът“ на Камю с Ален Делон в главната роля.

Франческо Роза („Ръце над града“) подготвя снимането на филма „Рицарят на червения дом“. В главните роли ще уча-

ствуват артистите Жак Перен и Рафаела Кара.

Виторио Гасман ще снима филм под названието „Превратът“, в който ще изпълнява едновременно няколко роли. Сценарият е написан по мотиви на романа на испанския писател Жозе Луис де Вилалонга. Филмът разказва за органи-



Сцена от испанския игрален филм „Момичето в траур“, който се прожектира по екраните на кината.



Югославският комедиен актьор Мия Алексич във филма „Заемете своето място, граждани!“

зирането на един преврат в Близкия изток от специалисти в „тази област“, наети от известен богат индустриалец.

„Речник на дейците на киното“ и „Речник на филмите“ са дело на Жорж Садул, известен

историк на киното. И трите книги съдържат много изказвания на видни режисьори и критици.

След Шезалие и Монтан Шарл Азнавур също е завоювал голяма популярност и като киноартист. В последния си филм „Париж през август“ той изпълнява ролята на скромния продавач Анри от отдела за риболовни принадлежности в голям универсален магазин, влюбен в една англичанка. Малката банална интрига преминава в голяма истинска страст, чийто край настъпва с отпътуването на англичанката за Лондон и с пристигането на жената и детето на Анри в Париж.

Известният френски режисьор Арман Гати е поставил на сцената на Театър национал популер своята композиция „Песен пред двата електрически стола“. Той е нарекъл тази композиция драма и я посветил на паметта на Сако и Ванцети.

Името на Ален Делон е добре познато на любителите на киното. Както съобщава френският печат, артистът се готви да играе нова и много

Италианският продуцент Алфредо Бини год готвя снимането на филма „Човек тук няма“, който ще бъде поставен от девет известни журналисти. Сценарият е основан върху действителни материали, взети от италианската преса. Това ще бъде своего рода филмов разказ за 24 часа живот в Италия.

ФРАНЦИЯ

Седемдесетгодишнината на Люмиеровия филм „Излизане от завода“ съвпада с издаването във Франция едновременно на три речника на киното. Издателство Жан Жак Повер е пуснало том първи на „Речник на киното и телевизията“ от Морис Беси и Жан-Луи Шардан. Другите две издания



Френската актриса Марина Влади във филма „Климати“, снет по едноименния роман на Андре Мороя, режисьор Стелио Лоренци.

интересна роля. Той ще въплъти на екрана образа на един от най-любимите френски естрадни певци — Морис Шевалие. На въпроса, отправен към Шевалие, защо е избрал именно Ален Делон, певецът е отговорил: „Обичам и ценя и Ив Монтан, и Шарл Азнавур, но Ален Делон прилича много на мен, когато бях млад.“ Песните във филма ще пее сам Шевалие.

Жан Реноар, който от една година чете лекции в университета в Бърклей (Калифорния), скоро ще се завърне в Париж, за да започне снимането на биографичен филм за известния холандски фалшификатор на картини Ханс фон Мегерен. Изпълнението на главната роля е възложено на Оскар Вернер.

Лино Вентура, един от най-популярните френски артисти, играе ролята на по-стария гангстер във филма на Жорж Затуер „Да не се сърдим“. Освен Вентура във филма участвуват още Жан Леубер, Мишел Константин, Мирей Дарк.

Александър Аструк е завършил филма „Дългият поход“. Действието протича към края на втората война във Франция. Главният герой, доктор Шевалие (артист Морис Роне) счита, че трябва да се държи далеч от политиката, да не се загажирва нито с борците от съпротивата, нито с колаборантите. Но веднъж, минавайки през планината, той бива отвлечен от група партизани, за да лекува търсения от немците политически деец Морел. След изпълнение на мисията си Шевалие е бивш освободен, но появилите се по това време в областта немски патрули му попречат да напусне партизаните. Водачът на партизаните (Робер Осейн) подозира доктора в предателство и го осъжда на смърт. В последната минута той бива спасен и заедно с партизаните взема участие



Мишел Мерсие във филма „Втората истина“, режисьор Кристиан Жак.

в техния дълг партизански поход.

„Дългият поход“ — е заявил режисьорът — е филм акция за партизанската война. Но това е също и психологична история. Винаги съм се стремил да покажа в моите филми вътрешните преживявания на героите в зависимост от външните обстоятелства и на чина на живот.“

Катрин Денъв, както пише френската преса,

има „лека ръка“. Филм с нейно участие вече втори път получава „Луи Делюк“ — една от най-големите награди във френското кино. През 1964 г. тя бе дадена на филма „Шербургските чадъри“ на Жак Деми. Сега наградата е присъдена на комедията „Животът в замък“ — първият игрален филм на 32-годишния Жан-Пол Рапено, досега работещ като сценарист. „Снимайки комедия за съпротивата, аз с нищо не съм



Американската филмова актриса Лесли Карон.

оскърбил тази епоха. Напротив! — е заявил режисьорът. Творческата смелост на Рапено е победила. Едва появил се на екрана, филмът е бил приет положително от критиката. Сюжетът на този „романтичен водевил“, както „Юманите“ нарича филма, е не особено сложен. Френски офицер, изпратен в окупираната от немците Нормандия (действието протича през юни 1944 г.), се влюбва в собственицата на замък (Катрин Делув). Нег е съзрял и е немски офицер. В едно бързо темпо се развиват героично-комични перипетии, които завършват щастливо с освобождението на страната. „Снет в строго класически стил, филмът се отличава с блестяща актьорска игра“ — отбелязва седмичникът „Експрес“.

ГФР

Интересни статистически данни представя в своята научна работа за отношението на младежите към военните филми западногерманският учен Херберт Шлингер. От 7153 филма, показани през последните десет години по екраните на федералната република, 985 активно пропагандират войната. Характерно е, че касовият сбор от тези филми съставя три-

десет процента от целия кинодоход. Научната обективност е заставила автора да признае и факта, че антивоенни филми на западногерманския екран са предимно производство на социалистическите страни.

Били Форст, един от ветераните на австрийското кино, ще снима в Западна Германия биографичен филм за композитора Франц Лехар.

ШВЕЦИЯ

В шведското пристанище Тремборг Алфред Хичкок ще снима своя нов шпионски филм „Разкъсаната завеса“. В главните роли ще играят Джиния Ендрикс, Пол Нюмън и шведската артистка Вивека Линдфорс.

След триумфалния си успех във филма на Арне Матсон „Тя танцува само едно лято“ Ула Якобсон години наред е играла в много задгранични филми. Сега артистката се връща в Швеция, за да участва в новия филм на Матсон „Нощ на кошмари“. Тя ще изпълнява ролята на психично болна жена, която изживява една страшна нощ. Нейн партньор ще

бъде Гунар Хелстрьом. Със същия артист Ула Якобсон ще играе и след това в новата екранизация на романа на Стриндберг „Госпожа Юлия“.

Шведската кралица Кристина, която към края на 17 век се отказва от престола и приема католическа вяра, ще се появи отново на екрана. Този път нейният образ ще бъде превъплътен от Ингрид Тулин. Преди години в тази роля е играла Грета Гарбо. Филмът ще бъде шведско-италианска продукция.

САЩ

„Изгнаник“ — така ще се нарича първият филм на американската организация „Нешънъл нигро фаундейшън“, създадена специално за производство на антирасистки филми. Сценарият, написан от Чет Свител, е построен върху действителен факт: шестстотин негърски семейства на бивши работници изминават пеша разстоянието от южните щати в Канзас, за да могат да живеят там свободно, както всички хора. Във филма са показани да участвуват артистите: Сидней Поатие и Хари Белафонте.

В. ЖАЛАКЯВИЧЮС

НИКОЙ НЕ ИСКАШЕ ДА УМИРА



Литва. Настъпи втората следвоенна година, но земята още не даваше плод. В горите се криеха въоръжени банди, съставени от бивши полицаи, офицери и кулашки синове. И с всеки изминат ден зрееше тяхната безнадеждна ненавист към ония, които ореха земята, които пееха весели песни. Стана непоносимо за селяните.

Локис искаше да махне овъгления фитил на свещта и си изгоря ръката. Той напљунчи дебелиите си загрубели пръсти, сетне взе револвера и с цвета огстрани края на фитила. В канцеларията стана по-светло. Локис хвърли на омазеното сукно, покриващо масата, револвера наред с кръглият печат и връзката ключове. Сгърбил се, той пишеше цифри в неравни колонки и не мислеше за смъртта. Когато от улицата стреляха в тила му. Локис заклати глава, сякаш не се съгласяваше. После рухна на масата. В петното кръв се намокри писалката, която човекът все още държеше в непривикналата към писане ръка. В канцеларията нахлуха мъже. Четирима хванаха Локис за краката и го извлякоха на улицата, стреляйки във въздуха с винтовки.

Селяните замряха в къщите си със здраво затворени врати и ругаеха наум. Някои се молеха. Когато им омръзна да стрелят, бандитите подхванаха песен, чиито думи никой не знаеше.

Обадиха се петли, но селото не се оживи. Хората през процеците на прозорците гледаха към площада, посред който лежеше Локис. Тялото му бе грамадно като купа сено и изглеждаше, че би могло да принадлежи на два трупа.

От една къща излезе старата жена, с несигурни стъпки се приближи до убития и внимателно приседна до главата му. Показа се и неговият син. Той не се осмели да се приближи до покойника. Стоеше по-настрана, хванал главата си с ръце, върлинест и млад; сетне се впусна да бяга.

Пред манастирската ограда спря камион. На каросерията върху ковчег от бели дъски между въоръжени милиционери седеше смутен младият Локис. От кабината излезе сух, като оглозгана кост, човек. Очите му бяха червени от безсъние. В ръка държеше филцова шапка, нечистена от преди войната.

— Сам ли ще влезеш? — попита той.

Яунис Локис поклати глава. Изглеждаше, че не иска да излиза от колата.

— Хайде.

Яунис скочи от каросерията и се повлече след мъжа.

В двора на манастира под стари кестени болните играеха на карти. Отдалеч изглеждаше като че ли на ливада се сушат пижами.

— Внимание! — каза един от играчите и болните изпокриха картите под пижамите си. Приблужи се една сестра, цялата в бяло, с космата брадавица на бузата.

— Локис — каза тя.

— Няма повече — отговори болният, на когото се виждаше само гърбът.

— Кой ви разреши да ставате от леглото?

— Няма повече — гърбът видимо потрепваше от смях.

— Вие знаете прекрасно, че в болницата е забранено да се играе на карти.

— Нима? — удиви се гърбът. — Във всички болници по света само това вършат — праскат карти и отклоняват сестрите от истинския път.

Брадавицата върху бузата на сестрата трепна.

— Станете — каза тя. — Дошли са да ви навестят.

Наведе се и му подаде патериците.

По пътеката бавно вървяха Яунис и сухият човек. Като че ли всеки от тях се стараше да върви по-бавно от другия. Като видя гостите, Бронюс Локис изостави сестрата и затруднен от широките панталони на пижамата, размахвайки патериците като оскубани крила, се затича насреща им. Прегърна брат си.



Из филма „Никой не искаше да умира“

— Внимавай — разсмя се Бронюс, когато Яунис постави ръка върху рамото му. После удари Яунис по врата. От радост. Яунис се наклони и отстъпвайки, се озова на поляната.

— Говори се, че са ти правили операция — каза човекът с филцовата шапка.

— Отвориха се старите дупки, другарю секретар — прегърна го Бронюс. — Оказва се, че досега съм носил в тялото си немското желязо. Сто грама. На четири парчета.

Изглеждаше, че това го забавлява. Мъжът с филцовата шапка бе с две глави по-нисък от Локис. Заклучвайки го в обятията си, Бронюс с патерицата притисна носа му. Филцовата шапка погледна Яунис, но той не проявяваше желание да започне разговор.

— Убиха... вашия баща — каза секретарят полугласно, но всички чуха. — Вчера...

Локис вероятно бе стиснал сухия, понеже върху челото му се подуха вените.

— На-цио-о-оналистите — прохриптя човекът; задъхвайки се. — Пу-усни ме. Пу-у-у...

Сестрата и Яунис едва го освободиха с виковете си:

— Хей, уважаемий!

— Бронюс!

— Ти си полудял!

— Хей, уважаемий!

Локис стоеше обкръжен от хората, и се оглеждаше.

— Сам ли е бил? — попита той.

— Да.

— Да — кимна Яунис.

Бронос хвърли патериците в тревата, присви се, после погледна сестрата с брадавицата.

— Уважаема, дайте ми дрехите.

— Без разрешение на хирурга? Няма да ви пусна!

— Дрехите — отривисто каза Бронюс. — Или ще отнесе вашата пижама. Дрехите, дявол да го вземе!

— Не — каза сестрата и всички видяха, че тя няма да отстъпи. — Не.

— Сестрице — Локис взе ръката ѝ. — Ангел мой. Донесете дрехите ми, за да не видят другите... А аз при първия случай ще се върна във вашата болница. Та дори партията на рамс не си доиграх. И вие знаете, че не трябва да се вълнувам. Вредно е. Нали?

— Отивам — предаде се сестрата и наистина тръгна по пътеката.

Локис приседна няколко пъти, ритна патериците и последва сестрата. Дълъг. Изправен. С болка в гръба.

„Фордът“ изскочи на брега на реката и прохриптя с клаксона. Хората, които работеха до моста, се обърнаха. Бронюс, прикривайки с длан очите си от слънцето, гледаше ония, които бяха във водата.

— Донатас! — извика той. — Донатас!

Чернокосият мъж, отпусна края на гредата, която придържаше с рамо, излезе от водата и тръгна бавно към колата.

— Убиха баща ни — каза Бронюс, когато той се приближи.

— Така значи... — каза Донатас и протегна ръка на брат си. Секретарят повдигна шапката си. Бронюс изкачи брат си на каросерията и Донатас видя, че милиционерите седят върху ковчега. Колата забумтя по влажния пясък на борвата гора.

„Фордът“ влезе в селището и спря до училището. Донатас скочи от колата и забарабани с пръсти по стъклото на прозореца.

— Миколас! — повика той.

Учителят отвори прозореца.

— Убиха баща ни — каза Донатас.

Миколас забеляза колата.

— Почакайте — и затвори прозореца.

Донатас видя как той се върна към дъската, където стоеше един ученик. Момчето чертаеше триъгълник и все поглеждаше през прозорецето. Донатас отиде настрана. Под прозореца мина куца прислужничка, като размахваше звънец.

Миколас написа на дъската номерата на задачите.

— Ето ви домашната работа — каза той. — Утре няма да има учение. Заминавам.

— Ура! — завикаха децата. — Ура! Ура!

Камионът се движеше бързо по главния път, криволичещ между двата реда тополи. Седящите в каросерията милиционери полугласно говореха за това, че западните съюзници са проститутки, а селяните по времето на немците са станали спекуланти. Клончетата неуморно шибах седналия на дясната страна Донатас. Донатас не издържа и затропа по покрив на кабинета. Показа се глава в шапка.

— Какво?

— Кажи на шофьора да кара по лявата страна — каза Донатас.

Секретарят не разбра.

Колата излезе на лявата страна на пътя и клончетата вече шибах Миколас. Той седна на дъното на каросерията и се опря с дългите си крака в ковчега.

— Някой заплашвал ли е баща ни? — попита той Яунис.

— Веднъж получил бележка. Било написано: „Станеш ли председател — ще те чукам. Домовой*“.

— Домовой? — измърмори мустакатият милиционер. — Много съм слушал за него. Но, казват, никой не го е виждал. Всичко с чужди ръце извършва. Разказвах една такава история...

* Домовой — според суеверните представи свърхестествено същество, добър или зъл дух, който живее в къщата и я пази.

Раздадоха се изстрели и седналите върху ковчега милиционери изпопадаха на гърба си. Чувахе се как куршумите се забиват в дъските на каросерията.

Донатас измъкна автомата от ръцете на милиционера и удари с приклада в покрива на кабината:

— Спри!

Колата намали скорост. Бронюс повали Донатас на пода и завика на шофьора:

— Напред!

В ковчега зееше дупка от куршум. Около нея белееха трески. Миколас ги дялкаше с нож.

— Трябваше да се спрем — опомни се Яунис. Лицето му бе на петна. Мълчаха. Всеки мислеше за нещо свое. Донатас се задъхваше от ярост.

Колата влезе в пустинното село и се спря до къщата на Локисови. Братята внесоха ковчега в пруста и го поставиха в ъгъла, смъкнаха от главите си шапките и бавно, сякаш без желание, преминаха в дървената къща. Бащата лежеше върху една дъска. До възглавницата се молеше жената на съседа, бездетната Марцинкене. Братята се престориха, че не са забелязали кръста, сложен в ръцете на Локис. Майката бе в другата стая. Тя не спеше. Лежеше и чакаше със затворени очи. Когато братята влязоха в стаята, тя занарежда. Никой не я утешаваше. Синовете ѝ целунаха ръка и се сгърбиха до стената.

Около майката седеше буйнокоса девойка с висока гръд. Тя намокряше в тас кърпа и я слагаше върху челото на старата жена.

— Коя е тази? — тихо попита Донатас. Яунис само кимна с глава.

Зъбите на Донатас тракаха — както излезе от водата, той така и остана в мокрите панталони и прогизналите обувки.

— Потърси ми сухи панталони — каза той на Яунис.

Двамата безшумно излязоха от стаята.

Скоро се измъкна и Миколас, спъвайки се от винтовките на милиционерите. Сълзите на майката пресъхнаха и тя отвори очи.

— Видя ли го? — попита тя Бронюс.

— Да, мамо.

— Какъв е той мъртъв, господи! — изстена старата жена. — Не съм мислила, че може да бъде такъв.

Бронюс целуна нейната набръчкана, сякаш в овча ръкавица, ръка. Тя замига с лишените от ресници клепачи, след това проговори:

— Нима ще се намери днес по-голям бедняк от нашия баща? Ще му отмерят два метра червена глина — и вечен покой.

— Той остави четири сина — каза Бронюс.

— Защо говориш: „Той остави“? Вие сте мои синове. — Бронюс не споре.

— Свещеника извикайте на погребението — след пауза каза майката.

Бронюс знаеше, че тя ще каже това.

— Не — твърдо произнесе той.

— Бронюс — отново замига старата жена. — Ти винаги си ми бил най-скъпият. Ти си първородният. Нищо не знаеш колко съм се намъчила, когато те носех. Повикай свещеника.

— В кръчмата татко по-охотно ходеше, отколкото на църква — промърмори Бронюс. — Не.

Съседът Марцинкус ореше своя участък земя. Когато се огледа, той видя Миколас и непознат мъж с филцова шапка.

— Бог да ти помага — каза Миколас, приближавайки се към Марцинкус.

— Благодаря. Благодаря.

— Марцинкус. Помагал е на баща ми в председателството — представи го Миколас на своя съпътник. Той подаде на орача костеливата си длан.

— Царството му небесно — припомни Марцинкус.

Помълчаха. Конят махаше с опашката си, гонейки стършелите. Разговорът не вървеше. Нито за времето, нито за реколтата. Миколас дъвчеше стръкче трева.

— Мястото на председателя е освободено — не издържа секретарят.

— Не! — възкликна Марцинкус и се огледа. Наоколо нямаше никой. Само те тримата и конят.

— Нужно е да има власт — каза секретарят, мачкайки в ръцете си шапката. — Ред.

Марцинкус плетеше камшика.

— Учителят знае — помръдна рамена селянинът. — Аз при немците на партизаните с каквото можех... Може би нямах бог знай колко, но това е друг въпрос.

— Да — каза Миколас. Изплю стръкчето и легна ничком. — Помагаше ни.

— А сега защо не? — попита секретарят.

— Известно е защо — каза Марцинкус.

Конят зацвил и селянинът трепна.

— Земята ще ора — каза Марцинкус, — докато има кон.

Помълчаха.

— Коя е къщата на Поцюз? — попита секретарят. Стана и изчисти от панталоните си сламките.

— Ето тази — показа Марцинкус и заклати глава. — Няма да се съгласи. За никакви пари. Шега работа ли е това? Всекиму е по-мило да гледа в опашката на коня, отколкото в лицето на ангелите.

Секретарят закричи нататък, внимателно стъпвайки по пресните бразди. Стана Миколас. Помълча.

— А ти как живееш? — попита той Марцинкус.

— Здраве не взимам на заем — отвърна Марцинкус. — Не се оплаквам. закричи по браздата. Известно време той мислеше за стария Локис, за това, кой сега трябва да бъде председател, и бе радостен, че му се удаде да се отърве. „Това не се отнася до мен. Нека гражданите се оправят.“ Като се успокои, Марцинкус започна по-често да размахва камшика. Замисли се за семената. Спомни си, че остана да дължи на Локис половин чувал.

До масата седяха секретарят и Миколас. Разговаряха за политиката, за атомната бомба и дъвчеха сланина. Поцюз димеше с лулата и си даваше вид, че слуша. Под изгорялото чело хитровато бягаха продълговати като черни фасулчета очички. Влезе Бронюс и се спря до печката. Отново се бе събудила болката в гърба и той се побоя да седне.

— Защо вие тук гвоздеи в калчица завивате? Искате да ме поставите на мястото на Локис? — изведнъж прекъсна Поцюз секретаря. — По каква причина? С какво не съм угодил на властите?

— Ти си свой човек — просто каза секретарят. — Нима това е наказанието?

— Нужно е да се пазят своите хора — криво се усмихна Поцюз.

Секретарят наостри уши, но той повече нищо не добави.

Поцювене постави на масата борш. От горещите картофи в паницата излизаше пара. Замириса на копър. Секретарят и Поцюз започнаха да се хранят. Зад стената заплака бебе.

— Моята стопанка преди неделя роди — оправдаваше се Поцюз. — Рано е да оставям сирачета, нали?

Бронюс ядеше стоешком. Като плюна, той каза на секретаря:

— Поцюз правилно предлага. Своите хора трябва да се пазят.

— Нима той предлага нещо? — попита секретарят, като премести в устата си картофа. — Да се пазят! А как ще ги запазиш? Да помолим господ-бог, така ли?

Братовите панталони бяха на Донатас тесни в пояса и той ги разряза от страни. Препаса се с войнишки колан, пхна краката си в дървени обувки и скри под рубашката револвер. Яунис го поведе през площада в работилницата на обушаря.

— Къде е синчето? — извика Донатас на прага.

Обушарят седеше, държейки в уста гвоздей, и правеше обувки. От страх той започна да хълца. Те обходиха дома, но синът на обушаря го нямаше никъде. Обушарят замуча, започна да показва нещо с пръсти. Но братята не разбираха немия.

— Дявол да го вземе. Да вървим при свети Юозапас — каза Яунис. — В ресторанта.

Те се приближиха до къща с белосани прозорци, пресякоха двора и се насочиха към плевника. Под навеса до маса от нерендосани дъски, увил се в кожух,

седеше старец. Той не погледна дошлите. Попийваше от емайлирана чаша самогон* и от време на време миришеше комат прясно изпечен хляб. От плевника излезе плещест мъж. Изглеждаше, че той се зарадва на гостите.

— Здравей, свети Юозапас — приветствува го Яунис. — Къде е Вайткус [

— Синчето на обушаря ли? — попита Юозапас. — Ето там...

Той посочи към шейната. Вайткус спеше. Когато братята се приближиха, той се обърна на другата страна и издърпа покривката върху главата си. Донатас хвана спящия за косите и с рязко движение го постави на краката. След това със силен удар го стовари на пода. Вайткус полежа, застана на четири крака, замаяно се огледа и се повдигна. Донатас го удари по небръснатата буза и той отново се повали в ъгъла. И дори не се опита да стане. Може би бе решил, че на пода е по-сигурно. От къщата изтича жена и с вик се хвърли върху Донатас.

— Махайте се отук! — викаше тя. — В къщи се разправяйте с юмруци. Ог бога не се боите. Езичници!

Това бе жената на самогонщика. Донатас едва избягна нейните юмруци. Стопанинът, когото наричаха свети, хвана Она и я повлече към къщата.

— Не е женска тая работа — с тежест произнесе той, — да се пхат в политиката. Разбра ли? Нека се поблъснат, ако има за какво.

— Ставай — каза Донатас.

Вайткус стана. На Донатас се стори, че той не е много изплашен.

— Вайткус? — попита Донатас.

— Вайткус.

— Беше ли в гората с бандитите?

— Да. Една година.

Свети Юозапас се върна.

— Ще пиеш ли още? — попита той стареца. Този не отговори. Седеше и както преди, миришеше комата. — Отивай в къщи — предложи му стопанинът. — Защо се измъчваш тук?

Старецът покорно стана и като се клатушкаше, се отдалечи.

— Познаваш ли Домовой? — попита Донатас.

— Не — бързо отговори Вайткус. Той искаше да се прислони до шейнага.

— Стой прав! — извика Донатас и Вайткус се изправи.

— Аз съм амнистиран — проговори той. — Живея легално. С документи. —

Има закон за амнистията.

— Зная — отрязва Донатас. — Ти не си първият.

— Искам да пия — каза Вайткус на Юозапас.

— Няма да ти дам — отвърна Юозапас.

— Дай му — обърна се Донатас. Юозапас наля. Вайткус глътна и изплю.

— Кой храни хората на Домовой?

— Не знам.

Синът на обушаря отстъпи назад. Донатас отново го удари по лицето, но той се задържа. Бе замаян от самогона и от ударите. По очите му не можеше да се разпознае нито правдата, нито лъжата.

— Не знам.

— Кой стреля по баща ни?

— Не знам.

— ...

— Не знам.

— Трябва да узнаеш! — прохриптя Донатас. — Иди и узнай кой стреля в Локис. Давам ти три дена срок.

— Няма да го видиш — намеси се Яунис. — Ще отиде и ще остане в гората.

— Къде ще се дене? — пробърбори Донатас. — Няма да захвърли баща си на произвола на съдбата. Нали?

Свети Юозапас кимна с глава. Няма да захвърли. Той изтриваше със слама полятата със самогон пейка.

— Нали няма да го захвърлиш? — обърна се Локис към Вайткус. — Бащата е винаги баща! Не е ли така?

Стопанинът отново кимна с глава. Бащата е винаги баща. Синът на обушаря мълчеше.

— Достатъчно, измъчихме се — кипеше Донатас. — Ако не се явиш след

* Самогон — домашна ракия

три дена с известие, всички ще застрелям. И роднините, и нероднините. Око за око.

В двора влезе мустакатият милиционер. Отпреде си подблъсваше обушаря.

— Секретарят нареди да заведе Вайткус в канцеларията — каза мустакатият на Донатас. — Само че не каза бащата или сина. Мисля да ги доставя и двамата. Секретарят сам ще избере кой му е нужен.

— Сина води — каза Донатас и го посочи.

— Мислех и двамата да заведе — повтори милиционерът.

— Сина! Не чуваш ли? — разсърди се Локис.

— Както кажете — промърмори мустакатият.

Вайткус послушно тръгна след милиционера. Обушарят се оглеждаше наоколо с телешки очи. В устата му все още стърчаха гвозден. След това затича в тръст след сина си. По двора, носейки кобилица с празни ведра, мина Она.

— Имаш огън жена! — каза Донатас на Юозапас и обръщайки чашата, избърса с ръкав уста.

— Нима това е лошо? — удиви се Юозапас. Погледът му беше спокоен.

... Секретарят седеше в канцеларията до масата и разглеждаше изсъхналата върху сукното кръв. В стъклото на прозореца зееше отворстие, напомнящо звезда. Бронюс разглеждаше парчетата.

— Миризмата на барут не е останала — миришеше той стъклото. — Но са стреляли от близко разстояние. Вероятно от долната дъска на прозореца...

Чуха се стъпки, заскърца чакълът зад прозореца и пристигнаха тия, които чакаха. Мустакатият милиционер вкара в канцеларията младия Вайткус. Този неволно се огледа. Забеляза на пода свещника и пепелта. И изсъхналата струйка кръв от масата до обкования с тенеке праг. И тъмните петна върху сукното. И отворстието в стъклото на прозореца, приличащо на звезда, и разстреляния държавен герб над главата на секретаря. Никой не му пречеше да насити своето любопитство.

— Да се запознаем — каза най-сетне секретарят. — Какви са ти отношенията със съветската власт?

Вайткус се сгърби.

— Нормални — едва доловимо произнесе той. — Никого не съм убивал. Амнистираха ме.

— Зная — каза секретарят. — А как попадна при Домовой? Човек грамотен си все пак...

— Времето бе такова — тихо промълви Вайткус.

— Какво — „такова“?

— ...

— А защо напусна гората?

— Ясно защо — каза синът на обушаря.

— Какво е „ясно“? — попита Бронюс.

Вайткус като че ли едва сега обърна внимание на Локис.

— Дожаля ме за баща ми — каза той.

— Бронюс поиска да извади револвера си и да стреля. Той се обърна.

— И за себе си? — попита секретарят.

— Ясно, че е така — промърмори синът на обушаря. — И за баща ми.

— Къде работиш? — попита Локис.

— Където падне... На мелницата, по пътя... Каква работа има тук? А в града не ме пускат — поясни Вайткус.

— Ще ти дадем работа — неочаквано силно заяви Локис. Но Вайткус не повярва.

— Ще бъдеш председател на селсъвета.

През простреляния прозорец духаше вятър и разрошваше косите на Вайткуе. Под очите му личеха скорошните синини.

— Седни — предложи секретарят. Вайткус се обърна към пейката.

— Не, не, седни до масата...

Този се намести на края на стола.

— Седни смело! — възкликна секретарят. — Тук ще бъде твоята канцелария... Ето ключовете. Кръглият печат... Ще отговаряш.

Мъжете внимателно гледаха сина на обушаря, но той мълчеше.

— Заплата ще ти определим, както подобава. Научиш ли се да крадеш — ще те наказваме.

— Няма да се справя — каза Вайткус така тихо, че никой не го чу добре. — Няма да се справя — повтори той.

— Ще помогнем — промълви Бронюс.

Вайткус отново погледна Локис. Те бяха познати още от деца. Секретарят се отпрати към вратата.

— Няма да ме слушат хората — възкликна Вайткус.

— От самия теб ще зависи, председателю — каза секретарят и нахлути шапката си. Постоя така минута, сякаш обмисляше — да подаде ли за довиждане ръка. — От самия теб — повтори той. — Оставям ти трима милиционери за охрана. Стигат ли?

— Да — каза синът на обушаря.

Излязоха и новият председател остана сам в пустата със следи от пролятата кръв стая.

Жената на свети Юозапас работеше в сайванта. Влезе Вайткус и попита:

— Има ли тук някой?

Она трепна. После се хвърли към Вайткус и го притисна в обятията си.

— Свободен. Жив. Единствен мой. Мислех, ще те убият езичниците.

— Оставих си самото — каза Вайткус. — Износено е... Но когато няма друго...

Жената не го пускаше и той не знаеше какво да прави.

— Когато те отведоха, мислех, че няма да се видим. Господи. Господи. Господи! Езичници!

Вайткус, както и по-рано, не знаеше какво да прави.

— Къде е Юозапас? — попита той.

— Няма го — притисна се към него жената. — Самогон прави. Нека работи човекът. Аз те обичам теб, безпътнико.

— Никога не си ми говорила това — промърмори Вайткус.

— Никой не беше те бил — разсмя се Она.

Вайткус стоеше като на сватба, отпуснал тежките си ръце, дълъг и посърнал.

— Били са ме — каза той. — Който не го мързеше. Който имаше власт.

— Не съм видяла — прошепна Она и го целуна по сухите устни. — Когато не виждаш, и на душата не е болно. Ако искаш, бий ме, за да ми бъде болно. Бий, а аз ще мълча.

Залаяха кучета.

— Юозапас — Вайткус искаше да се освободи от ръцете ѝ, но жената не го пуска.

Влезе Яунис, без да чука. Държеше в ръка немски бидон за бензин.

— Самогонът — помоли той. Натъквайки се на Вайткус, Яунис се изчерви. — Поздравявам те — измърмори той, — председател.

— Какво го поздравяваш? — нахвърли се Она. — Човекът за ракия е дошъл. Както и ти. Нима не бива?

— Само напразно не си губи времето — присви очи Яунис. — Уговорката остава в сила. Три дни ти е срокът.

— Ясно — обърна се Вайткус и се повали на студеното легло.

Она, прехапала устна, наливаше самогон в бидона и се усмихваше. Когато Яунис си отиде, тя заключи вратата.

Шестимата седяха в мрака и пиеха. Наливаше Бронюс. Донатас бе вече пиан.

— Нямахте право — процеди Донатас. — Поне мъртвите да бяхте уважавали. Нима на мястото на баща ми нямаше по-достоеен от един бандит?

— Не викай — намеси се Бронюс. — Ние се посъветвахме с него.

— С кого? С баща ни?

Секретарят мълчеше. Той бе най-трезвият. Запретвайки ръкав, той напипа в гърнето кисела краставица и каза:

— Нужен ни е жив председател. За да следи поне за доставките. На града е нужно жито. Нужни са продукти.

— Ще живеете без продукти — плюна Донатас и изпразни чашата.

— Домовой трябва да се обуздае. Всичко от само себе си ще се уреди — заговори Николас. — Селяните втора година вече не знаят какво е това сн. Децата си на училище не пускат.

— За да се обуздае, трябва да се залови — каза Бронюс.

Всички мълчешком се съгласиха. Това те и сами знаеха. Милиционерът попипа мокрите си мустаци и поклати глава. Зад прозореца се чуха стъпки и някой почука с юмрук по стъклото. Яунис духна лампата. Чувахе се как в тъмнината мъжете взимат винтовките си.

— Учителю, ей учителю — раздаде се зад прозореца предпазлив глас.

— Марцинкус! — зарадва се Миколас и драсна клечка кибрит.

— Хвала Исусу — влизайки каза Марцинкус и сам си отговори. — Во веки веков. Амин.

— Намери чаша — каза Бронюс на най-младия Локис.

— Премного благодаря — каза Марцинкус. Той подаде на Миколас свита хартия. На разчертания лист бяха нарисувани кръстосани кости и череп. Долу с химически молив беше написано: „Председателю, ако и занаяд ще ореш за съветската власт, ще те убием като куче. Последно за теб предупреждение. Домовой.“

— Почти без грешки — промърмори учителят.

— Кой го донесе? — заинтересува се секретарят.

— Пощальонът — каза Марцинкус. — Казва, че го намерил в пощата. Само че без марка на плика. От жена ми взеха още една рубла. Казват за това, че пи пишат писма без марка.

Милиционерът повърна. Бе много пил и почти не закусвал. Марцинкус се разсърди и замлъкна. Яунис му подаде чаша. Селянинът пи и несмело попита:

— И така, какво ще правим сега? Подскажете, ако вие сте властта.

— Властта сега е Вайткус — намеси се Донатас, но селянинът не разбра.

— Какво ще заповедаш да се прави, ако на тебе ти изпращат такива писма без марки? — повтори той. — Какво мълчите? Да ора, или да не ора?

— Не ори — промърмори Бронюс. — Ако можеш, не ори.

Секретарят неволно се усмихна.

— А хляб ще ми дадете ли? — завика Марцинкус. Самогонът бе прогонил остро чувство на страх, езикът не се подчиняваше и Марцинкус изглеждаше, че се отнася презрително към всичко.

— Не — твърдо каза Бронюс.

— Виждаш ли — зарадва се селянинът.

— Ще ти дадем винтовка — каза секретарят.

В приятните очи на Марцинкус се показаха съзи.

— Да ви... на вашите винтовки — каза селянинът, — ако трябва да се каже истината.

— Повече ние нищо нямаме — каза Бронюс.

Зад стената запяха молитва. Марцинкус се послуша.

— Не излизайте — каза той на братята. — Няма да има край на сълзите. — И излезе.

Мъжете седяха мълчешком. Бронюс пи и се наежи.

— Говорехте къде да се търси? — усмихна се Миколас. — Ето и Домовой се появи.

— Това е фокус — промълви Бронюс. — Бандитите искат да покажат на селото, че ще се боят от нас. Че те са тук господари. Марцинкус им е нужен, както на кучето петия крак.

— Защо? — усъмни се Донатас. — Могат и да чукнат съседа.

— Могат — съгласи се Миколас. — Да чукнат винаги е възможно.

— Да пием — предложи Бронюс.

А зад стената все се молеха.

Утро. Надолу по площада премина Вайткус. Вестта за новия председател, изглежда, беше се вече разпространила из селото. Хората сваляха шапки и поздравляваха. Вайткус отговаряше на приветствията. Той отиваше право към вратичката, където стояха секретарят и Бронюс със загаснали цигари в уста. Главата на секретаря все още се въртеше след вчерашното пиене. Когато Вайткус се приближи до тях и поздрави, те не го позлаха веднага. Председателят бе по сако и с обувки. Лицето му бе гладко избръснато и върху порязванията тук-там бяха поставени лепенки.

— Как спяхте? — попита секретарят.

— Благодаря.

— С цел за безопасност аз бих ви посъветвал понякога да сменявате местата на нощуването — предложи секретарят. — Една нощ тук, другата там.

— Благодаря — повтори Вайткус. — Аз и по-рано рядко нощувах у дома. Секретарят разбра. На външната стълба се появи Яунис и махна на Бронюс.

Братята вдигнаха ковчега на рамо.

— С краката. С краката напред! — извика Марцинкене.

Носачите на ковчега се обърнаха. В стаята бе тясно и някакъв предмет се счупи. Може би Бронюс го бе закачил с лакет. Майката застана на колене и събличаше парчетата. Когато ковчегът се задържа на вратата, Бронюс се срещна лице срещу лице със светлорусата буйнокоса девойка, която стоеше около майка му в деня на тяхното пристигане.

— Не ме ли помните? — полугласно каза тя на Бронюс. На нейната висока гръд аленееше комсомолската значка. — Преди войната заедно играехме. По великден вие идвахте при нас да се чукаме с яйца.

— Алдона — спомни си Бронюс. — Ти бе една такава, кривонога. Здравей!

— Здравей! — каза девойката и се изчерви.

Ковчегът се насочи напред и братята едва успяха да го догонват.

По площада изтрополи талига. До ковчега, прегърбена, седеше майката. След талигата вървяха братята, секретарят и Алдона.

— Езичници — шепнеха си богомолките до камбанарията. — Изпращат го без свещеник, без звън на камбани. Помислете си, страта Локене е такава набожна жена, а отстъпи на езичниците.

Конят с труд се изкачваше към края на селото. Бронюс и Миколас придържаха ковчега за дръжките му, за да не изтика майка им. Последна вървеше Алдона. Бронюс от време на време поглеждаше девойката и тя му се усмихваше с ъглите на устните си.

На горбището до изкопания гроб ги чакаше Марцинкус. Поставиха ковчега върху дъски. Секретарят реши, че в такива случаи се полага да се произнесат речи. И каза:

— Ние всички познавахме покойника. Да помислим за неговия живот и за смъртта му.

Всички стоеха и мислеха за смъртта.

Бронюс повдигна глава и видя стоящия зад дървените кръстове свещеник. На камък седеше прислужник и притискаше между колената си чантата на свещеника. Бронюс погледна майка си. Тя стоеше, държейки се за Миколас, и със сухи очи гледаше как спускат ковчега. За нея погребението още не бе започнало.

— Вървете си — каза тя на Бронюс. — Марцинкус сам ще го зарови.

Бронюс не се противи. След него тръгнаха и другите. Само Яунис остана до талигата. Донатас се приближи до Алдона. Тя забеляза, че той през цялото време се заглежда към нейната гръд, и като се изчерви, се намръщи.

— Поставила комсомолската значка на такова възвишено място — каза Донатас.

— А какво, господин красавец, ще заповядате да поставя? — отсече Алдона. — Може би трицветна лентичка?

— В събота къде ходите на танци? — попита Донатас.

— Не танкуват сега. От бандитите се страхуват.

— А ние с теб ще танцуваме. Уговорихме ли се?

Девойката вървеше изчервена, движейки успи, сякаш дъвчеше нещо.

Миколас вървеше наред с Вайткус.

— Нали нямаш деца? — заговори Миколас.

Вайткус се учуди.

— Тъкмо стана дума — каза Миколас. — Училище няма да имаме, но един клас за малолетни деца може да се организира. Ти си председател — помисли.

— Ясно — избъбри Вайткус.

Бронюс остави секретаря и хвана девойката под ръка.

— Искаш ли да ни помогнеш? Иди да работиш в канцеларията. При председателя... Председателю! — повика той.

Вайткус се приближи.

— Ето ти, Вайткус, помощ. Учено момиче. Своя. Ще ти бъде секретарка.

Вайткус не се противопостави. Донатас го задържа. Двамата изостанаха.

— А как е нашата работа, председателю? — попита Донатас. — Един ден вече мина.

— За какво говорите? — прояви интерес спрелият се Бронюс.

— Това е наша лична работа — каза Донатас и отведе деvojката.

Бронюс не издържа и огледа гробището.

До ямата стоеше свещеникът в бял стихар и освещавайки гроба, махаше кандило. Топлият вятър донесе стенанията на майката.

Бронюс и Миколас изпращаха секретаря до камиона.

В каросерията седяха трима милиционери. Секретарят се разцелува с Бронюс и тихо каза:

— В случай, че стане нещо, обадете се. Ще извикаме войници.

Приближи се Вайткус.

— Щастлив път — каза той.

Секретарят повдигна шапка и седна до шофьора.

— По какъв път ще вървите? — попита Вайткус.

— По главния — отговори секретарят. — Тъй или иначе, с охрана се движим.

Вайткус критически огледа каросерията, където седяха милиционерите.

— На ваше място аз бих седнал горе — каза той.

Секретарят попипа разбитото от куршуми стъкло на кабината и слезе от колата.

— Трябва да се доверяваме на специалистите — каза той.

Вайткус се престори, че не е разбрал. Секретарят седна между милиционерите и още веднъж вдигна шапка.

— В канцеларията има толкова много работа — каза Вайткус. — С какво според вас да се започне?

— С мелницата. Брашно в града ще зацесем — каза Бронюс.

Със скърцане се въртяха воденичните камъни. Бронюс ходеше из мелницата и разглеждаше внимателно. Вайткус преброяваше чувалите с брашното. Алдона прелистваше книгата на мелничаря и отбелязваше нещо в нея.

— Как е счетоводството? — попита Вайткус.

— Според моята сметка има недостиг. Пет чувала.

— Стопанино! — по старинавик се обърна Вайткус към мелничаря. Този някога бе собственик на мелницата. — Не достигат пет чувала.

— Откраднали са ги, значи — каза мелничарят. — Ако не достигат...

— Сметни отново — каза Вайткус на своята помощница.

Тя отиде, оставяйки върху бетонния под черни следи.

— Баршното ще откарате ли? — попита мелничарят, когато останаах двама.

— Да — отговори Вайткус.

— Домовой настоява да почакате три дена.

Наоколо всичко бе бяло. Мелничарят изглеждаше като побелял. Върху миглите и веждите му висяха бели пращинки. И Вайткус побеля.

— Домовой сам иска да вземе брашното. Също и зърното.

— Колко?

— Всичко.

— Къде ще го дене? Ще изгние.

— Нека гние. Така каза. Нека гние само да не се достави на Съветите.

На Вайткус се стори, че Алдона ги следи.

— Защо съм длъжен да зная това? — попита той мелничаря. — Вие сте едно, а аз друго.

Приближи се един младеж. Ръцете му бяха изцапани с мазут. На рамената му висеше скъсан чувал.

— Трябва да се спрат машините, стопанино — гласът му бе пресипнал. Изглеждаше, че момъкът премества в устата си нещо горещо. — Напразно мелиме.

— Спирай — каза мелничарят.

Мелничарят отново се обърна към Вайткус.

— Главният питаше кога Локисите ще се върнат обратно?

— Не знам.

— Не трябва да се пуснат да излязат от селото — каза мелничарят. — са дошли, нека останат. На бащината си земя, така да се каже.

Вайткус се изплаши. Момъкът стоеше и се заслушваше. Черните му очи гледаха втренчено, заплашително.

— Главният питаше защо са довели в селото тия милиционери? — заинтересува се мелничарят.

— За моята охрана — каза Вайткус.

Момъкът се усмихна и затропа нататък.

Мелничарят се досети и каза:

— Не бой се. Наш човек е. Не помниш ли?

Вайткус си спомни.

— Зетът на общинския старши, Апуокас.

Вайткус гледаше как Апуокас се изкачва по стръмната стълба. Момъкът се обърна ведъж и Вайткус срещна неговия недобър поглед.

— Той уби Локис — прошепна мелничарят.

Когато Вайткус и мелничарят се спуснаха на двора, Алдона стоеше наред с Бронюс. Локис наблюдаваше как селяните товарят чувалите със зърно.

— Как мислиш, кога ще тръгнем за града, председателю? — безгрижно попита Бронюс.

— След три дена ще завърша меленето — намеси се мелничарят. — Не е много работа, нали? Тогава всичко наведнъж ще вземете.

Бронюс беше на същото мнение. Той не възрази.

— Ти си началство — каза той на Вайткус. — Ти имаш думата. Кога ще тръгнем?

— Още утре — каза председателят и си тръгна, оставяйки всички сред двора.

... Вайткус пресече двора. Деца, размахвайки пръчки, играеха. Селянин, който привързваше към дървен прът коня си, сне шапка. Някаква жена миеше стълбата. Вайткус внимателно стъпваше по току-що измития под. В канцеларията до председателската маса седеше Миколас и гонеше мухите. Пред него стоеше среднякът Юодис. В другия ъгъл чакаше ред Поцюване с новороденото си дете. Вайткус приседна на пейката и се прозя.

— Още през пролетта бандитите ми откараха кравите — оплакваше се Юодис. — Бяха две. Едната на име Шампионка, другата — Тъща. Остана телицата. Сами без мляко седим. Щастие е, че нямаме деца.

Говореше с изплашено, тънко гласче, като че ли комар бръмчеше над ухото.

— А председателят знаеше ли за това? — тихо попита Миколас. Той се стесняваше при странични хора да говори за покойния си баща.

— Че как, всичко знаеше — избръмча Юодис. — И вашият баща знаеше. И предишният председател. И тоз, който преди това беше. На всички им говорех. Дойдоха проклетите бандити, откараха ми кравичките.

— Лъжеш — неочаквано загърмя Вайткус. Той седеше на пейката, хванал главата си, и размазваше с върха на обувката си угарка от цигара. — Когато през пролетта дойдоха при теб бандитите — Вайткус се спря, чуваше се как сумти. — ... бандитите — повтори той, — ти им каза: „Проклетите болшевици откараха кравичките ми. Сами без мляко седим. Щастие е, че нямаме деца.“

Вайткус повдигна глава и погледна Юодис. Юодис облиза устните си. Той позна Вайткус и се изплаши още по-силно.

— Искаха да ме убият — измърмори Юодис. — Сланината ми взеха.

— Самичък я даде — продължи Вайткус.

— Нима можех да не я дам? — жално мънкаше Юодис.

— Никой не те обвинява за ... сланината — каза Вайткус.

— Колко крави имаш? — попита Миколас селянина.

— Три — обърна се към него Юодис — и теле ... Едно ... Простете ми.

— Какво ще правим с дълга му? — попита Миколас. — Той не е предал нищо килограм от средата на януари.

— Нека си уреди сметките за една година. — Вайткус отново наведе глава. — За една година. За три крави. Нека и занаят да поседи без мляко.

— Няма да те наказваме — тихо каза Миколас на селянина. — Но каквото се полага на държавата — без протакане. За една година. От трите крави.

— Благодарско — каза Юодис. Посегна да разцелува ръка на Вайткус. Този се отдрпна.

Когато Юодис излезе, от пейката стана Поцюване.

— Дайте удостоверение за раждането на детето.

— А бебето какво е? — учуди се Миколас. — Момиченце ли е?

— Казах дете — обиди се жената.

Беше облечена в градски дрехи, имаше гърден глас. Детето мълчеше.

Миколас отстъпи място на председателя. Този стана, но дълго не можеше да намери масилото, после започна да търси хартия.

— Какво име ще дадете на новия Поцюс? — попита той.

— Като на баща му. Какво има да се мисли толкова.

Вайткус не знаеше името на Поцюс-старши и се усмихна.

— Юргис. Юргис Поцюс — заговори жената, като се приближи до масата.

Държейки неумело писалката, Вайткус записа детето. Миколас отиде до майката, погледна личицето на новороденото и се смути. Новопоявилният се Юргис приличаше на гумена кукла, из която са изпуснали въздуха. Миришеше на обезмаслено мляко.

— Цял бащичко — отстъпвайки, каза той на майката.

Вайткус подаде удостоверението на Поцювене.

— Нека ви е жив — каза той.

В канцеларията влезе Бронюс, след него Алдона. Тя ядеше круши. Плодовете бяха узрели и капки сок бяха протекли в пазвата на девойката. Тя избърсваше сока с длан. Бронюс се разсмя. Всички мислеха за крушите. Гледаха и чакаха кога ще престане да яде.

— Ще има ли утре коли? — осведоми се Бронюс, когато девойката изтри ръце.

— Вече се погрижих — тихо отговори Вайткус.

— Кой ще съпровожда кравата? — заинтересува се Алдона.

— Ще помислим — неопределено каза Бронюс.

— Аз ще го съпровождам. — Сам — промълви Вайткус.

— Бронюс се учуди. Не знаеше как да говори с председателя. Вчера всичко изглеждаше по-просто.

— Ще помислим — повтори Бронюс.

— Аз вече помислих. — Виждаше се, че председателят се вълнува. — Когато подбирах колите, казах по какъв път ще тръгнем. По главния. Околовръст. За това вече знаят около десетина селяни. Все едно да се съобщи на самия Домовей. Утре, когато ще излезем на пътя, ще наредя да обърнем през гората. И пътят е двойно по-къс. Ако някой ни чака, това ще бъде само до главния път.

Всички замълчаха.

— Не ми е по душата твоят план — засмя се Бронюс. — Ще ги излъжеш. Ще изпратиш брашното в града. А какво ще стане по-нататък?

Вайткус не разбра.

— В такъв случай какво вие искате? — попита той.

— Домовой. Не по-малко.

Братята станаха. Миколас подаде ръка на председателя.

— Ще помислим, — сбогува се Бронюс.

Вайткус подхвърли на Алдона една тетрадка.

— Пресметни задълженията. Кой, колко и за какво време.

И самият се наведе над книгите.

Когато се стъмни и Вайткус запали свещта, в канцеларията влезе Донатас. Нито Вайткус, нито Алдона не промълви и дума. Локис седна и с удоволствие започна да пуска колелца от дим. Не бързаше.

— Свърших — каза най-сетне девойката на председателя.

— Довиждане — каза Вайткус.

— Ще те изпратя — забеляза Донатас.

Вайткус трепна. Бе убеден, че Донатас чака него.

— Без изпрашач е по-сигурно — отрязва девойката.

— Ще вървя отзад. Мълчешком. А ръцете си ще държа зад гърба — разсмя се Донатас.

Алдона духна своята свещ и те излязоха. Вайткус искаше да махне овъгления фитил на свещта и си изгоря пръстите. Дълго три ръката си с ръкава на ризата. После взе револвер и с цевта отстрани края на фитила. В канцеларията стана по-светло. Вайткус постави револвера на избелялото сухо наред с кръглия печат и връзката ключове. После отново взе писалката. Вайткус пишеше, построявайки цифрите в дълги колонки. После чу как заскърца чакалът зад счупения прозорец. Вайткус духна свещта и без да се цели, стреля. Зад прозореца се мърна лицето на Апуокас. Но Вайткус знаеше, че не е улучил.

Тримата братя играеха на карти у Марцинкус. Когато се чу изстрелът, тестето бе в ръцете на Бронюс. Марцинкене се прекръсти.

— Къде е Донатас? — попита Бронюс.

— Отиде да изпраща девойката — каза Яунис. — Но това е на другата страна. А стреляха около канцеларията.

— Ще отида да видя. Без мене не играйте — Бронюс покри тестето с чиния. Вайткус стоеше до вратата с револвер в ръка.

— Мирувай — раздаде се глас отвън. — Инак ще ти извадя душата.

В канцеларията влезе Апуокас. В светлината на луната той изглеждаше като че ли от памук. В изцапано с брашно палто, с побеляло от страх лице. Бандитът приседна до стената по такъв начин, че никой да не го вижда от улицата. Постави до себе си кожената шапка и пхна ръце в джобовете.

— Всички изпоплаши — със злина измърмори Апуокас. Още не бе се опомнил от изстрела.

— Защо се появи? — попита Вайткус. — Няма да бъде голяма радостта, ако те заварят тук.

— Мелничарят се среща с Главния — съобщи Апуокас. — Домовой запоядал да ти предадем ето какво... Първо, занаят пред това да не се шегува. Той казал на мелничаря: „Обичам само собствените си шегни.“ Ясно?

— Ясно — каза Вайткус.

— Второ, ние отдавна бихме прибрали цялото брашно, но нямаме коли за превоз. Ако сте решили утре да превозвате, значи имате талиги?

— Ще има — каза Вайткус.

— Колко? — чу се гласът на Апуокас.

— Пет.

— Ще стигнат и четири. Тъкмо от тях ние ще се възползуваме.

— Ясно — каза Вайткус.

Някъде наблизко започна да лае куче. Дватама се послушаха.

— Трето, Домовой пита кой ще съпровожда кервана?

— Аз — каза Вайткус.

— Откажи се — посъветва бандитът. — Нека Локисите го съпровождат.

Всички, тримата. Главният казал, че трябва заедно да вземем и брашното, и мечетата*. Няма защо, казва, поотделно да ги ловим. Ясно?

— Няма да ме послушат.

— Измисли нещо. Кажй, брашното ще пропадне. Нали си учен. Но така, че всички четирима братя да бъдат заедно. Ясно?

— Кой е Домовой? — просто попита Вайткус.

— Не знам. — На Вайткус се стори, че Апуокас се смути.

Бронюс пресече двора на канцеларията. Вътре гореше светлина. Под краката скърцаше наново насапеният чакъл.

— Работиш ли? — попита Бронюс Вайткус, когато влезе.

Вайткус поставяше на масата свещта между разхвърляните книги и измачканите тетрадки.

— Кой стреля? — попита Бронюс, приближавайки се до прозореца. В стъклото зееше нова дупка.

— Аз — каза Вайткус. — Пристори ми се.

Бронюс взе от пейката кожената шапка и издуха от нея брашното. С пръсти Вайткус му правеше някакви знаци. Бронюс не разбираше езика на немите. Но не бе глупак. Локис погледна вратата на килера. До нея изпъкваше огромен шкаф.

Апуокас стоеше в тъмнината и се почесваше с револвера на Вайткус. През малките процепи на дъснената врата проникваше светлина. Зад стената се чуваха стъпки и гласове. Заскърцаха вратичките на шкафа.

— Гледай колко документи има тук — раздаде се гласът на Вайткус. — Нима мога сам да се справя с тях? Болен съм.

* Локис — мечка (литовски).

— Какво ти е? — попита по-високият глас.
— Не знам. Немоощ някаква. Може би да не ходя с кервана?
— А кой ще отиде? — попита по-високият глас.
— Вие.
— Аз.
— Вие четиримата.

Апуокас се усмихна.

— Добре — каза Локис. — Ние ще отидем. Лека нощ.

Чуваше се как се отваря вратата. После Вайткус произнесе нещо на външния вход. Вратата се затвори, гласовете замлъкнаха.

— Излизай!

Апуокас излезе от килера. Свещта стоеше на пода. Апуокас хвърли на Вайткус револвера.

— Къде е шапката? — попита той.

Вайткус отвори чекмеджето на масата и извади шапката.

— Така не е трудно и главата си да загубиш — проговори той.

Апуокас нищо не отговори. Бързаше да си отиде.

— Не се уговорихме по какъв път да тръгнат — спря се Вайткус.

— Нека само се съберат в мелницата — усмихна се бандитът. — После ние ще им покажем пътя.

— Ясно.

Апуокас излезе. Вайткус отиде до прозореца и гледаше как Апуокас, широко размахвайки ръце, вървеше по улицата. След това председателят се приближи до шкафа и разтвори вратичките му. Оттам излезе Бронюс.

— Готвят засада в мелницата — Вайткус уморено наведе глава.

— Че това е хубаво. Лека нощ. Играеш ли на карти?

— Не.

— Жалко.

Бронюс излезе.

Редицата от празни талиги се спря до четалестото дърво. От другата страна на хълма бе мелницата.

Вайткус скочи от талигата.

— Ти чакай тук — каза му Бронюс. — Който и да спечели днес, ти все едно ще бъдеш между победителите.

Върху челото на Вайткус се появи пот.

— Това е незавидно — каза той.

Коилите тръгнаха. В тях седяха братята, Марцинкус, Поцюс и тримата милиционери.

Марцинкус излезе на пустинния двор на мелницата. Той привърза коня и дълго вика мелничаря.

— На една ли талига ще возите? — попита мелничарят.

— Ще дойдат и другите. Очевидно не са се събрали още — с хрипкав глас отговори Марцинкус.

На втория етаж до прозореца стояха един брадат мъж и Апуокас. Брадатият пушеше градски цигари. От прозореца се виждаше как Марцинкус долу се занимава с чувалите.

— Къде са братята? — мърмореше брадатият. — Къде са братята? Братята?!

Далече на завоя на пътя се показаха талиги.

— Гостите идат! — каза брадатият, като погледна в бинокъла. Той почука на стената. Чуваше се как под краката на бягащите затрака желязото на покрива. Появи се мелничарят. Търсеше водка. На пода се търкаляше празна бутилка.

До мелницата пристигна бързо талига. Яунис седеше наред с мустакатия милиционер. Направо от капрата той скочи до входа на склада. Мустакатият разположи конете и се задържа на двора, оглеждайки се, като че ли търсеше нещо.

— Какво така се влачат тия другари! — каза брадатият на Апуокас. Той пушеше цигара след цигара. — Апетитът ще ни мине, докато всички се съберат.

— Какво гледа там тоя милиционер? — избъбри Апуокас, гледайки през прозореца.

— Вероятно клозета търси — каза брататият. — Кажй му, нека се изпикае до стената. Иначе в мазето ще се вмъкне.

Ауокас побърза да слезе...

Яунис стоеше, прислонил се до мократа цименова стена на склада, и разглеждаше мелницата. Марцинкус свалеше чувалите недалече от вратата на склада.

— Глупако — каза му Ауокас — създаваш си двойна работа. Слагай ги направо на талигата.

Той метна чувал върху рамената на Марцинкус и селянинът се насочи към колата, клатейки се върху кривите си крака. В двора влязоха Донатас и Поцюс. Още от талигата Донатас забеляза Яунис, който стоеше до стената на склада. Яунис показва покрива на мелницата. Донатас разбра. Той скочи от колата и се хвърли към мелницата, а след него и Поцюс, стискайки под мишница загънат в чувал автомат.

— Стопанино! — извика Ауокас нагоре. — Гостите!

На втория етаж Донатас намери само мелничаря. Този седеше на едно ръждясало зъбчато колело и помирисваше бутилката. Когато мъжете влязоха, той дори не ги погледна.

— Намерил си време да пиеш — каза му Донатас. Той беше уверен, че ги подслушват. — Защо никой не преброява чувалите?

— Не се чувствавам добре — високо каза мелничарят.

Донатас видя вратата, водеща към тавана, приближи се и премести до нея желязна бчва с мазут. Поцюс през прозореца помахна на Яунис. Мелничарят през другия прозорец махна на Ауокас.

Долу стояха Ауокас и Яунис с гръб един към друг. Яунис отговори на Поцюс. Ауокас — на мелничаря.

Марцинкус изнесе от склада чувал и видя Ауокас. Този отвори капака на мазето, намиращо се под склада, и прошепна нещо през решетката. В двора пристигна третата талига. Сkochиха Миколас и един селянин с обувки и домоткано палто. И двамата с оръжие. Те се насочиха право в склада и вече не излизаха оттам. В склада се върна и Марцинкус. Далече се показа четвъртата талига. Конете вървяха спокойно, поскубвайки трева. Бронюс беседваше с милиционера, който седеше до него.

Въръжените бандити, скланяйки се към прозоречните решетки на мазето, наблюдаваха вратата. В двора бе пусто, само осемте коня удряха с копитата си и се миришеха един друг. През двора бързо мина Марцинкус. Никой не успя да го спре. Той блуждаеше, не знаейки с какво да се залови. Никой не стреляше по него и осмелилият се селянин хвана под юздите своя кон. Марцинкус искаше да го спаси. Всички разбраха това, но с нищо не можеха да му помогнат. Конете се объркаха на куп: процепите, колелата — всичко се беше забъркало и смесило. Ядосан, селянинът се зае да бие своя дорест кон. После се опомни и се втурна на двора. Избяга на пътя, видя Бронюс на талигата и се хвърли назад. Той не се осмели да се върне в склада и се промъкна в мазето. В мазето безмълвно стояха дългокосите бандити.

— Кой си ти? — хвана един бандит Марцинкус за гърдите.

— Свой-о-й. — Какво още можеше да каже?

— Ето ти винтовка — бандитът нахлузи на Марцинкус оръжие и го гласна към решетъчното прозорче. Бандитът мляскаше с устни. Виждаше се, че се вълнува.

... През вратата бавно влезе кола. Празна.

Бронюс и милиционерът scочиха от талигата и се прислониха до стената. Оттук се виждаха два прозореца, единствени гледащи не към двора и вратата на мелницата. Бронюс отхапа от ябълката.

— Това успокоява — каза той, изтри ябълката с ръкав и я подаде на милиционера.

Марцинкус не знаеше какво да прави с винтовката. Той натисна спусъка и стреля. Стреля и стоящият до него бандит. Посипаха се изстрели от тавана. Бандитите бяха пробили в покрива дупки и сега стреляха оттам. Боят започна.

Донатас и Поцюс следяха вратата на тавана. Някой от другата страна натискаше върху нея и бчвата с мазута, скърцаше, като се движеше по бетонния под. Донатас постави автомата под дясната си ръка и се нагоди към винтовката. Стреля и куршумът удари тенекето, с което бе обвита вратата.

Миколас, Яунис и милиционерът залегнаха до вратата. Оттук се виждаше покривът на мелницата и мъжете стреляха, сложили винтовките си върху чувалите с брашното. Мустакатият милиционер, промъквайки се надолу по стената на склада, попадна на втората врата към мазето. Ауокас почти опря в него винтовката си и

стреля, сякаш я заби в гърдите му. После отвори вратата на мазето и оттук излязоха бандитите.

Николас пръв ги забеляза. В мрака той стреля два пъти и олучи. Някой зави с висок жален глас и вече не замлъкна. Мъжете отстъпиха в дъното на склада. Куршумите късаха чувалите. По земята се стелеше облаче от прах. Може би това бе брашно.

Брадятият със своите помощници отвори чрез един металически прът вратата на тавана и хвърли навън граната. Когато бандитите се изсипаха на площадката, там нямаше никой. Донатас и Поцюз бяха отстъпили. Бронюс и милиционерът по пожарната стълба се бяха изкачили на покрива. До дупката, пробита в покрива, лежеше един бандит и обстрелваше двора. Втори бандит с консервна кутия загребваше вода от бъчвата. Когато се напи, той видя пред себе си Бронюс. Този го удари в горната част на носа и бандитът отстъпи заднешком. Той се промуши през дупката на покрива. Там за един миг се спря и замахаше с ръце, сякаш скачаше на въже. След това се стовари на двора. Без да стреля, милиционерът сграбчи другия бандит за гърлото. Дватама, захвърляйки оръжие, започнаха да се борят. На бандита се удаде да хване ножа на пояса си. Бронюс му настъпи ръката и този завика. Тогава Бронюс го удари с приклад по главата. Два пъти. Бандитът замлъкна.

Бронюс и милиционерът се спуснаха на втория етаж. Тук никой не ги очакваше. Брадятият бандит уговаряше своите помощници да се спуснат там, където стреляше Донатас. Бронюс стреля и бандитът, който стоеше на горната площадка на стълбата, падна върху главите на спускащите се надолу.

— Донатас! — извика Бронюс.

— Тук съм — чу се отдолу. Гласът бе чужд и уморен.

В тъмния склад боят продължаваше.

— Яунис! — предупреждаващо извика Николас, но Яунис не го чу. Николас стреля и бандитът, който дебнеше Яунис, изпусна оръжието. Хванал се за главата, залитайки, той излезе по пътеката на светлината на двора и рухна.

... Марцинкус не можеше да си намери място. Придвижвайки се покрай стената, той се натъкна на вратата на склада. От време на време бандитите се спускаха в мазето за патрони. Улучвайки възможността, Марцинкус се хвърли в склада и се претъркули през чувалите. Той бе целият в брашно. Лежеше, свит на кълбо, страхувайки се да издигне глава, нерешавайки се да се придвижи, за да намери по-надеждно място. Селянинът виждаше, че съвсем близко се е укрил Апуокас, който, сложил винтовката върху чувал с брашно, стреляше прицелено в тъмнината на склада. Топлите изстреляни гилзи се търкулваха под носа на Марцинкус. Бандитът очевидно бе забелязан и от други. В чувала попаднаха няколко куршума и оттам се посипа брашно. Бандитът почувствува опасността и реши да отстъпи. Отскачайки, той се скри зад Марцинкус и намествайки винтовката върху задника на селянина, както преди върху чувала, започна да стреля. Марцинкус гледаше как в чувала, който служеше доскоро за защита на бандита, се забиваха куршуми, правейки дупка след дупка. Селянинът заплака. По бялото му лице се търкаляха сълзи.

В мелницата се раздаваха последните изстрели. Бандитите бяха притиснати към стълбата. На първия етаж зад воденичните камъни се бе барикадирал Донатас. Бронюс бе изгонил брадятият на откритата площадка.

— Предай се — загърмя той. — Къде ще отидеш!

Брадятият изпусна оръжието, но не успя да вдигне ръце. Донатас стреля и бандитът рухна. Неговото конско лице се изтегли и устата му застина.

— Глупак! — извика Бронюс на брат си.

По стълбата се спускаше Поцюз. Стенеше. Долните му гащи бяха разкъсани и висеха като червени кълчища. Бронюс едва успя да го подхване.

В мазето имаше изход към полето. Останалите живи бандити удариха на бяг покрай изкопа, отнасяйки ранените. Стрелбата се прекрати. Апуокас почувствува, че остава сам. Видя, че наоколо се разхождат врагове. Той захвърли винтовката и рухна съвсем близо до Марцинкус, преструвайки се на убит. После Апуокас почувствува, че някой му диша в лицето, и отвори очи. Пред себе си той видя кълните със сълзи очи на селянина.

— Предавам се — завика Марцинкус.

— Мълчи — засъска Апуокас и изруга.

От прозореца на мазето стърчеше мъртвата глава на мелничаря. Тя гледаше мелницата и сякаш се учудваше. В двора влезе Вайткус. През вратата на мелницата Бронюс и Донатас изведоха губещия много кръв Поцюс. Поставиха го на талига. Яунис и Миколас изведоха от склада Апуокас. След това излезе Марцинкус. Той носеше винтовката на Апуокас. Бронюс заведе Вайткус и Апуокас при трупа на брататия.

— Това Домовой ли е? — попита той.

— Не. Вероятно не — повдигна рамена Вайткус. Той се старееше да не гледа нито брататия, нито Апуокас.

— Не — избъбри Апуокас. — Той е командир на отряда. Офицер от батальоните*.

— Кой е Домовой?

— Не знам — каза Апуокас и изглеждаше, че това е истина.

Когато Бронюс се обърна, Апуокас подхвърли на Вайткус:

— Ако узнае Домовой за твоите дела, ще умреш.

Вайткус и сам знаеше това.

— Да се надяваме, че . . . няма да узнае — отговори той.

Милиционерът подбутна Апуокас към талигата.

Всички бяха обрания от главата до петите. И живите, и мъртвите. Чернееше само кръвта.

Старата Локене стоеше, опряла се на прозоречното стъкло, и гледаше на площада. На площада наредени лежах телата на убитите бандити. Наоколо се разхождаше въоръжен милиционер и пушеше. На противоположната страна на площада, до каменната ограда на притвора се тълпяха хора. Чувахе се самотно хълцане. Никой не се осмеляваше да се приближи. А в двора на канцеларията се наредиха натоварените с брашно коли. Керванът се канеше да тръгне. Пристигна Яунис. Той бе с палто на баща си. Алдона, Поцювене и Миколас поставиха върху чувалите ранения Поцюс. В двуколка, изправил шия, седеше Апуокас. Ръцете му бяха стегнати с въжета. Бандитът се прозяваше. Очевидно искаше да се покаже храбър. И се оглеждаше. Видя Вайткус. Той пресмяташе чувалите. В ръцете си държеше книжа. Председателят вдигна глава и срещна погледа на Апуокас. Апуокас се ухили. Издигна вързаните си ръце и ги прокара по шията си. От едната страна до другата. Вероятно плашеше Вайткус. Зарадва се. Обърна гръб на Вайткус. После започна да се оглежда наляво и надясно. Видимост от любопитство. Почеса с вързани ръце носа си, забеляза Донатас, който беседваше с Алдона. Тя се смееше. Видя Яунис, който отведе настрана Бронюс.

— Бронюс — каза Яунис. Апуокас слушаше . . . — Ти сега си най-старият в семейството. Не разрешавай на Донатас да се закача с Алдона. Той в града има куп момичета. Само ще поквари Алдона. Безсмислено е това.

Бронюс се очуди, после каза:

— Той е възрастен човек. Да му забраня ли? Май че сам му завиждаш? Така ли е? — той се усмихна.

— Тя е още неразумно — промърмори Яунис. — Може би ти ще поговориш с Алдона.

— Добре — обеща Бронюс и се обърна към Апуокас.

— Искаш ли да ни помогнеш?

Апуокас се намръщи, сякаш имаше нещо кисело в устата си.

— Вие вече си имате Вайткус. Нима е недостатъчно?

— Ще те заведем в града — каза Бронюс. — Ще говориш с прокурора. Апуокас се прозя и обърна гръб. Видя Вайткус и отново прокара ръце по шията, показвайки на Вайткус — така, кай, бесят.

Миколас прегърна с дългата си ръка Яунис и каза:

— Изтичай до училището . . . Кажи.

Нищо повече не добави. Апуокас критически огледа Миколас и отново се прозя. Потърси с очи Вайткус. Видя го. Вайткус го гледаше. След това председателят отиде към Донатас. Този разказваше на Алдона за кенгуруто и пояснява-

* Имат се предвид батальони от литовски буржоазни националисти, създадени от хитлеристките окупатори.

ше разказа си с жестове. Вайткус се приближи до Донатас и заставайки с гръб към Апуокас, каза:

— Третият ден минава...

— Какво?!

Алдона се възползва от случая и се изплъзна.

— Третият ден — повтори Вайткус.

Донатас се учуди. Той не бе забравил, само мислеше, че третият ден завършва утре.

— Апуокас — каза Вайткус, — който седи в двуколката. Зад гръба ми. Той е убил вашия баща. Локис.

— Кой ще потвърди? — попита Донатас.

— Мелничарят.

— Кой още?

— Може би той сам.

Гледаха се един друг в очите.

— Боиш се от Домовой?

— Да — призна си Вайткус.

— Напразно.

Донатас отиде до Бронюс.

— Слушай — заяви той. — А защо и аз да не отида с кервана в града? Имам работа. И за Яунис ще бъде по-спокойно.

— Отивай — Бронюс си спомни молбата на Яунис. — Двата заедно, наистина ще бъде по-спокойно.

Донатас взе винтовката си и седна в двуколката наред с Апуокас. Този мърдаше вързаните си ръце и забелязвайки как Вайткус го забикаля, се разсмя.

— Не се ли веселиш твърде рано? — проговори Донатас.

— Мигар веднага да почна да плача? — учуди се Апуокас.

Керванът с грохот се движеше по настилката. Когато минаваха покрай лежащите на площада бандити, селяните-колари снеха шапки и меланхолично се прекръстиха. И Донатас повдигна шапка. В камбанарията зазвъняха камбани.

— И звънят, и звънят, и краят не се вижда -- промърмори един колар.

Бронюс друсна дървото. На земята паднаха ябълки. Той постоя, погледа, после откъсна от клона най-голямата ябълка, захапа я. Излезе на поляната, разстла парче стар брезент и хвърли върху него винтовката. Постави маслото и кълчищата. Захвана да чисти оръжието. Когато се появи Алдона, той попита:

— Ще се сродяваме, значи?

— Може би — отговори девойката.

— Сядай. Яунис ме помоли да помогна... Да попреча... Дявол да го вземе.

Алдона седна. Лицето ѝ се изопна, стана тревожно.

— Ти дружиш с Яунис? Да? Още оттогава? Когато бяхте малки?

— Не — отговори тя. — Когато бяхме малки, играехме с вас.

— Аз бях най-големият — възпротиви се Бронюс.

— Все едно, вие играехте с мен — засмя се девойката. — Ние се криехме от всички. А Яунис не можеше да ни намери и хленчеше. Вие ми носехте ябълки. Ето, от тази градина. Зелени-зелени. Коремите ни боляха.

— Яунис ме помоли...

— Яунис винаги е бил най-младият — каза девойката. — Не е ли смешно — той тогава бе най-младият и сега е най-младият.

На Бронюс не бе му до смях. Чистеше винтовката и мислеше какво пък се е случило за тия десет години, щом нищо не може да си спомни. Нима някога го е болял коремът от неузрели ябълки? Спомни си парчето от мина, което извадиха от корема му в Смоленск. Парчето бе черно от барута, а раната гноеше до пролетта. Той мълчеше и се заслушваше как шумолят клоните и падат на земята ябълките.

— Не знам — каза Бронюс. — А аз винаги съм най-старият...

Отново падна ябълка и Бронюс трепна.

— Вие били ли сте в Берлин?

Той поклати глава.

— А в Сталинград?

В очите ѝ се отразяваха небесната синева и ябълковите дървета, пълни с узрели кръгли плодове.

— Някъде все едно ти си бил, щом тук не те е имало?

— Великие Луки — прошепна той. — Седяхме до шия в лепкавата глина, но немците не можеха да се приближат до нас. Техните машини затънаха още през октомври, когато минаха първите дъждове... Орел. Ние отивахме на бой по снега. Без хляб, без надежди. Без патрони. За това вестниците не писаха. Рига... Немецът стоеше с гръб към морето и ние мислехме, че той ще се бие до последния си миг. Но това вече не бе същият немец. Те се предаваха в плен по цели полкове. Бе пролет и на никому не се искаше да умира.

— И на теб също? — попита тя.

— Да! — извика той. В гласа му се долавяше злост.

Алдона взе ръката му и я целуна. Никой досега не бе целувал ръката му и Локис не се противеше.

— Ние се криехме тогава с теб от всички, казваш?

— Знаех си — зарадва се тя, — че не помниш.

— Измислила си го — прошепна Бронюс, хвърли винтовката и прегърна девойката. За минута си спомни за Яунис, а после забрави всичко. Светлорусите коси на девойката бяха измазани с оръжейно масло.

Керванът влезе в дъбовата горичка. Яунис на първата талига подхвана партизанска песен. Селяните, прегърбили се на каприите, димеха с лулите си и подкарваха конете. Гората се простираше на пет километра и коларите се стараеха да я преминат колкото се може по-бързо. Донатас позадържаше коня и двуколката полека-лека изостана от кервана. Като извади нож, Донатас разряза въжетата на пленника.

— Бягай! — заповяда той.

Апуокас се изплаши и отрицателно поклати глава.

— Хайде! — повтори Донатас.

Пленникът се впи в капрата.

— Не — шепнеше той.

Донатас го блъсна по рамото и този падна от двуколката. Подскочи. Разтърси се и се опита отново да скочи на колата. Локис плясна с камшика.

— Какво искаш още?

Но той не се отдалечаваше от колата.

— Не — умоляваше той.

Апуокас тичаше съвсем близо, като се държеше за края на двуколката. Донатас спря колата, слезе и навъсено подхвърли:

— Ти си убил моя баща.

После удари Апуокас в гърдите. Този се отмести, но не падна. Донатас измъкна винтовката изпод капрата.

— Върви — показва той гората.

Апуокас рухна в праха и закри с лакти глава. Нищо не говореше, не молене. Той се унижаваше и извиваше като червей, старайки се да се домъкне до обувката на Локис.

— Ставай! — заскърца със зъби Донатас. Той прескочи през канавката и почака, докато бандитът, прикляквайки и влечейки крака, се изкачи на края на рова. Когато се приближиха към обраслата с висока трева полянка, Донатас пусна напред Апуокас. Този се прекръсти. Позволявайки му да се отдалечи малко, Донатас вдигна винтовката и натисна спусъка, но стана засечка. Бандитът си плю на петите. Донатас стреля, но в бързането не улучи. Втурна се подир бандита. Няколко пъти пред него се мяркаше фигурата на Апуокас, но не успяваше да стреля. После чу пръщане на храсти. Намери една обувка. После втората. Очевидно бандитът облекчаваше бягането си. А после насъпи тишина. И на Донатас се стори, че се е заблудил. Върху устните му излезе пана. Чуваше се как бие сърцето му. Той се огледа тревожно. Навсякъде дървета. Изведнъж се раздаде тихо подсвиркане. Между дърветата се показва едно момче. То вървеше по видима само за него пътечка и в пазвата си носеше дългоух заек. Донатас помахна на момчето с ръка. Като видя човек с пушка, момченцето, без да мисли дълго, хукна настрана.

— Почакай! — извика Донатас. — Стой, казвам ти! — и стреля във въздуха.

Момченцето бе бързо и ловко. То прескочи една дупка, заобиколи храстите и задъхвайки се, падна право в обятията на Апуокас. То не разбираше нищо. Мислеше за заека. Някъде недалече се чу:

— Почакай!

Апуокас запуши устата на момчето, а с другата ръка стисна гърлото му. И не разтвори ръката си дотогава, докато не се убеди, че Донатас е завил на другата страна. Главата на момчето увисна и когато бандитът го отпусна, неговото леко детско тяло се хлъзна в тревата. Тогава от пазвата на момчето изскочи заекът и хукна по пътечка, известна само на него.

Донатас излезе на пътя с разкъсана риза, с нарязано от клоните лице, приближи се до талигата и седна. Но керванът не потегляше. Селяните изплашено гледнаха Донатас. Един от тях сне шапка и се прекръсти. Пристигна Яунис.

— Ти си го убил? — попита той. Донатас мълчеше. — Убил си го. Аз чух — повтори Яунис.

— Да — излъга Донатас. Той не знаеше кое сега е по-лошото.

— Ще видим — каза Яунис. — Ще изядеш калая за такива дела. Това не ти е да подмамваш момите.

Двамата седнаха в талигата. Донатас шибаше коня и той скоро се покри с пот.

-- Стига — каза Яунис и му отне юздите.

— Пей — помоли Донатас. Страхуваше се, че всеки момент ще заплаче. Яунис бе най-гласовитият в семейството. Той подхвана безкрайна песен за селската съдба. А скоро гората се свърши.

На края на гората се издигаше гъст дим. Апуокас се кри в папрата, докато не се убеди, че свети Юозапас е сам. Тогава той се приближи отзад и каза:

— Хвала Исусу Христу.

Апуокас забеляза как другият се изплаши. Бандитът си наля домашно пиво и направо попита:

— Ти с кого си, свети Юозапас? Със Съветите или с нас?

— Аз съм със своята жена — отговори този. — Нелоша политика, нали? Напи ли се? Е, хайде отивай си.

Когато Апуокас хвана лежащата до цепениците дърварска брадва и замаха, на, Юозапас вече по-миролюбиво каза:

— Не прави глупости.

Апуокас запокити брадвата, но залепи един юмрук на Юозапас под челото

— Е добре. Стига. Какво искаш? — измърмори Юозапас.

Двамата пиха до дъно.

— Да ме скриеш.

— Ще те скрия.

— Ще отидеш при мелничарката и ще ѝ кажеш да се свърже с Главния. Нека му предаде, че съм на свобода.

Юозапас кимна. Очите му бяха трезви. Той никога не се напиваше.

— И нека още му каже, че Вайткус ни предаде в мелницата.

Насмешливите очи на Юозапас се замъглиха. Бандитът почувства, че „светията“ не го слуша, и бутна Юозапас в гърдите.

— Чуваш ли?

— Да — опомни се този. — Защо Вайткус се е продал, а? Какво очаква от комунистите? Милост?

— Не е твоя работа... — възкликна Апуокас. — Тръгвай и предай, каквото ти е наредено.

— Главният знае всичко — каза Юозапас. — Как загина брататият? Той е бил пиан? — неочаквано попита светията.

— Не много стъписа се Апуокас. — Съвсем малко.

Юозапас извади парабелум с дървена дръжка.

— На — каза той. — Ще заместиш брататия. Ето трески. Следи да не изгасне огънят. И поразмисли как да заровим братята наред с баща им. Когато се стъмни, ще се отправим зад реката да събираш хората. — Юозапас изтри окървавенения си нос и тръгна.

В плевнята седяха Она и Вайткус.

— Искам да ме любиш всеки ден. Всеки час — шепнеше жената.

Вайткус се усмихна.

— Красив си, когато си смееш. — Той я целуна. — Още... винаги си сериозен, зъл, пиян...

— Нима съм пиян?

— Сега си началство. Ти не трябва да пиеш. Но ти си зъл. Заедно си с Локисите, нали?

— Искам мир.

— Няма да има мир — разсмя се тя. — Ако не ме прегърнеш. Не така, невежа си.

Той я целуна, а когато вдигна глава, през процепа в стената на плевнята видя Юозапас, накуцващ из зеленчуковата градина.

— Пусни ме — каза той на жената.

— Не се страхувай. Няма да дойде тук.

— Пусни ме — блъсна я той.

Юозапас за миг изчезна, после се появи пред вратата на плевнята. Отвори я. Видя жена си и Вайткус. Почервения.

— Вършеете ли? — попита той не на себе си.

— Само да не ти дойде на ум да ревнуваш — промърмори тя. И Вайткус не знаеше какво да мисли. Юозапас се обърна, за да излезе, и си удари главата от подпората. Обърна се. Те за пръв път видяха Юозапас, загубил самообладание. Той гледаше Вайткус и кой знае защо се бавеше.

— Тръгвам — не намери да каже нищо по-добро Вайткус и стана.

— Остани си — каза Юозапас. — Кратък е нашият живот. — И излезе.

— Казах ли ти, не бой се — прошепна Она.

— Защо не започна да се бие?

Жената, смущавайки се, мъчително си признаваше:

— Той не ми е мъж. Почти ми е брат. Само че не от една майка. Появи се след войната. Помоли — скрий ме. Не можеше да го изгоня. Истинският ми мъж загина в Източна Прусия. Чувал си може би?

— Ти живееш с брат си? — изплаши се той.

— Глупак! Откакто мъжът ми отиде на война, с никого не съм живяла.

Никого не съм любила. Ти не знаеш какъв бе той, мъжът ми — разсмя се тя и се притисна към Вайткус. — И теб не те обичам. Жално ми е само, туткавник такъв!

Той я повали на миндера. Жаден, изплашен, пълен с предчувствия.

Когато Вайткус се върна в канцеларията, сред дима и шума отначало нищо не можа да разбере. После видя свидетелите — двама селяни, колири от кервана.

— Ти си видял как той е оставил талигата и го е подгонил в гората? А по-нататък? — разпитваше Бронюс селянина.

— В гората стреля. Два пъти.

— Отде знаеш, че е стрелял Локис?

— Другият нямаше оръжие.

Бронюс се обърна към втория селянин. Той имаше тъжно лице. Държеше на гърди шапката си с износена лакирана козирка.

— Ти какво знаеш? Какво си видял?

— Нищо.

— Как така? — Бронюс с едното око забеляза Вайткус и му отстъпи мястото до масата, но този не седна. — Как така? Юргинис е чул, а ти нищо не си чул?

— Това е негова работа — каза селянинът с тъжното лице. — Той е искал — той е чувал. Сам и ще отговори.

— Излезте — каза Бронюс. — И кажете на хората, че ще накажем виновния.

Селяните излязоха. По лицата им се виждаше, че не повярваха.

— Какво право си имал ти? — нахвърли се Бронюс върху Донатас. — Нима винтовката ти е дадена, за да убиваш? Тогава каква разлика съществува

между теб и бандита, който ти се убил, ако и двамата не признават закона? На теб говоря!

— Той е убил нашия баща — каза Донатас и погледна Вайткус.

Този най-сетне разбра в какво е работата и откровено се зарадва.

— Кой го е видял?

— Мелничарят.

Всички замлъкнаха. Братята. Вайткус. Алдона, която седеше в ъгъла, опряла се с гръб в стената.

— Ако искаме, без да се срамуваме, да гледаме в очите хората, ние сме длъжни да те накажем — каза Бронюс. — Предай винтовката си. Яунис ще те заведе в склада и ще те заключи.

Донатас се прозя. Едва се съдържаше да не изругае. Само каза:

— Сам ще отида. Не ми е нужен конвой.

И хвърли винтовката под пейката.

— Не! — възкликна Бронюс. — Ще отидеш със съпровождач. За да видят хората и да знаят, че законът е за всички един. За да не се страхуват нито от Домовай, нито от теб. Излизай.

Донатас отново преглътна думите си. На вратата той се спря и прошепна на Вайткус:

— Пази се. Аз го изпуснах. Винтовката направи засечка.

Братята хлопна. Вайткус се размекна. Всички го гледаха, но той поклати глава.

— Това са наши лични работи.

— Отби ли се при секретаря? — лениво попита Бронюс най-младия си брат. Изглеждаше, че всичко му е все едно.

— Не го намерих. Оставих му писмо. И за мелницата, и за саморазправата на Донатас.

— Е добре — Бронюс бе уморен. Стоеше и разтриваше с длани гърба си. — Нека дойде и сам да разбере.

Яунис изтича да догони Донатас.

Бронюс застана до Алдона и пъхна пръсти в косите ѝ. Замириса на лайчучка. Той почувствува как главата, шията и гърба ѝ се подаваха на ласката му.

— След това, което се случи при мелницата, останаха ни десет свободни винтовки. Трябва да се раздадат. Да се дадат в надеждни ръце. — Той се обърна към Миколас: — Вземи половината винтовки и иди по къщите. А аз с председателя ще вземем останалите.

— Може би е по-добре да извикаме войници? — предложи Вайткус.

Седеше блед и не можеше да скрие страха си. Не искаше да помислят, че се е изплашил.

— Бях на края на гората при свети Юозапас — каза той.

— За водка ли си ходил?

— Не — стана по-смел Вайткус. — Аз обичам жена му. Днес той ни завари.

— Излиза, че няма причина да се викат войници — измърмори Бронюс. — Ти обичаш жена му. Той, бедният, също я обича.

— Но той не е ѝ мъж. По-скоро ѝ е брат. Преди една година се появил.

Алдона се разсмя. Беше ѝ непривично и хубаво. Тя не отстраняваше ръката на Бронюс. Преструваше се, че не забелязва. Вайткус престана да говори. Гледаше Бронюс, сякаш се старееше да му обясни всичко с поглед, както неговият ням баща. Вайткус не знаеше разбрал ли го е Бронюс, но каза това, което чувствуваше.

Мъжете наместиха винтовките на рамената си.

— С кого ще почнете обхождането? — попита Бронюс девойката.

— Ще започнем от моя баща — каза тя.

Бронюс се опитваше да си спомни как изглеждаше нейният баща, но не можа.

— А ние, председателю, ще започнем вероятно със свети Юозапас.

Прозорците отвътре бяха облепени с лица, като мухи. Лицата мълчаливо следяха приближаващите се към къщата. В пруста бе пусто. Алдона нареди на Миколас да остави винтовките. И кухнята бе пуста. Алдона въведе Миколас в стаята, но там нямаше никой. Те стояха под иконите и чакаха.

— Татко! — най-сетне възкликна Алдона. — Дошли са ти гости!

Зад вратата се чу шепот, после стъпки на боси крака. Показа се бащата в палто и с чиста, изпрана риза.

— Локис.

— Вовере — каза бащата. Още не бе стар.

Запознаха се. Седнаха.

— Идваме по работа — започна Алдона, но бащата я прекъсна.

— Нека пръв говори гостът — каза той. Имаше тържествен вид, но се вълнуваше.

— Мога и аз да започна — съгласи се Миколас.

— По-рано, едно време започваше сватът — забеляза бащата.

Алдона дори се просълзи. Учителят се разсмя. Като помисли, че това е непочтително, той се изчерви и сви широките си рамене, изчиствайки от масата грохите. Отвори се вратата на съседната стая и върху гостите се спряха десетина очи.

— Това не е онзи Локис — не се успокояваше Алдона. — Локис е, но не онзи. Това е неговият брат.

— Ние ви донесохме винтовка — каза Миколас.

— А защо ми е винтовка? — очуди се стопанинът.

— За охрана. Дъщеря ви е комсомолка. Вие какво, от бандитите не се ли боите?

— Та нали тя е комсомолка, а не аз — никак не можеше да разбере Вовере. — На нея ѝ прилича да бъде с винтовка. А аз честно съм преживял досега. Всички знаят. И ще умра, без да съм убил никого.

— Провървяло ви е — каза учителат. — Аз бих желал същото.

Алдона заплака и сълзите ѝ като живак падаха на масата. А в ушите още звънеше нейният смях.

Бронюс и Вайткус влязоха в стопанството на Юозапас и свиха към плевнята. Под навеса седяха Юозапас, Юодис и беззъбото старче, миришещо жомата хляб.

— О-о! — удиви се Юозапас, но Локис знаеше, че той ги е забелязал още отдалече. На масата стояха цели десет чаши и не можеше да се разбере колко хора са седели на масата до тяхното идване. Юодис се сбогува. Той отнесе със себе си стъклена бутилка. Бронюс струпа винтовките на масата. Чашите тихо звъняха.

— Водка? — попита Юозапас.

— Не.

— Чува се, че раздавате на селяните винтовки — осведоми се той.

— Нима вече се е чуло? — учуди се Бронюс. После попита: — Наминават тук вероятно и такива и онакива. Не е ли така?

— Хората търсят нещо за пиене. И такивата, и онакивата. Нали не е за осъждане. А на вас какво ви необходимо? — попита той и погледна Вайткус.

— Имам молба към теб — каза Локис. — Имай добрината да ни свържеш с Домовой.

На Вайткус се стори, че Локис и Юозапас си приличат по нещо един на друг. И двамата бяха с една глава по-високи от него. Говореха, гледайки право един на друг в очи, и Вайткус се почувствува ненужен. В плевнята някой се размърда и Вайткус помисли, че това е Она. Поиска му се да катурне масата, да изпрати всички по дяволите, да се скрие в плевнята и зарил се в сеното, да не мисли нито за брашното, нито за винтовките.

— За преговори ли? — попита Юозапас.

— Наричай го, както искаш — дрезгаво измърмори Бронюс. — Работите на Домовой са безнадеждни. Може би ще трябва да се обясни на човека? Нима не е така?

— Възможно е. — Юозапас не спореше. Само погледна небето и процеди: — Ще видим.

Она не бе в плевнята. Она дойде от къщата. Дойде, постави наред с винтовките половин самун хляб и събра изпразнените съдове. Вайткус приближи към себе си винтовката, изглеждаше, че не желаше тя да пречи на стопанката да прибира масата. Беззъбото старче дремеше и никой не го будеше.

— Какво иска той? — Бронюс почти легна на масата, за да не сяда — бо-

леше го гърбът. — Земя? Власт? Добре. Ще убие мен. Това не ми е за пръв път. Ще убие още някого. Вайткус ще убие. Е и какво?

Вайткус почувствува как му притъмнява пред очите. Хвана се за ръката на Она. Тя се освободи.

— Кажи му — с жар говореше Локис. — Настрада се Литва. Стига.

Она се окопоти и заключи отвън вратата на плевнята.

— Нима можеш всички да изтребиш? Жените ще народят повече деца, отколкото са патроните у всички Домовой. И не можеш да забраниш на жените това удоволствие. Не е ли така? Нека се маха по дяволите. Нека не разваля въздуха тук. Разбра ли? Няма да му позволим да убива старците и децата.

Бронюс присви очите си, изправи се и се хвана за хълбока.

— Много нещо наговорих тук, а?

— Много — искрено се съгласи Юозапас. — Но красиво.

Бронюс събра винтовките от масата и се обърна с гръб към всички.

— Когато се срещнат с Домовой, нека сами да поприказват — каза Юозапас на Вайткус. — А когато и този се вдигна, добави: — Почакай. Главният би искал да се види с теб. Моли те, ако...

— Не — каза Вайткус.

Вайткус си отиде. От тъмната плевня се чу глас.

— Ако твоята жена не бе заключила вратата, аз бих им казал една думичка

Вероятно там бе затворен Апуокас.

— Учи се от другаря — сгърби се Юозапас. — Щом като говориш, влагай всичко, а не по една думичка.

Миколас и Алдона ходеха около къщата и тропаха по почернелите капаци на прозорците. След дълго мълчание се чу:

— Кой там?

— Свои. Пуснете ни.

— Спиме. Какво ви е нужно?

— Да поговорим. Аз съм Локис. По фамилия.

— Спиме.

— Не си ме разбрал, човече. Аз съм учителят. Пуснете ни.

— Спиме. Ако искате, събаряйте вратата.

— Тфу! — плюна Алдона.

— Не върши глупости, съседе — възкликна Миколас. — Та аз съм свой човек. Нима не ме помниш?

— Аз съм отделно — дочу се отвътре. — За мен всички са добри.

Миколас отново почука.

— Кой там? — не веднага се обади един глас.

— Свой.

— Спиме. Какво искате?

— Да поговорим. Аз съм Локис. По фамилия. Учителят.

— Какво?

— Тфу!

Локис и председателят свърнаха към стопанството на Виржис. В двора двама мъже стрижеха овце. Като забелязаха непознатите с винтовки, те си плюха на петите.

— Стой! — извика Бронюс.

Единият остана, но другият успя да прехвърли през оградата и да се скрие в овеса. Този, който остана, вдигна ръце.

— Кой е тоя, който избяга? — попита Локис.

— Баджанакът ми.

— Кажи му, нека се върне.

Този повика, но никой не отговори.

— Вероятно не чува, дяволът — учуди се Виржис.

— На заека ушите са дълги. Би могъл и да чуе — измърмори Бронюс.

Виржис отново повика. От къщата излезе жена, види се, сестра на Виржис, съпруга на избягалия.

— Нищо нямаме — простена тя. — Нищо не се е родило през тая година. А вчера шопарът отведоха. Хромовите обувки ни взеха.

— Кой го отведе? Кой ли взе? — попита Локис.

— Млъкни — каза Виржис на сестра си.

— Поощадете ни! — жената искаше да целуне ръка на Локис.

— Марш в къщи! В къщи! — завика Виржис.

И тя, хващайки фустата си, избяга.

— Бандитите угояват, а? — попита Локис.

Виржис гледаше накриво Вайткус и не знаеше какво дори да мисли. Вайткус отиде настрана и започна да гони овцете. Овцете, наполовината стригани, блееха.

— А какво да се прави? — прошепна Виржис. — Насреща ли ще тръгнеш?

Не осъждайте жената. Изпрати тя сутринта момченцето си за сол при баба му. Тя живее зад реката. Като че ли потъна във водата. А тук месото трябва да се соли. Само загуби. Нима ще отидеш насреща?

— Ти за съветската власт ли си? — попита Бронюс.

— Да — веднага отговори селянинът. Помисли и повтори: — Да.

— И аз мисля, че да — каза Локис. — През четиридесетте ние с реформата земя ти дадохме. Не съжаляхме. Нима си забравил?

— Може ли да се забрави? — Виржис най-сетне позна Локис и отново извика: — Стяпас!

Този излезе от другата страна, с изцапано лице и треперещи ръце.

— Хвала Исусу Христу... во веки веков. — Когато Стяпас говореше, зъбите му окърцаха като немазани колела: очевидно, седейки в овеса, бе нагълтал земя.

— Винтовки донесохме — каза Бронюс. — Домовой ще ловим.

— Нима е по силите на човек да хване Домовой? — усъмни се Стяпас. —

А ако не го хванеш, къде ще се денеш?

— В пъкъла — разсмя се Бронюс. — Иа — хвърли му винтовка. — На.

Погледна как селяните държат в ръце оръжието и остана доволен.

— А кога да очакваме това? — попита Виржис.

В къщата на Локисите бе тихо. Всички се стараеха да не гледа майката.

— Може би и тази вечер — каза Бронюс, когато всички се наядоха и изтриха устни. Той отведе Яунис в кухнята. — Ще легнеш тук. Не затваряй капациите на прозорците. Ако можеш, не спи.

— Господи — простена майката.

— Миколас!

— Да!

— Господи...

Бронюс се изкачи на тавана, погледна през триъгълния прозорец и каза на учителя:

— Оттук ти ще гледаш пътя и площада. Нали така?

— Господи!...

Майката отиде за одеяло, Бронюс погледна настанилата се под иконите Алдона. Бе разкопчала блузата си и очакваше да се разотидат мъжете. Яунис легна върху пейката и гледаше нагоре, където под тавана стърчеше главата на Бронюс.

Бронюс излезе в градината и си постла под дървото, където през деня Алдона му целуна ръка, където той я целуваше по устните. През клоните се виждаше луната, безцветна и малка. По-голяма, отколкото една ябълка, но малка.

— А ние с теб ще легнем тук — каза старата Локене на девойката, оправяйки леглото. — Щом като не искаш да се върнеш при родителите си.

Над кревата висеше портретът на стария Локис. И Алдона си помисли, че по-рано той е спал тук. Това не я смущаваше. Познаваше стария и доколкото помнеше, те нямаша нищо един против друг. Алдона се съблече. Някъде отдалеч, сякаш из под земята, се чу гласът на Локене:

— Ще ми станеш ли снаха?

— Обичам го — каза девойката и се покри с чаршафа.

Локене сложи на кревата молитвеник, броеница и се приготви за молитва.

— А откъде знаеш? — попита старата.

— Боли ме ето тук. — Алдона с длан прокара по лявата си гърд, там, където е сърцето. — Мисля за него. Сънувам ръцете му. И ги милвам, милвам. Той е такава мечка...

— Глупости — произнесе Локене.

Девојката се усмихна.

— Ти би ли искала да имаш от Бронюс деца? — попита майката. Сякаш четеше по молитвеника.

— Не знам — каза девојката. — Не съм мислила.

— Помисли. Ако искаш да имаш деца от някого, значи, юмъжи се, обичаш го.

— Добре се нареждаха нещата у нас, със стария Локис — гледаше в молитвеника старицата. — Все синове. Да ми дадеха да започна отново, бих родила десет.

Изведнъж тя заплака. Сълзите ѝ намокриха молитвеника.

— Поговори с Бронюс. Нека остане у нас. Нека не се бои. Аз ще гледам внуците.

Девојката се засмя. Може би тя помисли наистина ли обича Локис.

Яунис лежеше в кухнята с лице към вратата, зад която се решаваше съдбата му, и слушаше как, издавайки от време на време писък, мишките стържеха в мазето.

Тревогата се удряше под сламените покриви на селото. Вайткус само по риза седеше в работилницата на нисък, обвит с кожа стол и гледаше в прозореца. Когато влезе баща му с газена лампа, Вайткус му показа нещо с пръсти и бащата духна огъня. Поседяха. Помълчаха. После бащата каза нещо. Синът отговори. Неохотно. Бащата не отстъпваше. Изглеждаше, че той уговаря сина си, а може би го успокояваше. Може би утешаваше себе си. На улицата, осветена от луната, зад прозореца, разчертан от дървената рамка, като лист на квадратчета, се появи фигурата на въоръжен човек. Човекът се спря. Приближи се до прозореца и се наведе до стъклото, гледайки навътре. В тъмнината пламна кибритена клечка и освети половината от лицето на Вайткус. После Вайткус запали цигара, но клечката държеше в пръстите си, докато не се изгори.

Бронюс Локис присви очи и сякаш се усмихна, сякаш каза нещо. Видя се как отскочи от прозореца и излезе на средата на улицата, мерейки я със своите дълги крака. Вайткус искаше да стане и да го извика. Искаше му се да поговори с някого. Но остана да седи. Знаеше, че няма да го извика.

След полунощ Локене се събуди. Сама не знаеше от какво. Прекръсти се. Протегна ръка за молитвеника и го събори на пода. Когато стана, за да вдигне книжката, видя празния креват на стареца. Влезе в кухнята, където Яунис на сън обуздаваше коне. Локене изтегли от ръцете му винтовката и я постави в ъгъла. Зави най-младия си син с одеялото и се изкачи на тавана. Миколас пускаше в цевта на винтовката колелца дим и се смееше. Майката дори се заплаши. После видя на колената му книга. Под тавана мъждукаше войнишка лампичка.

— Да бе попазил очите си — каза майката.

Миколас повдигна винтовката и се смути.

— Да — каза той и хвърли книгата в ъгъла.

— Миколас — напевно започна майката. — А науката облекчава ли живота?

— Не.

— Тогава захвърли всичко и се връщай у дома.

— Не — отговори той. — Сега е късно. Искam да отида в университет. Да се уча. За професор. Нищо друго не мога.

— Да бе се оженил — предложи тя.

— След това.

Локене стоеше на стълбата и синът виждаше само главата ѝ. Гледаха се един друг и не знаеха какво да кажат.

Майката се приближи до склада и повика. Тя познаваше Донатас и можеше да се закъдне пред богородица, че той не спи.

— Донатас!

— Аз съм, майко.

— Нищо ли не ти трябва?

— Благодаря, майко.

— Може би да те пусна за минутка?

— Не бива, майко.

Зад гърба на Локене се показва мъж с винтовка, но майката разговаряше с Донатас.

— Защо уби тоя човек в гората, Донатас?

— Не го убих. Искях да го убия, но той избяга, майко.

— Значи, жив е? — от склада не последва отговор. — Слава тебе, господи! Стига грехове, Донатас. Стига нещастия за нашия дом. Послушай майка си. Нима не можеш да се сдържиш? Стига кръв.

Тя гледаше нагоре, в прозореца на склада и от страни изглеждаше, че Локене се кае за нещо, говорейки с бога, в когото единствена вярваше от цялото семейство.

— Мисля за това, майко.

— И добре правиш — успокой се старата. Тя видя Бронюс. Той се приближи и застана до стената на склада така, че Донатас не го виждаше.

— Той не го е убил, синко — каза майката на Бронюс.

— Така да е. Но той е искал. Това е едно и също.

— А ти никога ли не си убивал?

— Аз съм войник, майко. Ако мога, не стрелям.

Майката прекръсти белеещото горе триъгълно прозорче, после Бронюс, после прекръсти още веднъж и ѝ стана по-леко.

— Алдона я няма — тихо каза тя.

— Зная.

— И така е добре.

Разделиха се. Бронюс се върна в градината и изведнъж чу строг глас:

— Стой. Ще стрелям.

Бронюс се засмя и откъсна от дървото ябълка. После легна и я подаде на Алдона.

— На — каза той. — Виж каква е узряла. — Той се смееше. — От такива корема няма да те заболи. Не е ли така?

— Узряла — значи червива — тихо каза Алдона. — Но зелени сега едва ли ще намериш.

Лежаха, чувствайки топлината един на друг. А над главите им бе небето.

На разсъмване, когато пропяха несмели петли, на площада изскочи бричка и се спря до работилницата на обушаря. Коларят сне покривалото и се спусна от капрата, оголвайки дълги женски крака. Като почука по прозореца на работилницата, жената каза:

— Она.

Зад стъклото белееше лицето на Вайткус. Той бе поостарял и сгърбил се. Не искаше да излиза.

— Стягай се! — изискваше жената.

Той попита нещо. Вероятно: „Къде“. Жената разтвори ръце. Движейки крак в локвичката, тя чакаше.

Когато Вайткус отвори вратата, Она го хвана за ръката и го поведе към бричката. Конят, без да бърза, се понесе по улицата и бричката изскочи на хълма. Тук Вайткус хвана юздата и спря коня.

— Какво? — учуди се жената.

— Аз не съм крадец — каза той. — Длъжен съм да оставя ключа от канцеларията.

— Няма да те пуснат.

— Аз не съм арестант. — Той стремглаво се хвърли назад.

Спря се пред къщата на Локисите, но само за миг. И побягна към канцеларията. А в селото вече се събираха бандитите. През градините и покрай оградите те се промъкваха към площада, обкръжавайки го от всички страни. Ако Вайткус не бързаше така, би забелязал Апуокас, подушващ нещо около канцеларията. Вайткус не затвори вратата след себе си. Надяваше се, очевидно, че няма да се забави.

Бронюс изведнъж седна и погледна към навъсеното небе. Върху парчето брезент, намокрено от росата, имаше купчинка ябълкови остатъци. Бронюс се огледа и лицето му се проясни. Подвивайки полата си, Алдона на поляната се миеше с роса.

Бронюс се повдигна, лек и гъвкав. Сякаш някой бе извадил доскорашната болка. Алдона се изчерви и оправи полата си. Тя сама се учуди на смущението си. Локис стоеше и с разширени очи я чакаше. Алдона видя зад обора вѐоръжени мъжс. Те вървяха на върволица, приведени, по четирима. Бандитите не видяха любовниците, те не очакваха, че може да има някой в градината.

А Вайткус седеше в канцеларията зад председателската маса и пишеше по полето на лист със сметки:

„Аз исках да бъда за вас свой“ ... (зачеркна го) ... „честен“ (зачеркна го) „истински“ ...

Повече нищо не успя да напише. Прозвуча първият през тая сутрин изстрел и писалката се спря.

Апуокас стреля още веднъж през прозореца. И още веднъж. След всеки изстрел тялото на Вайткус потрепваше като от удар.

По площада се пръснаха бандити. Разделиха се на две групи и започнаха да обкръжават къщата на Локисите. Миколас тъпчеше на едно място до таванския прозорец. Той държеше пушката си готова, но не можеше да намери очилата си. После ги видя — очилата висеха на един гвоздей.

— Слизай в мазето, майко! — Бронюс спусна майка си право в ръцете на Яунис. После хвана Алдона, но тя се съпротивяваше, викаше нещо. Бронюс ѝ затвори устата с устни, вдигна я от земята и я блъсна в мазето. Яунис хлопна вратата и придвижи върху нея една маса. Посипа се стъкло от прозореца. Локисите стреляха няколко пъти и изскочиха от къщата.

— Събирай хората в притвора*! — извика Бронюс на Миколас.

От къщата на Марцинкус прибягаха двама милиционери. Един от тях бе по долини дрехи. Те се хвърлиха след Бронюс. Яунис охраняваше Бронюс отзад. Бронюс стреляше от две винтовки. Изведнъж Яунис се изплаши и се впи в ръката на брат си:

— А Донатас?! Пресвета дево!

Точно така извика: „Пресвета дево!“

— Бягай! — извика сърдито Бронюс и той главолмно се хвърли през ограда.

А Донатас с пейката изби прозореца на склада, побягна по корнизата и скочи долу. Падайки на четири крака, той видя пред себе си Апуокас. Донатас бе цял в кръв. Ръцете му бяха нарадени, падайки, той си одра челото и си издраска гърдите. Той скочи на страни и прехвърли оградата. Апуокас се хвърли след него. Донатас не знаеше къде да отиде. Можеше да отведе Апуокас в къщата на Локисите и се боеше, че ще намери там майка си. И Донатас Локис се въртеше в омагьосания кръг между склада, обора и оградата на Марцинкус. После Донатас се впуна в къщата на Марцинкус. Марцинкене възкликна:

— Махай се! Ще ни навлечеш нещастие!

В къщата дотърча Апуокас. Донатас изскочи на двора, избивайки прозоречната рамка. Ловът завърши. Донатас се спря до плета и се разтърси. Бе целият мокър. Силите още не бяха го напуснали, но той не знаеше къде да бяга. Гледаше как Апуокас се приближава. Под ръка нямаше нито кол, нито камък. Помисли, че Апуокас ще се приближи и ще го удари с юмрук. Но бандитът искаше нещо друго.

— Проси, проси — повтаряше той. — Проси, както аз тогава просех.

* Притвор — предната част, предверието на църква.

Донатас сипеше ругатни. Мислеше да ядоса Апуокас, за да дойде по-близо и да го удари, но Апуокас искаше нещо друго.

— Проси!

Донатас се хвърли да бяга, но Апуокас жадуваше възмездие за своя страх. Той постави приклада до рамото си и се прицели в сърцето на Донатас.

— Проси!

Донатас показа език на Апуокас. Извади го и се изплези. Като момче. Апуокас стреля и Локис се подхлъзна, падна на земята. Такъв го и видя Яунис. Стоящ на четири крака. Яунис стреля, почти без да се цели, и отнесе половината от черепа на бандита. А Донатас бе още жив. Когато Яунис се наклони над него, Донатас прошепна:

— Виждаш ли какво излезе!

Яунис подхвана брат си за рамената, постави го на гръб, за да му бъде по-леко да диша, и Донатас умря.

В притвора около Миколас се събираха селяни. Тук бяха и Юргинис, и Виржис с баджанака си. Те залегнаха зад каменната ограда и започнаха да стрелят, където попадне. Бронюс заедно с милиционерите и Яунис се барикадираха в двора на магазина. Част от бандитите отстъпиха и на площада, те станаха по-малко. Наистина един от милиционерите вече не бе жив. Този, който бе прибягнал по долни дрехи.

— Къде е Домовой? — повтаряше Бронюс. — Къде е Домовой?

В къщата на Марцинкус влезе свети Юозапас с навити ръкави, с руски автомат в ръка. Марцинкене падна на колене.

— Къде си скрила мъжа си?

— В града отиде — излъга жената и се прекръсти.

Юозапас премести автомата в лявата си ръка, хвана една пръчка и удари жената.

— Пресвета богородице! Защо?

— Твоят старец бе на мелницата заедно с Локисите. За всички един край. Той удари още веднъж старицата. Чу се как нещо трясна.

— Пресвета богородице!

— Къде си го скрила?

Марцинкене само беззвучно мърдаше устни. Гледаше пред себе си, страхувайки се да си поеме дъх, разлюлявайки се след всеки удар, сякаш плуваше в лодка до вълни. А под кревата между обувките, вързопите и други вехтории червееха очите на Марцинкус. Лежеше на половин метър от жена си и се учудваше на нейната издръжливост. Знаеше, че няма да го издаде, само да не би бандитите да не решат сами да търсят. В къщата се втурна дългокос бандит.

— Е, намерихте ли Локене? — повика го Юозапас.

Ло лицето на бандита се виждаше, че не са я намерили. Оправдавайки се, той каза:

— Какво да търсим там, да запалим къщата — и край!

— Всичко трябва сам да върша — измърмори Юозапас. Предаде пръчката на бандита и каза:

— Бий, докато не каже.

Когато главатарят излезе, бандитът още веднаж поразходи пръчката по гръба на жената.

— Пресве...

— А какво трябва да кажеш?

— Не зная, пресве-е-е-та...

Бандитът не знаеше какво да изисква.

— Лягай на гръб — заповяда той. И обърна жената с пръчката, като блин на тиган. Той гледаше разплаканото ѝ лице и не можеше да разбере на какъв възраст е тя.

— Може би да се галим, а? — попита той.

Марцинкене мълчеше, по-скоро не бе разбрала. Марцинкус силно вдъхна

въздух и се изкашля. И излезе изпод кревата. Бандитът само свирна. Той бе пиян.

— Ставай! — заповяда Марцинкус на жена си. — Какво се търкаляш?

— Излез — заповяда му бандитът. — И без теб ще минем.

Той замахна, но Марцинкус го хвана за ръката и изплашено попита:

— Как така ще минете?

Бандитът ритна Марцинкус в корема. Той застана.

— Пресвета богородице! — Марцинкене седна, но не се решаваше да стане.

Марцинкус подскочи на единия крак, на другия и изведнъж каза:

— Няма да позволя, разбойник — удари бандита по главата.

После притисна с колене гърдите на бандита и започна да го налага ту с лявата, ту с дясната, като с бухалка.

— Мотеюс — намеси се жената.

— А ти искаше той така на теб да седи, а? Затвори вратата!

Жената затвори вратата, а Марцинкус продължаваше да работи. И преста-
на само тогава, когато не можеше да вдигне ръце. Обикновено сухи и костеливи,
те бяха набъбнали като кифли. От сладката болка на Марцинкус му се повдига-
ше. Селянинът дълго стоя на колена и не можеше да се повдигне. Жена му го
взе под мишница и го изправи. Двамата гледаха мъртвеца и се виждаше, че стра-
хът е почукал на вратата им.

— Пресвета богородице!

Жената на Юозапас, сестрата на Юозапас, любовницата на Вайткус седеше
в бричката и гледаше от хълма селото. Слушаше как стрелят. Знаеше, че Вайткус
няма да се върне. Но сама нямаше къде да ходи. Далече по главния път се
показа кола.

В кабината дремеше секретарят. Събуди се и каза на шофьора:

— Моторът пука, братко.

Този изключи мотора, прислушвайки се.

— Изглежда, че в селото пукат. Стрелят.

Колата се спря до каруцата на Она. Секретарят надникна през прозорчето.

— Кой стреля?

— Приятел в приятеля — отговори жената.

Секретарят погледна в каросерията, където седяха милиционерите.

— Щом стрелят — значи са живи — зарадва се той.

Когато колата пристигна до притвора, милиционерите започнаха да стрелят
във въздуха.

— Ура! — Миколас със селяните се хвърлиха към вратата и бандитите
хукнаха да бягат по полето. Тия, които успяха да достигнат до дола, останаха
живи.

Камionът излезе на площада и се спря. Секретарят изскочи. Около колата
се натрупаха милиционери. Чувахе се как някъде зад притвора стрелят хората
на Миколас. Милиционерите стояха и не знаеха какво да правят.

Юозапас-Домовой излезе от работилницата на общаря и видя милиционе-
рите. Огледа се. Разбра. Издигна автомата и стреля. Милиционерът, който стоеше
съвсем близо до секретаря, притисна с ръце ушите си и падна, без да чу собстве-
ния си стон. Милиционерите се огледаха и стреляха във въздуха.

Наоколо не се виждаше никой: нито свои, нито чужди...

Юозапас-Домовой стреля още веднъж. В това, как натискаше спусъка, се
чувстваха навиците на стария войник. Върху челото се подуха вените му. Стоя-
щият до секретаря милиционер се хвана за хълбока си и заклати глава. Сякаш го
бе ударил електрически ток. Стреляйки в страни, милиционерите се втурнаха след
секретаря към къщата на Локисите.

Бронюс се възползува от паузата и подскачайки на един крак, сне обувката
си и изхвърли от нея водата. После се обу и хвана винтовката

Като видя бягащите милиционери, Юозапас превключи автомата, за да стреля по серии. Но в това време един куршум разби прозореца над самото му ухо. Юозапас приклекна. Бронюс избяга на площада и куцайки, се втурна към колата. От другата страна към колата бягаше Юозапас. Бронюс пръв се добра до камиона и подкара колата със заден ход към Юозапас. Този отстъпи към канцеларията.

Алдона се издигна от масето и започна да изтиква най-високия милиционер на площада. Милиционерът постави винтовката към рамото си.

— Какво се каниш да правиш? — попита секретарят.

Всички стоеха до прозореца и следеха това, което става на площада.

— Ще сваля оня, къция, който е в колата.

Алдона и секретарят се нахвърлиха върху милиционера и едвам измъкнаха от ръцете му автомата.

Колата изтласкваше Юозапас към плевнята. Юозапас стреля. Колата се дръпна напред и, като направи кръг, се върна към Юозапас. Юозапас отново стреля, избяга в плевнята и се затвори там. Колата повали вратата на плевнята, счупи още една врата и премина от единия край до другия. Юозапас-Домовой се притисна до стената и отново стреля. Колата се удари от един стълб и спря. Бандитът стоеше, насочвайки оръжие, и чакаше, кога ще излезе Локис. Бронюс излезе от втората врата. Бандитът се наведе и стреля. Из простреляната гума със свистене заизлиза въздухът. Локис извади револвер и се насочи към Домовой. Той успя да стреля пръв. Стреля два пъти, държейки с двете си ръце дървената дръжка на револвера. Бандитът охна. Сякаш се учуди, почувствувайки, че куршумът е пробил гърба му. Изпусна оръжието, хвана се с едната ръка за корема си, с втората за ребрата. Когато Локис дойде до лежащия, Домовой застана:

— Не знаеш... Не знаеш каква болка...

— Не — каза Бронюс. — Не зная.

Виждаше се как очите на Домовой се забулват от смъртта. Събираха се хората. Дойдоха Миколас, Яунис, секретарят. Уморени, те обкръжиха убития и гледаха. Показа се Алдона, но не се приближаваше. Бе дошла да гледа живите.

— Радвайте се — каза Домовой.

Във всеки случай така на всички им се стори, че чуват.

Показа се слънцето и селото се събуди за втори път. Хората заговориха на глас и се натрупаха около къщите, сякаш бе пролет. Оправяха повалените огради, поставяха прозорци. Наоколо удряха бравди. Жена с малки деца носеше току-що скован ковчег. Марцинкус със стъпката на победител вървеше право към Локисите. Ръцете му бяха привързани към врата с пъстри кърпи. Локисите стояха наред със секретаря в обкръжение на селяни. Всички гледаха как четири впрегнати коня теглеха камиона. Шофьорът през прозореца на кабината махаше с камшика. Братята срещнаха Марцинкус с тържествени лица. Селянинът се смути.

— А какво трябваше да правя?

Мъжете се засмяха високо, без да разтварят уста:

— Охо-хо-хо.

— Какъв работник ще стане сега от теб? — попита Миколас. — Дори гашите не си стегнал. Жена ти трябва да върви след теб.

— Охо-хо-хо!

— Смейте се! — ядоса се Марцинкус. — А какво трябваше да правя?

— Ако не бе Марцинкус — намеси се Бронюс. Той стоеше, опирайки се на пръчка, — ако не бе Марцинкус и не бе секретарят с милицията, то щяхме да загизим здравата. Не е ли така?

Секретарят се смути.

— Объркахме се отначало. Съвсем по друга работа идвахме — поясни той. — За Донатас. А ето как завърши всичко това. С грешка.

— Неговата грешка го погуби — каза Миколас. — И спаси нас.

На всички им се искаше да мислят, че Донатас сам е виновен за своята смърт.

— Отново останахме без председател — неочаквано попадна в точката Марцинкус. Всички си спомниха Вайткус.

— Домовој вече го няма — каза секретарят на Марцинкус. — Може би сега ще станеш началник, а?

Марцинкус отрицателно поклати глава. Очевидно не се решаваше. Отново я поклати:

— Не. Не-не!

Които се канеха да отиват в града, влязоха в колата. Шофьорът напои конете и натисна клаксона.

— Откъде се взе тоя Домовој? — попита секретарят Бронюс. — Не го познавах?

— Жена му... Сестра му казва, че е служил в немската военна полиция. Бил пазач в Майданек.

Замириса на лайкучка. Алдона се приближи и тихо застана зад гърба на Бронюс. Той я прегърна. Доиде Яунис с дървен куфар и се качи в каросерията.

— У нас в къщи ще има два професора — каза Бронюс, сочейки с пръст Яунис. Той гледаше прозорците на къщата им. Знаеше, че зад направените даятели стои майка му. И го прекръства за по път. Мълчалива и мъдра.

Конете помъкнаха колата. Шофьорът се усмихваше зад стъклото. Мъжете седяха в каросерията и гледаха как се отдалечават от тях останалите на площада.

— Много кръв е пролято — каза секретарят. — Може би на тия, които не са видели с очите си, ще им се стори, че не сме знаели цената ѝ, а?

В разораната работилница седеше обушарят, в устата си държеше гвоздеи. Пред него стояха обувките на Вайткус. Той вдигна глава и погледа преминаващата кола.

— Кой ще се заеме да претегли? — неочаквано се намеси един селянин. Бе стар с ошавено от вятъра лице. Той трябваше да прибере конете от града. — Кой може да претегли? Нима по-рано иначе е било? За живота винаги се е налагало да се разплащаме.

По горския път четворка коне теглеха смачкания „Форд“. Мъжете седяха в каросерията и слушаха Яунис. Той размахваше ръце. Показваше: „Ето тук Донатас спря каруцата.“ Мъжете гледаха и нищо не виждаха. Яунис също знаеше само част от истината. Той тогава видя как Донатас и бандитът се насочиха към гората. После чу изстрелите. После Донатас се върна сам.

В храстите седеше заек и гледаше ококорено конете, които теглеха камиона. После подскочи и побягна по пътеката, известна само на него. Без да се озърта. Целият превърнат на уши.



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА
ЮГОСЛАВСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ

„ИНСПЕКТОРЪТ“ (горе сцена от филма)

И ФРЕНСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ „БРАЧЕН ЖИВОТ“
(сцена от филма на четвърта страница на корицата)