

В ТОЗИ БРОЙ

За развлекателния филм — В. Михалек, А. Коен, К. Тодоров, В. Найденова.

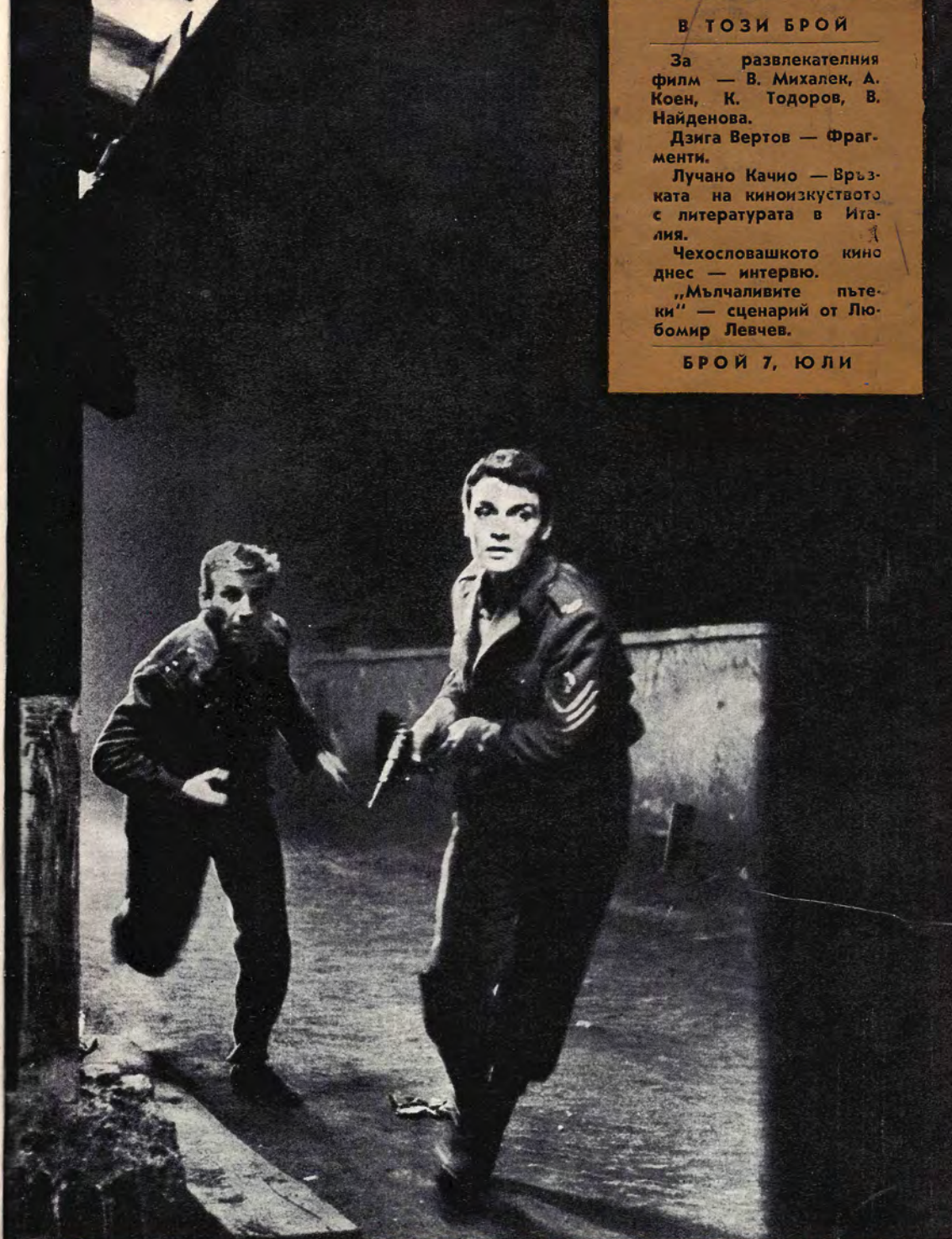
Дзига Вертов — Фрагменти.

Лучано Качио — Връзката на киноизкуството с литературата в Италия.

Чехословашкото кино днес — интервю.

„Мълчаливите пътеки“ — сценарий от Любомир Левчев.

БРОЙ 7, ЮЛИ



киноизкуство



бр. 7, юли 1966 г.

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

съдържание

АЛБЕРТ КОЕН — ЗА РАВНОПРАВИЕТО НА РАЗ-
ВЛЕКАТЕЛНИЯ ФИЛМ

КАМЕН ТОДОРОВ — КИНОИЗКУСТВО И КИНО-
РАЗВЛЕЧЕНИЕ

ВЕРА НАЙДЕНОВА — ОТ ЗАБАВНОТО КЪМ СЕ-
РИОЗНОТО

БОЛЕСЛАВ МИХАЛЕК — ОКОЛО РАЗВЛЕКАТЕЛ-
НИТЕ ФИЛМИ

ДЗИГА ВЕРТОВ — ФРАГМЕНТИ

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

ЛУЧАНО КАЧИО — ВРЪЗКАТА НА КИНОИЗКУ-
СТВОТО С ЛИТЕРАТУРАТА В ИТАЛИЯ

Н. КАФТАНДЖИЕВ — XXII КОНГРЕС НА ФИАФ

ЕДУАРД ЗАХАРИЕВ — МОСКВА, ЦЕНТРАЛНА
СТУДИЯ ЗА ДОКУМЕНТАЛНИ ФИЛМИ

ЧЕХОСЛОВАШКОТО КИНО ДНЕС

СЪВРЕМЕНОТО КИНО — СПЕКТАКЪЛ ИЛИ ЕК-
СПЕРИМЕНТ

ИВАН СТОЯНОВИЧ — КАН — 1966 (ПРЕГЛЕД НА
ПЕЧАТА

ХРОНИКА

ЛЮБОМИР ЛЕВЧЕВ — МЪЛЧАЛИВИТЕ ПЪТЕ-
КИ (КИНОБАЛАДА)

ОПРАВИЕТО НА НИЯ ФИЛМ

ава не само нас —
еност в целия свят.
нокритици от 14 ев-
„Условия за същест-
и развлекателното и
е разисквания. Там
ното като цяло, тъй
развлекателното —
зрителя, и киното,
ви проблеми, да го

а подчертая универ-
де е омотан в много-
и спорове. Ето за-
на страниците на
нципно-теоретически

ринципни данни се
развлечението? Из-
а ли е развлекател-
към художествена

а, че отговорите на
Но през последните
противоположни —
етизъм — оплетоха
разсичае гордиеви
ожността е повече
а докажа накратко

една от функциите



киноизкуство

Излиза всеки месец

Главен редактор:
ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия:

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

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

Адрес на редакцията
София, пл. „Славейков“ 11
тел. 7-91-11, вѣтр. 60, след 14 ч. 8-37-97
каса — 7-64-01
Издателство „Български писател“,
ул. „6-ти септември“ 35
Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.
Тираж 7 500
Абонаментът се внася при всяка
телеграфопощенска станция в страната.

На първа страница на корицата сцена от новия
български филм „Най-дългата нощ“
На втора страница на корицата нар. артист Геор-
ги Калоянчев

АЛБЕРТ КОЕН

ЗА РАВНОПРАВИЕТО НА РАЗВЛЕКАТЕЛНИЯ ФИЛМ

Проблемът за развлекателния филм занимава не само нас — занимава и кинодейците, и културната общественост в целия свят. Когато през април се събрахме в Милано — кинокритици от 14 европейски страни, — за да дискутираме на тема „Условия за съществуването на киното като изкуство“, въпросът за развлекателното и сериозното кино застана в центъра на нашите разисквания. Там някой каза, че трябва да се разбие митът за киното като цяло, тъй като съществуват две кина: художественото и развлекателното — киното, което носи проблеми и ги поставя пред зрителя, и киното, което се стреми да отвлече зрителя от всякакви проблеми, да го разсейва и забавлява.

Позовах се на срещата в Милано само за да подчертая универсалността на проблема и за да посоча, че той още е омотан в многобройни теоретически разногласия, недоразумения и спорове. Ето защо според мен се налага и нашият разговор тук, на страниците на списание „Киноизкуство“ да започне от някои принципино-теоретически данни.

Колкото и парадоксално да звучи, тези принципни данни се свеждат до въпросите: Функция на киното ли е развлечението? Изкуство ли е киното, което развлича? Съвместима ли е развлекателната функция на киното с голямата му амбиция към художествена проблемност и мисловност?

Казах парадоксално, защото ми се струва, че отговорите на тези въпроси съвсем не са непостижими тайни. Но през последните десетилетия два фактора — при това съвсем противоположни — филмовото бизнесменство и авангардисткият естетизъм — оплетоха така тези въпроси, че днес като че ли трябва да разсичаме гордиеви възли. Всъщност заплитането е изкуствено, сложността е повече привидна, отколкото реална. Ще се опитам да докажа накратко това.

Мисля, че развлечението е и всякога е било една от функциите

на изкуството. Първородната връзка между изкуството и играта потвърждава това, тъй както и цялата по-нататъшна история на изкуството. Развлечението е явление на сетивно-емоционалната сфера на човешката личност, т. е. на същата онази сфера, към която е адресирано и изкуството. Голямата сила на изкуството между другото е и в това, че то прониква и в онази „част“ от човешкото битие, която е посветена на развлечението, на забавата. На различните изкуства това се е удавало в различни степени — например много повече на музиката, отколкото на литературата, и много повече на литературата, отколкото на изобразителното изкуство. Всяко изкуство повече или по-малко, в зависимост от природата и средствата си е създавало своя забавен жанр. В същото време всяко изкуство е създавало произведения, които макар да не принадлежат към забавния жанр, притежават висока развлекателна сила. И в едното, и в другото направление могат да се посочат безброй образци, влезли отдавна в съкровищницата на световното изкуство. Никой не поставя под съмнение художествената стойност на Щраусовите валсове, предназначени за танц и развлечение, но също така кой би оспорил развлекателната сила на голяма част от Моцартовата музика? Или на някои от най-значителните романи на Юго и Толстой? Тези примери достатъчно ясно показват, че развлечението може да бъде пълноценно осмислено в естетическо отношение и, обратно, че най-висши естетически ценности могат да бъдат облечени в увлекателна и развлекателна форма.

Ако минем към киното, трябва да изтъкнем, че неговата способност да забавлява е по-силна, отколкото у всички други изкуства. Това според мен е едно от най-големите му предимства и във всеки случай най-важният фактор за масовото разпространение и въздействие на киното. Не е нужно да се връщаме 70 години назад, за да търсим подбудите и намеренията на пионерите на киното — безспорен факт е обаче, че в първите години киното не си е поставяло друга задача освен развлечението. Големите му художествени и интелектуални амбиции дойдоха по-късно, разбира се, не без връзка с техническото му развитие и усъвършенствуване. Но тези нови задачи не отнеха на киното изключителната му развлекателна сила.

Къде да търсим корените на тази сила? Струва ми се, че преди всичко във визуалната, зрелищна природа на киното, при това динамично-визуална природа. Изглежда, че никой сетивен орган не е тъй предназначен да служи на човешкото развлечение, както окото; поне цялата човешка история ни сочи, че зрелището всякога е било предпочитаната забава, а едва ли е нужно да се доказва, че човек не е измислил досега по-обхватно, разнообразно и динамично зрелище от кинематографа. Би било истинско престъпление да се пренебрегват или да не се използват тези способности на седмото изкуство.

И така бихме могли вече да формулираме заключенията си: развлечението има своето място в изкуството; изкуството може да бъде развлекателно; — да развличаш истински е изкуство. Тези положения с още по-голяма сила важат за киното. И нека веднага добавим, че киноразвлечението е нужно не само на по-изостаналата публика, на „зяпачите“ и „сеирджиите“, а на всички.



Ето защо не мога да се съглася с разсъжденията на някои кинотеоретици и критици, които са склонни да изхвърлят развлекателния филм от сферата на киноизкуството, да го обявят за кино от втори сорт, за псевдоизкуство. Развлекателната сила на киното не е негово срамно петно, а достойнство. И ако трябва да търсим водораздела между киното-изкуство и киното-неизкуство, не ще го намерим в разграничението между сериозно и развлекателно кино, а другаде — в естетическата стойност, емоционалния пълнеж и художествения вкус, които бележат филма независимо от това, дали е сериозен или развлекателен.

Когато някои теоретици и критици дамгосват развлекателното кино, те често отъждествяват развличането с фалша и заблудата. Развлекателните филми според тях отклонят, отвличат вниманието на зрителя от истинските проблеми на живота, вмъкват го в измислени, фалшиви светове, внушават му нереални представи и критерии за действителността. Не ще и дума, има много такива филми, капиталистическата киноиндустрия ги произвежда серийно. Но от това не следва да се правят обобщения за развлекателния филм изобщо. От друга страна, не бива да се стига до абсурдната крайност на някои естетстващи интелектуалци, които биха благоволили в края на краищата да приемат развлекателното кино в „святата светих“ на изкуството, но само при условие, че то не ни отвлича от действителността и нейните проблеми. Такова крайно искане е в значителна степен противоположано на същността на развлечението. Защото всяко развлечение е повече или по-малко „освобождение“ от себе си, откъсване на човека от всекидневното му битие, смяна на преживяванията и мислите. Развлекателното може да съдържа в себе си проблеми, но това не може да бъде непременно изискване към него. Лекото, „безпроблемно“ и „отвличащо“ киноразвлечение не носи в себе си нищо осъдително. Осъдително е онова развече-

ние, което е просмукано от затыпяващ фалш, което поставя в движение ниските инстинкти или вони на еснафска пошлост, с една дума, което забавлява, за да развращава (в широкия смисъл на това понятие).

След всичко казано дотук, струва ми се, става ясно, че истинският проблем не е в това, дали развлекателното кино има място в киноизкуството, а в това, какво трябва да се направи, за да има повече развлекателни филми, които да са произведения на изкуството, какво трябва да се направи, за да се спре засилващият се поток от развлекателна халтура и тъпотия, който залива все повече световните екрани. Причината за това явление е ясна, за нея в Милано се говори неведнъж и от всички: растящото подчиняване на киното от капиталистическия бизнес в западните страни. Капиталистическото търгашество е, което хвърля сянка върху развлекателния филм и ражда в реакцията недомислените теории на авангардисткият интелектуализъм за развлекателното като антипод на изкуството.

Неразривно свързан с този проблем е и един друг, също търещаващ — да се създаде такава обстановка в киното, при която развлекателният филм да не изтласква така наречения сериозен филм, да не се развива за сметка на него. Защото филмовото бизнесменство в капиталистическите страни реално води към такова изтласкване с определеното си предпочитание да инвестира средствата само в развлекателни, „касови“ филми.

Що се касае до нашите социалистически страни, ние, обратно, изпитваме остър недостиг от наши развлекателни филми. Това е положение, от което трябва непременно да излезем. Да излезем, несъмнено не по пътя, който някои препоръчват. Има хора, особено системата на киноразпространението, които се отнасят резервирано към сериозните филми, към „всевъзможните там търсения, експерименти и не знам още какво“. Тоя вид филми според тях трябва да се поограничи, за да се даде място „на нещо, което ще се гледа от най-широката публика“. За такова „нещо“ съм и аз, но няма то ще дойде и трябва да дойде за сметка на сериозния филм, на търсенията, на авторските произведения и т. н.? И защо ще трябва при програмирането и рекламирането на онова, което излиза по екраните, развлекателните филми, дори когато са от най-съмнително качество, да бъдат третираны като най-мили гости, а някои сериозни филми като завареничета? Както елементарната „касова“ логика така и евтината демагогия с „вкуса на народа“ нанасят вреди и на филмовото творчество, и на кинокултурата на зрителя, разстройват онези правилни и плодотворни съотношения и взаимоотношения между забавния и сериозния филм, които трябва да съществуват във филмовото производство, и в киноразпространението.

Богатството на киното е в широкия му обхват, в пестротата на жанрове и форми, в разнообразието на задачите, които то е способно да осъществява. Не бива с нищо да се осакатяват тези богатства и негови възможности. Пълноценното киноизкуство събира под своя покрив и сериозния, и забавния филм — събира ги като равноправни и еднакво любими свои чада. Не бива да се позволява нито на алчните сребролюбци, нито на скудоумните догматици, нито на естетическия манияци да нарушават това добро съжителство.

КИНОИЗКУСТВО И КИНОРАЗВЛЕЧЕНИЕ

Преди няколко години японският филм „Голият остров“ претърпя провал по нашите екрани. Не беше голям успехът и на други значителни филми като „Девет дни от една година“, „Иваново детство“, „Салваторе Джулиано“. Подобна участ сподели наскоро и чехословашкият филм „Магазин на главната улица“. В същото време зрелищни филми от типа на „Херкулес“ и мелодрами като „Непознатата жена“ се радват на шумен успех. От този паралел естествено се налага заключението, че масовият зрител предпочита развлечението и мелодрамата пред сериозното изкуство. Но когато става дума за отношението на зрителя към киноизкуството, не бива да се елиминира и огромният успех на „Балада за войника“, „Четиридесет и първият“, „Летят жерави“, „Път към висшето общество“, „Нощите на Кабиря“ и други.

Съпоставянето на „Голият остров“ с „Херкулес“ придава особена острота на проблема, но паралелът „Голият остров“ — „Четиридесет и първият“ я поставя на по-широка основа в нейната сложност и противоречивост. Обяснението, че от време на време се появяват шедеври, които се харесват на всички, е толкова изчерпателно и точно, колкото и противоположното — че от време на време се появяват и шедеври, които не се харесват от всички. Освен това статистическите данни за посещаемостта на едно значително произведение на изкуството не са достатъчни, за да разкрият степента и характера на идейно-естетическото му въздействие и мотивите на харесването. За изясняването на този проблем е особено важно да се установи дали зрителят е почувствувал цялостния образно-емоционален строй на творбата, тънкостта на актьорското изпълнение, културата на изображението, открил ли е съмишленик у автора. С други думи изживял ли е естетическа наслада или е останал в сферата на сюжетната интрига. Проучваният от този род навярно биха разкрили колко пъстро в естетическо отношение е сборното понятие „масов зрител“ и колко различни са мотивите за харесването или нехаресването не само на отделни филми, но и на едно и също значително произведение на киноизкуството.

Струва ми се, че изясняването на тези въпроси има пряко отношение към причините за успеха на „Непознатата жена“ и „Херкулес“ и неуспеха на „Голият остров“. Невероятно е един зрител,

който е възприел „Летят жерави“ в цялата му сложност и дълбочина и е изживял истинска естетическа наслада от срещата си с голямото изкуство, да остане равнодушен към „Салваторе Джулиано“ или „Иваново детство“. Също така няма съмнение, че този, който е взел от „Нощите на Кабирия“ само разказа за нерадостната съдба на героинята, ще изпадне във възторг от „Непознатата жена“. Тази сложност на зрителското възприятие ни поставя пред аналогични проблеми и в сферата на така наречените развлекателни филми. И е съвсем логично да се запитаме: щом възприятията за големите произведения на киноизкуството могат да бъдат различни, съществува ли единство в отношението към развлекателните филми? Културата и вкусът на зрителите не играят ли роля и при избора на развлеченията?

Както сериозните, така и развлекателните филми не могат да бъдат подведени под един знаменател. Има филми, които, без да пренебрегват развлекателността и зрелищността, са значителни по проблематика и благодарение на таланта на автора се издигат до степен на голямо изкуство. В подкрепа на това твърдение е достатъчно да посочим кинокомедиите „Развод по италиански“ и „Старци за хмел“. Още по-подчертано развлекателни и с облекчена проблематика са комедиите на френския кинорежисьор Пиер Етекс „Въздиращият“ и „Йо-Йо“, но това не накърнява значимостта им като произведения на изкуството. Посочените филми говорят, че е неправилно във всички случаи развлекателността да се третира като синоним на безвкусица. Напротив, за да се почувствува в тези произведения тънкоостта на хумора, силата на сатирата, остроумието и находчивостта на талантливия импровизатор, езика на пластичната изразност и чрез тях едно отношение към живота, също е необходима култура и вкус. Това се потвърждава и от отношението на зрителите към различните категории развлекателни филми. „Развод по италиански“ и „Старци за хмел“ в сравнение със „Салваторе Джулиано“ и „Магазин на главната улица“ имаха голям успех, но те събраха едва една трета от зрителите на „Симфония в злато“ и мексиканските оперетни филми. Тъй че развлекателността сама по себе си не може да се третира като водораздел между изкуството и неизкуството.

Често, за да се подчертае главното предназначение на определена категория филми, ги наричат *чисто* развлекателни или *чисто* зрелищни. Например „Мистер Питкин“, „Одисей“, „Херкулес“, „Човекът с кречеталото“ и др. Но тяхното влияние върху зрителите не се изчерпва само с развлечението. В киното зрелището няма очистиения и неутрален характер на спортното състезание. И затова е трудно да се разграничи дали един филм от този тип привлича зрителя само с развлечението, което му предлага, или му импонира и със своята натруфеност и сантименталност, с „празничната“ атмосфера на „сладкия живот“ и мелодрамата. Потресаваният успех на „Циганката“, „Бродяга“, „Непознатата жена“ говори, че мелодрамата намира много по-широк резонанс дори и от забавните комедии и че развлечението не е единственото, което привлича зрителя в тези

филми. Но това вече не е **чисто** зрелище, а естетика на примитивния вкус, на еснафската психология и манталитет, насаждана от търговското кино с изключителен размах. Тази търговска продукция се разпространява масово в света, защото тя не изисква нито естетически вкус, нито специална подготовка, нито интелектуално напрежение. Вредата, нанасяна от нея, е огромна, тъй като тя не само насажда консервативни възгледи и задържа духовното развитие на човека, но чрез стандартизирането на вкусовете прегражда пътя на истинското изкуство към зрителите. На нашите екрани попадат нищожен брой от западните търговски филми, но успехът на който се радват, не може да не тревожи. И не само да тревожи, но и сериозно да се помисли за повишаване кинокултурата на зрителите.

Проблемът за развлекателния филм обема в себе си цялата сложност и противоречивост на взаимоотношението кино — зрител и поради това е трудно да се изясни без провеждането на системни наблюдения и проучвания за естетическото, социологическото и психологическото въздействие на киноизкуството. Резултатите от подобни изследвания биха помогнали не само за теоретическото изясняване на въпросите, но и в практическото използване на киното за възпитанието на зрителите.



Из филма „Уестсайдска история“

ОТ ЗАБАВНОТО КЪМ СЕРИОЗНОТО

„Филмите трябва да бъдат занимателни. Незанимателният филм може да се окаже пробита лодка: в нея можем да натоварим много полезни неща, но тя все пак ще потъне. Понякога обаче се случва и така, че здравата лодка превозва всякакви подлости. Тези закони на занимателността трябва да бъдат изучавани по пътя на вслушването в мнението на масите“.

А. В. Луначарски

„... Аз разделям своите предпочитания на две категории. Първата са филми, при които ти се иска да отдъхнеш, да се посмееш и да се повеселиш. След напрегнат труд в кинозалата да получиш заряд на бодрост и умствено облекчение. На тези изисквания отговарят *комедиите*, приключенските и детективските филми. Към друга категория отнасям филми, които помагат по-дълбоко да разберем действителността, в която живеем, дават социална оценка на политическия и нравствения живот на нашето поколение, осмислят мотивите на психологията, на обществените и интимни човешки проблеми в съвременния свят. *За съжаление срещат се и филми, заемащи междинно положение, които се опитват да смесват чисто развлекателни задачи с важни и дълбоки проблеми. Аз съм против жанровата смесица; нужна е жанрова, стилова чистота.*“¹

Така отговаря един любител и ценител на киноизкуството на въпроса „Какви са вашите предпочитания в киното?“ Това мнение би могло да се оспори веднага и много лесно; ще се призоват на помощ стари и нови формулировки в естетическата наука; в подкрепа на закономерното преливане на жанровете ще се дадат примери за отдавна познатото „другаруване на музите“ — изобщо не е трудно „на теория“ да се отрече това строго и елементарно разграничение на жанровите периметри. Всичко би било много лесно, ако подобно гледище беше случайно, ако то не се ширеше в понятията на голям брой зрители. Никак не са малко хората, които поставят на единия полюс потърсващите трагедии и психологическите драми и на другия полюс — развлечението. За никого не е тайна, че у нас мнозина отиват на кино, за да преживеят два часа чисто забавление, без сянка

¹ Курсивът е мой, В. Н.

от размисъл на лицето, без огорчения, без схватки с онова, което пречи на хората да живеят добре. В този свой стремеж те най-много разчитат на комедията. (Сигурно не е случайно, че първият филм — „Полетният поливач“ на Люмиер е комедия.) Годици наред филмовата публика се е смеела на „глупака“ и на „неудачника“, на Харолд Лойд и на братята Маркс...

Но ето, да речем, сега, в наше време, ни се прииска да погледаме смешна комедия — с трикове и ексцентрика, с недоразумения и невероятни обрати, с хубава музика. Едва ли има някой да не знае — филмите на Чаплин биха могли да удовлетворят блестящо нашето желание. Но да се видят тези филми никак не е лесно. У нас те се показват само от Българската национална филмотека, и то много рядко и само в големи градове. Воден от непреодолимите си желания да се смее, зрителят обаче все пак отива в киносалон, където се прожектират, да предположим, италианските филми „Развод по италиански“ или „Възходът“, филмът на прогресивния западногермански режисьор Курт Хофман „Призраци в замъка Шпесарт“, съветската комедия с герои деца — „Добре дошли“, чехословашкият филм „Старци за хмел“. (При поставянето на тези филми в една група са взети предвид най-общи стилкови особености, а не тесни жанрови белези.) Тук могат да се прибавят още за съжаление немного заглавия. Всеки от изброените филми по своему ни грабва с непретенциозния си, лек ритъм, с приятна музика и смешни сцени. Тук всичко се раздвижва под невидимата пръчка на смеха. Тази пръчка понякога е иронията, друг път пародията или остроумният диалог, или алегорията, гротеската, а понякога само баналният трик. Външно тези филми като че ли са лишени от всякакъв смисъл. В „Развод по италиански“ се стрелят по най-смешен начин, в „Добре дошли“ пък „летят“ без самолет и без крила, така, просто из въздуха, а в „Старци за хмел“ непрекъснато танцуват модерни танци... Но някак неусетно човек започва да разбира, че тази лекота е само привидна, че тук сатиричната двуплановост пронизва всичко и най-малките подробности; постепенно, но много дълбоко осъзнаваме художническата обоснованост и обмисленост. Откриваме, че гротеската в „Призраци в замъка Шпесарт“ и „Добре дошли“, че ексцентричната пантомима във „Възходът“ и пародията в „Развод по италиански“ са изпълнени с дълбок подтекст. Зрителят е оплетен в магията на един жанр, който забавлявайки го, му открива най-смели обществени истини. Тези филми изобилствуват с ефекти, смешни подробности; жизненото богатство в тях е неизчерпаемо. Но смехът, който те извикват, е нещо много по-дълбоко и по-сериозно от смеха над недоразуменията и фантастичната гротеска. Защото той се предизвиква от парадоксалната симбиоза на смешното и тъжното: смеейки се, ние научаваме мъдри изповеди за хората, за живота, за света. Върху територията на забавното всеки от създателите на тези филми на различна социална основа и от различна социална гледна точка е изградил остра и смела обществена критика.

Към коя категория, към кой жанр ще причисли тези филми зрителят, чието мнение цитирах в началото, е трудно да се каже. Тук забавлението и поуката си подават ръка; поуката е потекла по канала на интересното и занимателното. И тъй като жанровият пу-

ризъм отдавна не е на мода, можем да пренебрегнем задължението да им поставяме жанрови етикети; това би ни затруднило, дори ако потърсим възможно най-точните понятия „сатирична комедия“ или „сатиричен мюзикъл“ („Старци за хмел“).

В литературата и театъра традициите на тази жанрова симбиоза идат много отдалече. В киното те намериха гениално осъществяване в творчеството на Чаплин. Както Брехт в театъра, Чаплин съедини полюсите, събра драмата, музиката, забавния и зрелищния момент с цели, по-високи от чистото забавление. На помощ му дойдоха разнообразните и динамични средства на киното. Зрителят тръгна леко по този път, интригуван от простата и нагледна фабула, понесен на крилата на неудържимата авторова фантазия. В тези филми идеята е развита по занимателен начин. И все пак, за да достигне до дълбочините на съдържанието им, зрителят трябва да проникне през формата, а тя се гради върху подтекста, иносказанието, алегорията. Асоциативните нишки съединяват гротескното, невероятното с реалното. Може би, както само най-смелите съвременни психологически драми, тези „приятни“ и „забавни“ филми разчитат на досетливостта на зрителя, на неговото умение да мисли активно; да разбира сложната многоплановост на филмовата конструкция. Затова погрешно е да се смята, че те са лесно разбираеми и достъпни за всички. Те безспорно имат преимущество пред усложнените психоаналитични драми по отношение на успеха си сред зрителите, но в сравнение с „милите увеселения“ и с безсмислените, просто смешни комедийки са трудни филми. Тяхната многоплановост, богатият им смисъл често остават неразбрани, дори когато всички им се възхищават. За възприемането им се изисква подготовка, разбиране, интелигентност. Буквалното възприемане на изображението тук е безсилно; нужно е изострено, култивирано чувство към иронията, към саркастичния намек и двусмислицата, нужно е по-живо усещане за специфичния филмов ритъм, за многообразните монтажни връзки, за паралелите и съпоставките на образите.

Израства ново поколение кинозрителители от хора, които самото време учи на по-голяма отговорност и по-динамично мислене. Ако някога неудържим възторг извикваха триковете и паданията, днес с основание можем да кажем, че младите хора обичат повече смеха, насочен срещу отрицателните жизнени явления, умния смях, бичуващ злото. Те се възхищават истински само от умните комедии, от комедии, в които има елементи на сатира. И ако техният критерий е все още стихията, интуитивен, то една от основните грижи на тези, които мислят за бъдещето на това поколение и на изкуството, е да превърнат този критерий в устойчив и траен вкус, в строго изискване към киното: да съчетава забавата и развлечението с мъдростта.

ОКОЛО РАЗВЛЕКАТЕЛНИТЕ ФИЛМИ

Сред многото интересни резултати, получени от авторите на първите социологически изследвания, посветени на кинематографа и масовата култура в Полша, обръща внимание един факт. При огромен интерес към киното (55% от анкетираните младежи и 35% от работниците ходят в кинотеатрите не по-малко от един път седмично!) за най-добри бяха признати преди всичко филми с чисто развлекателен характер, предимно комедии. Такива като „Натали“ (режисьор Кристиан-Жак, 1958), „Възхитителните създания“ (режисьор Кристиан-Жак, 1952), „Ваканция в Рим“ (режисьор Уилям Уайлър, 1953) и т. н.

Това явление се повтаря вече много години и за никого не бива да бъде неочаквано. Най-важните процеси във формирането на общественото съзнание, най-разпространените, всеобемащи прояви на масовата култура протичат именно в тая сфера — в сферата на чисто развлекателните филми, най-често комедиите. И едновременно с това, колкото и да е парадоксално, този проблем е все още недостатъчно изучен от критиката, напълно се заобикаля от науката за киното, а тия, които определят политиката в областта на културата, се отнасят към един толкова важен въпрос без нужното внимание.

И в същото време мащабите на това явление ни заставят сериозно да се замислим. С факта на небивалата популярност на развлекателните филми може да не се съгласяваме, може да му противодействуваме, може най-сетне да се опитваме да насочим действието на такива филми в полезна за обществото страна, но не бива да се игнорира този факт.

Жаждата за развлечения

Това, че Полша пуска минимално количество развлекателни филми, е общоизвестно. Но струва си вероятно отначало да се разкаже какъв размах е прилюбила тази продукция в други страни с достатъчно уравновесен и приспособен към потребностите на зрителя кинопазар.

Списъкът на филмите, пуснати в производство във Франция между 1 май и 31 декември 1959 г., съдържа 77 названия. От тях 34 филма (т. е. почти 45%) са комедии, още 25 филма (около 33%) са други развлекателни филми (приключенски, криминални и т. н.), а останалата част съставляват произведения, посветени на социални въпроси, психологически драми и др. По такъв начин, сумирано, чисто развлекателните филми заемат 80% от цялата френска кинопродукция!

Франция в това отношения не представлява изключение. В Западна Германия например на 112 филма, пуснати през 1958 г., ще намерим 45 комедии (около 40%), приключенски, криминални и т. н. филми — 31 (28%). Оказва се, че около 70% от продукцията са чисто развлекателни филми.

Съвсем нямам намерение да анализирам тази гигантска продукция; ще отбележа само, че в повечето случаи както във Франция, така в още по-голяма степен в ГФР това са филми от художествена гледна точка твърде слаби, предназначени за най-примитивни вкусове. В дадения случай бих желал само да покажа истинските пропорции на това явление, да подчертая факта, че развлекателното кино е един от най-важните проблеми на кинопродукцията, а в по-широк смисъл и на съвременната масова култура. Трудно е да се предположи, че това огромно ко-

личество от комедии е резултат на някаква организирана културна „политика“ или просто на политиката. Това е по-скоро отражение на опортюнизма на продуцентите, които, пренебрегвайки художествените и още повече идейните достойнства на произведенията на изкуството, са заинтересовани изключително от това, да завоюват публиката и да спечелят колкото се може по-големи суми. По такъв начин имаме работа с последиците от един прост факт, последици, раздути от опортюнизма на продуцентите: небивало острата, възникнала вече отдавна потребност от развлечения. Тази потребност е присъща в еднаква мярка на всички обществени формации независимо от особеностите в начина на живота на хората, от техните нрави и обичаи.

Жаждата за развлечения вероятно е също така стара, както и човешкият род. Но през последното столетие станаха някои изменения, които придадоха особена острота на това явление. Преходът от феодалния към капиталистическия строй, усъвършенстването на методите на труда, намаляването на работния ден — доведе до положението, че човек сега разполага с повече време „за себе си“, отколкото по-рано. Ако през средните векове свободното време бе налице само за неговляма привилегирована прослойка, в условията на бурното промишлено развитие то стана достъпно за милиони хора. Използването на свободното време е един от най-големите проблеми на съвременната цивилизация, но колкото и да е странно, той досега не е станал предмет на организирана политика.

И ето когато се появи кинематографът, лесно показващ всякакъв филм пред очите на милиони хора, той погълна значителна част от свободното време на жителите по всички континенти. Той стана главният доставчик на развлечения и главно средство за запълване на свободното време, добито с такъв труд в резултат на многовековния прогрес на човечеството. Днес могъществото на кинематографа плаши някои мислители. През 1955 г. на нашата планета са работили 137 хиляди кинотеатра, а на прожекциите са присъствали 14 милиарда души. От тези цифри е ясно, че всеки жител на земното кълбо (в това число и децата, старците, представителите на слабо развитите страни) най-малко шест пъти на година е седял в тъмната зала на кинотеатъра и е търсил там преди всичко развлечения.

Френският историк на киното Жорж Садул в предговора към книгата си „Чудесата на киното“ дава запомнящ се, дори потърсващ образ на това явление: „Всеки ден, всяка вечер десетки милиони мъже, жени и деца отиват на кино. Най-разнообразна публика се събира пред екраните, за да види пеещи и говорещи човешки сенки. Всеки ден в един и същи час шест хиляди парижани запълват до последна възможност „Quamont Palace“ на Монмартр — един от най-големите кинотеатри на Франция. В Сицилия, разположили се под открито небе, рибари слушат забавните диалози на американски филм, дублиран на италиански език. В Кайро посетителите на „киноградината“ аплодират арабски певец. В Торонто, в drive-in“, петстотин канадски семейства в петстотин автомобила гледат шиказен цветен панорамен филм. Сред сламените колиби, някъде в Конго, брадат мисионери в бяла сутана прожектира религиозно-пропагандистка роля за няколко стотин негри. Петстотин души стоят на опашка пред кинотеатър „Ударник“ в Москва, за да видят нов съветски филм. В Сиам кинопередвижката се е забавила в загубеното сред джунглите селце и механикът върти цветния филм, а за да се създаде сред зрителите илюзия за звуково кино, зад екрана двама актьори прозвонят диалозите...“

Този откъс от книгата на френския учен не открива нещо ново: но, като го четем, ясно осъзнаваме как в съвременния свят се извършва процес на възличане милиони хора от земното кълбо в сферата на най-масовото изкуство. Ще подчертая още веднъж, че в огромен брой от случаите — вероятно в 80% — този процес се осъществява с помощта на развлекателните филми.

Развлечението е възможно не само в киното

Киното през своята кратка история прояви необичайна агресивност: то погълна множество други форми на развлечения, разпространени в XIX век. Днешният театрален репертоар например се различава значително от това, което е било възможно да се види на сцената преди 60 години. Интересните, сериозни спектакли са потънали тогава сред масата на сивата театрална продукция с чисто развлекателен характер. Френският „Театър на Булевардите“ при цялата си неъмнена професионална култура днес представлява, ако не остатъчно явление, във всеки случай явление с несравнимо по-малък диапазон, отколкото в началото



„Фантомас“

на века. Ще отбележим също така интересната подробност: една от най-популярните форми на развлечения от края на XIX век — оперетата — преживява упадък. Също така, както и циркът, който след периода на своето величие, все още изкуствено поддържано, става все по-малко популярен.

Развлекателният кинематограф, побрал в себе си и комедията, и оперетата, и цирка, си присвои и техните функции. Между впрочем, ако се говори за театъра, това явление от тясно театрална гледна точка има своя твърде положителна страна. Театърът като че ли се очисти от ефтината развлекателност и съумя да се развива, като се обърна към сериозните проблеми, разкривайки ги за зрителя в по-сложен, интелектуален ключ. Задължението да се забавляват хората престана да бъде основна функция на театъра, тази тежест, която театърът носеше в течение на целия XIX век, падна от неговите плещи. Киното в значителна степен ограничи и сферата за влияние на популярната развлекателна литература, тази, която запълваше свободното време още в началото на нашето столетие. Тая литература, разбира се, както и преди съществува, но нейното влияние, силата на нейното въздействие неизмеримо се е намалила. И тук също така, макар и не така отчетливо, може да се наблюдава тая еволюция, която премина в своето развитие театърът.

По такъв начин чрез самия ход на един естествен, от никого ненаправяван процес задачата за развлечението на хората, за запълването на тяхното свободно време се падна на кинематографа. И едва последните години внесоха някои изменения. Разпространението на спорта като своеобразно масово зрелище, а също така бурното развитие на туризма показва, че киното има конкуренти. След това значителна роля започна да играе съществуващата в някои страни развлекателна промишленост: като се започне от „луна-парк“-овете и се завърши с механическите игри, панаяри, забавления.

Най-сетне особено важна роля в тоя процес играе най-новият фактор за масова култура: телевизията. От техническа новост, в която никой не е вярвал, телевизията за кратък срок се превърна в най-разпространения инструмент за общуване между хората. Съвършено очевидно е, че при такъв размах на явлениято и при такава удобна форма на възприемането телевизията на повечето страни насочи своите усилия към завоюване на областта, в която човешките потребности са постоянно остри и никого напълно не се удовлетворяват: тя започна да забавлява. В капиталистическите страни има още един допълнителен лост, който помага на именно такова развитие на телевизията: рекламата. А рекламата, както

е известно, е най-резултатна в развлекателните програми, обладаващи огромна привлекателна сила.

Ако в повечето страни развлекателните функции са завзети от телевизията, може да възникне въпросът: а какво пък остава за киноизкуството? Не подлежи на съмнение, че киното, във всеки случай отначало, предприе борба с телевизията именно в тая област: с увеличаване занимателността на зрелището, с въвеждане на широкия екран, синермата, цвета, най-сетне, миризмата; преди всичко обаче то се стремеше да порази зрителя с постановъчния размах, с монументалността, както е казано, с елементи, още недостъпни на единадесетата муза. (Твърде е възможно, че телевизията скоро ще разполага и с тия елементи, особено във връзка с разпространяването на телевизионните проектори, позволяващи да се получи вместо малкото изображение на стъкления екран изображение на голям екран, който ще се поставя в стаята.

Може обаче да се предположи, че победата на телевизията в този спор ще доведе към същото, което някога се случи с театъра: тя ще „освободи“ кинематографа от баласта на развлекателните задължения, като му остави широки възможности за създаване на интелектуално, търсещо, високохудожествено изкуство. Кинотеатърът, като се изхожда от тая хипотеза, ще загуби в този случай своя масов характер и ще добне, както и драматичният театър, по-тесен характер. Това, разбира се, е само предположение. Засега е още трудно да се предвиди как в действителност ще се развива киноизкуството. Това зависи също така, а може би преди всичко от силата на навиците на публиката; от това, в каква степен хората са привикнали да „излизат“, за да прекарат извън дома свободното си време. („Sortir“ — магическата френска дума, която означава развлечение). Освен това твърде важно е в каква посока ще еволюира репертоарът на телевизията, от една страна, и на кинематографа — от друга.

Засега обаче можем да говорим за съществуването на утвърденото явление: киното и преди всичко киното е главният доставчик на развлечения за милиони хора.

Киното променя нравите

Нарисуваната по-горе донякъде дори плашеща картина дава представа за социологическата значимост на проблема за развлекателното кино. Защото съвършено очевидно е, че ако тия филми заемат до 80% от програмите, тяхното влияние е много по-широко и по-дълбоко, отколкото ни се струва. Та нали нещо от тях трябва да остане в умовете и чувствата на милионите зрители. Тази област на масовата култура, по същество неизследвана, е една от най-важните, ако се има предвид формирането на мирогледа на съвременния човек.

Особено е важен следният въпрос: заключена ли е в тази маса от филми идейно-възпитателна ценност в най-широкия смисъл на тази дума и ако това е така, каква е тя? Възприема ли се или се отхвърля от зрителите? Тук ние за съжаление можем да изказваме само предположения. Затова ще бъдем предпазливи във формулирането на нашия отговор.

Струва ми се, че в масата развлекателни филми е заключено мълчаливо одобрение на формите на живота, на обществената система, на средното равнище на морала, на средния художествен вкус в страната, където тия филми се появяват. Това е резултат на конформистката позиция на продуцентите и авторите на филмите, резултат на техния стремеж да угодят на всички и да не наострят против себе си никого. Такава позиция отговаря на техните материални интереси, а материалните интереси на свой ред изискват завоюването на максимален брой зрители. Обаче утвърждаването на действителността в такива филми трябва да бъде дотолкова общо и завуалирано, че да може да изпълнява още и друга функция: така да става, че например американските зрители да се стремят да гледат този или онзи филм в същата степен, както, да кажем, филипинските, макар че формите на техния живот и нравствените им системи са свършено различни. И така, от една страна, става процес на приемане на действителността, а от друга, на унификация на идейните предпоставки в полза на общоприетото „средно“.

Ние знаем, че западните развлекателни филми понякога открояват, а по-често в подтекста си утвърждават буржоазната действителност. Обикновено това, което е показано в тия филми като добро, одържа победа над злото. В тях намират пълен израз средните, общоприети норми на буржоазния морал (особено в комедиите), при които любовта, само тя е „истинска“, премахва по своя път

всички прегради, а тя, на които са свойствени егоизъм, вражда, ненавист към ближния, получават заслужено наказание. Тук господства особено уважение към законните съпружески отношения, които, по правило, увенчават любовната история, а не я започват. Разбира се, срещат се изключения от тия правила, но са твърде редки в морето на развлекателната продукция. Сега може да се зададе още един въпрос: как се случи, че същите тия образци на еснафски морал са взети на въоръжение например от модните през последно време детективски филми, в които формално справедливостта тържествува, но симпатите на зрителите се привличат по-скоро от образите на престъпниците? Разсъждавайки логично, може да се твърди, че подобни филми постепенно преобразяват нормалното общество в общество на престъпници. И такива твърдения ни се случва да слушаме често.

Безспорно е едно: влиянието на такъв род филми е отрицателно, но да се определи точно диапазонът и силата на това влияние е твърде трудно. Охотно се позовават на произшествието, случило се във Франция след разпространението на един полицейски филм с твърде сложна интрига, в хода на която безпогрешно и почти научно била показана „технологията“ на взлома. И ето няколко седмици след премиерата сейфове на една френска банка били разбити точно по такъв начин, какъвто бил изобразен във филма. А пред съда престъпниците съвършено определено посочили откъде са взаимодействували своя метод. Това е краен случай и вероятно не твърде типичен. Защото съществува едно съвсем неизучено явление: сумирането на импулсите на „внушения“, заключени в различните филми, когато впечатленията се наслаждат едно върху друго. Та нали наред с така наречените „безнравствени“ филми има десетки „нравствени“, с противоположен знак. Какъв е пък сумарният резултат? Не трябва да се забравя също, че едновременно, в процеса на възприемането се проявява силен компенсираш момент: човек, който може би е искал да извърши грабеж, се задоволява с това, че го е видял на екрана, като се е отъждествявал през това време с героя на филма.

Затова, струва ми се, че най-голямо въздействие масовото кино оказва върху бита, модата, поведението на хората, върху разпространението на един или друг тип на красота и т. н. Тук може да се говори за истинска цивилизация, формирала се под влиянието на кинематографа. Наистина между нея и обществото се развиват двустранни и сложни процеси. Съществуващите моди се подхващат от филмите — тези катализатори с небивала сила — и се разпространяват още по-нашироко (макар че има и такива явления, които киното разпространява и без влиянието на публиката).

Това се отнася към твърде широка сфера от нашия живот. Ще приведем няколко най-очевидни примера. Киното безусловно е станало главният фактор, формиращ съвременния тип на женската красота. Този тип възплъща вкусовете на днешната публика, а филмите добавят нови елементи и канонизират типа. Тук ние се допираме до едно от най-интересните явления на цивилизацията: системата на „звездите“. В еволюцията на кинозвездите, в паданията и появите на поредните идеали може да се види как се е развивал идеалът на женската красота. Едгар Морен в своята твърде интересна книга „Кинозвездите“ анализира явлението на кинозвездите, този своеобразен мит на XX век, чиято природа е значително по-сложна, отколкото може да се стори на пръв поглед. Морен проследява развитието на типове „звезди“, които са отражение на обществените настроения, и ако можем така да се изразим, последователните промени на тия настроения. „Започвайки с наивните „звезди“ — пише Морен, — през прекрасните и простите, ние дойдохме най-сетне до образа „bad-good“ (лош-добър), т. е. до индивида, възплъщаващ смес на доброто и злото“. Според мнението на френския социолог в резултат на дълъг процес произлиза „очовечаване“ на „звездите“ и свързано с това отдалечаване от наивната идеализация с едновременно увеличаване на новите типологически комбинации.

Аз говорих тук за един от най-известните аспекти за въздействие на филмите върху нравите. Но нали не по-малко силно е тяхното въздействие в областта на дрехите, модните изрази и преди всичко върху поведението на хората. Успехът, с който се ползува в Западна Европа американският начин на живот (във всеки случай този, който показват американските филми), е несъмнен ре-

* Edgar Morin, Les Stars, Paris, 1955.

зултат от огромното влияние на американската кинопродукция в тия страни. В тази област ролята и въздействието на кинематографа върху хората са колосални.

Григори Александров, един от известните съветски майстори на комедийния жанр, си спомня характерен инцидент: „През време на снимането на филма „Цирк“ един от героите трябваше да пише писмо. Той реши да вземе писалката не така, както това се върши от повечето хора, т. е. като се натиска с показалеца, а да го държи между средния пръст и показалеца. Аз, като режисьор, помислих, че в това няма нищо страшно, и разреших на актьора да държи писалката не по общоприетия начин.

Но щом филмът се появи на екрана, започнахме да получаваме писма от педагозите. В едно от тях бе написано примерно така:

„Скъпи другари артисти! Вие ни скарвате с нашите ученици. Ние ги учим в училище как да пишат, а те отиват на кино, гледат филми, връщат се в училище и започват да пишат по своему. Когато им казваме, че пишат неправилно, учениците възразяват и ни адресират към киното, за да се научим сами, как трябва да се пише...“*

Парадокс на масовата култура

Именно в това небивало влияние на развлекателното кино е заключен един от парадоксите на съвременната култура. Хората получиха изключително мощен инструмент за въздействие, за формиране на мирогледа и морала. А между това в огромния брой на случаите този инструмент или изобщо не се използва или съдейства за лошите инстинкти. Защото развлекателните филми изразяват безусловно одобрение на всичко, което статистическото мнозинство от зрителите би било готово да гледа и да хвали. Следователно киноизкуството по същество се отказва да влияе върху формирането на общественото съзнание или дори противодейства на социалния и нравствен прогрес.

През декември 1959 г. Роберто Роселини в беседа с мен говореше за този удивителен парадокс:

„Съвременният свят разширява своите предишни граници. Прогресът на науката, техниката, цивилизацията разтърсва основите на днешните обществени формации. А на хората, живеещи в тоя стремително преобразуващ се свят, им е свойствена остаряла психика, която се е създала още преди промишлената революция. Разривът между прогреса на цивилизацията и подготовката на нашата психика за новите форми на живота — ето основния проблем на съвременната култура и преди всичко на масовата култура. Преди четиристотин години Гутенберг изобрети печатната машина. В течение на няколко века техниката за размножаване на човешката мисъл се подобряваше, обхващаше нови и нови страни, за да завърши с „комиксите“, които никак не изискват от потребителите умение да се чете. Ние се оказахме в нелепа ситуация, толкова по-трагична, понеже често сами не си даваме сметка за това, което става.

Нека бъдем откровени. Кинематографът играе тук фатална роля. В самото начало изглеждаше, че новото изкуство ще застане в служба на прогреса, че то ще съумее да донесе, да разпространи, да утвърди сред милиони хора истинска култура. А между това в основата бе поставен икономическият фактор, т. е. рентабилността и необходимостта от постоянно кокетирене с най-изостаналата част от публиката. Масовото кино непрекъснато задълбочаваше тази деградация, пречеши на хората да се приспособят към нашата интересна епоха, в която всички живеем. Същото става и с телевизията. Отначало изглеждаше, че сме получили мощно възпитателно оръжие. Но скоро стана ясно, че телевизията в още по-голяма степен, отколкото киното, върви към „комиксите“.

Да се върнем обаче към киноизкуството. Та нали днес не повече от десет процента от филмите могат изобщо да се гледат, а числото на филмите, които влияят положително върху културата на зрителя, е още по-малко. Мяркащите се сред тази маса няколко „ценни“ филма нямат никакво значение, не играят никаква положителна роля. И тук няма да помогнат дори най-героичните усилия на отделни художници; нищо не могат да направят и тази неголяма група зрители, които изискват от киноизкуството истински културни ценности. Този проблем, според мен главният проблем на съвременната цивилизация, може да бъде

* Г. Александров, Принципи советской кинокомедии. — „Искусство кино“ 1949, № 5.

решен само в случай, че вместо индивидуални опити, предварително обречени на неуспех, ще бъдат предприети търсения на принципни решения, основани на рационален, научен фундамент.

В съвременната епоха, когато, още веднъж подчертавам, науката, техниката, материалната цивилизация доведоха до това, че светът необозримо разшири своите традиционни граници и в областта на културата трябва да бъдат направени усилия, достойни за тази епоха.*

Възниква въпросът, а как може да се противодействува на този процес? От една страна, почти във всички страни се развива движението на зрителите, поддържащи честните художници, тия, които се отнасят към кинематографа като към една от многото равноправни творчески дисциплини, т. е. искат да изразят в него своето творческо „аз“. Това движение има за масовия кинематограф чисто лабораторно значение. А съществуващото в самото киноизкуство естетическо движение не предприема никаква борба за милионните маси на зрителите, съзнавайки този парадокс на съвременната култура, за който говори Роселини. Художниците се опират изключително на киноklubовете, чиято задача се състои в пропагандата на постиженията в киноизкуството. Обаче влиянието на киноklubовете е дотолкова незначително и бавно, че не трябва да се очакват никакви бързи и принципни изменения.

Друго, много пъти по-силно, макар и обособено решение на проблема вече няколко десетилетия пропагандира Рене Клер. Между вулгарния антихудожествен комерчески кинематограф и естествения кинематограф той се опитва да намери някаква пътечка за себе си и за своето изкуство. Този старомоден, сантиментален, остроумен господин, притежаващ тънък вкус и превъзходство, познаващ публиката, вече много години, едва ли не самотно, води борба за нея. Той създава това, което се нарича „истинско киноизкуство“; зрелище, художествено и в същото време изцяло народно. Неговият филм „Кварталът на люляците“ (1957) е зряло и твърде убедително доказателство за това. Малко по-рано, в „Красотата на дявола“ (1950), Клер се опита да придаде на своя филм определена философска стойност, сякаш разчитайки сметките си със съвременността (което според мен е несвойствено на неговия темперамент). В „Красавиците на нощта“ (1952) той искаше да сведе своето изкуство до студена, точно пресметната виртуозност. А в „Кварталът на люляците“ той се върна към простотата, лиризма, топлотата, непретенциозната замисленост, накъсо, към всичко, което бе свойствено на Клер още от времето на филма „Под покривите на Париж“ (1930). Светът на Клер е показан тук като че ли в химически чисто състояние.

Клер обаче, както вече казах, е съвършено особено явление. И всичко си остава, както по-преди: тия, които имат всички данни, за да създават истинско масово изкуство, тия, които притежават култура, добър вкус, хуманизъм — тия художници не се интересуват от масовия кинематограф, оставяйки го в ръцете на студентите занаятчии, на вулгарните спекуланти в изкуството.

Ето защо, струва ми се, че този важен проблем може да бъде решен само в тия социални системи, където кинематографът е станал народна собственост. Защото у нас няма място за комерчески фактор, който по своята природа е противоположен на развитието на културата и предизвиква равнение към най-лошите образци. От друга страна, точно и ясно формулираните възпитателни задачи на кинематографията в социалистическите страни ги поставят в привилегировано положение в сравнение с буржоазните кинематографии.

Григори Александров писа в цитираната вече работа: „Партията винаги е придавала голямо значение на комедийното изкуство и е призовавала майсторите на изкуството към създаване на весели, жизнерадостни и съдържателни филми, помагачи за комунистическото възпитание на масите...“

Александров потвърждава принципа, за който и аз говоря. Обаче в практиката, която, както е известно, има своя логика, работата стои другояче. Развлекателните филми, толкова необходими за милиони хора, са все още твърде редки в киноизкуството на социалистическите страни. В СССР производството им е неограничено, а в Полша през петнайсетгодишната история на нашето изкуство те се броят на пръсти. Освен това, отивайки твърде далече в своите дидактически изисквания, ограничихме много възможностите на тази област от изкуството, като стигнахме дотам, че от филмите бяха изключени или сведени до минимум елементите на развлекателност. На хората, разполагащи с все по-голямо количество свободно

* „Говори Роберто Роселини“. — „Film“, 1960.

време и изискващи развлечения, ние не съумяхме да дадем тия развлечения: културни, обогатяващи, с неголям възпитателен товар.

Това е втор парадокс на масовата култура. Системата, която разполага с огромни материални възможности, не съумя (във всеки случай досега) да проведе последователна политика в областта на развлекателния кинематограф.

Изкуство и масова продукция

Критикът по отношение на развлекателните филми се намира в особено неизгодно положение: често той е просто безсилен. Имайки възможност да избира от множеството филми, критикът естествено предпочита най-добрите от тях, сериозните, интересните в едно или друго отношение филми. И в това няма нищо удивително. Та нали в сферата на сериозния художествен кинематограф съществуват традиционни критерии, проверени начини да формулираме своите мисли. Критиците, смятащи се за остроумни, се ровят понякога в най-долното, в отпадъците на кинопроизводството, за да намерят предлог за ирония.

Но всичко останало — огромните залежи, намиращи се между, ако може така да се каже, каймака и сметта, — е съвършено неизследвано. Във всеки случай от компетентни хора. Критиката нищо не може да направи: не ѝ достигат критерии, здрав смисъл и методика. Поради това цялата тази масова продукция или се премълчава, което в края на краищата е простимо, или, което е много по-лошо, се анализира с похватите на художествената критика, при което рецензентите сериозно разглеждат достойнствата и недостатъците, творческата деформация, виждането на художника и т. н. Ясно е, че в дадения случай такива методи на оценка не подхождат, рецензията излиза не само невярна, а и просто не по същество. Тази „комедия на недоразумението“ се повтаря у нас твърде често.

Струва ми се, че анализирайки развлекателните филми, критиката е длъжна напълно да обнови своята методика, да смени арсенала на своите професионални средства. Може би този въпрос тук не носи принципен характер, но според мен има някои несъмнени начини за проверка на критическите съждения за развлекателните филми, съждения, логически произтичащи от предпоставките на тази продукция и от нейната роля. Като се определи преди всичко елементарната обществена и възпитателна стойност на филма, трябва след това да се види: интересен ли е този филм? Достатъчно ли е забавен, интересен, задържа ли вниманието на зрителите — с една дума, изпълнява ли филмът задачата, за която е предназначен?

Следователно възможно е съществуването на някакъв естетически еталон за филма, с който критикът трябва да съотнесе всяко анализирано произведение. И ето тук според мен преминава границата между художествен филм, т. е. филмът, в който се вижда индивидуалността на художника, и развлекателната, масова, в известен смисъл потребителска продукция. Само тук (повтарям, аз говоря за масовата комерческа продукция на буржоазното кино), в сферата на развлекателната продукция, е възможно съществуването на каквито и да са еталони, само тук могат да намерят приложение всички тия пособия, които се появяват на Запад. (Например, „Как да се напише сценарий“, „40 основни драматически ситуации“ и т. н.) На публиката остава само да възприеме традиционната схема, към която тя е привикнала в процеса на своето „киновъзпитание“, и тази схема ѝ гарантира пълна яснот и абсолютно разбиране на всичко, което става на екрана.

Поради това ние с пълно основание говорим в дадения случай за застинали норми на киноезика. Застинали, понеже авторите на такива филми, пускани в огромни количества по екраните на капиталистическите страни, желаят на всяка цена да се приспособят към навиците на публиката, да ѝ угодят и не правят нито най-малки опити да изменят и обогатят изразните средства. Постепенно се образува система от такива условни, застинали схеми, нямачи нищо общо с истинското изкуство. И ако тия схеми все пак донякъде се променят, то това става в резултат на твърде бавното изменение във вкусовете на публиката. Но и това обновяване на езика по понятия причини изостава от развитието на киноизкуството, понеже то винаги е позовано на най-изостаналата част от публиката. Да се вгледаме сега по-внимателно в еталона на западния развлекателен филм, еталон, формиран след революцията на звука, в края на 30-те години. Наистина нали развлекателният филм не изисква от авторите творчески търсения, преосмисляния и въплощавания в образи на една действителност, в която би се отразил мирогледът на художника. Не, тук е нужно правилно да се приложат тези или онези похвати, за да се постигне напълно определена цел: да се развлече зрителят. Производство-

то на такива филми може да се сравни с производството на стоки за масово потребление, когато оформяването на стоката разчита не на създаването на един показателен образец, а на масовата продукция, и затова решаваща роля тук играе разумното и естетическо приспособяване към изискванията на купувачите. Така и в киното: изходен пункт ще бъде не авторът и неговия вътрешен свят, а публиката, за която е предназначен филмът.

От всичко казано по-горе, не трябва да се правят прибързани изводи за това, че ние сме длъжни а priori негативно да оценяваме цялата развлекателна кинопродукция. Масовата култура на XX век е сложно явление. Нашите привични оценки на художествените произведения са произлезли в резултат на общуване с истинското, индивидуално, търсещо, ако щете, неповторимо изкуство. Но единствен само фактът на отказване от старите представи и оценки още нищо не решава. Нужно е да се изменят критическите навици, с които сме привикнали да оперираме, анализирайки другите видове изкуства. Още съвсем неотдавна, преди някакви си петдесет години, мебелите, дрехите и други предмети за лична и домашна употреба се правиха по специална поръчка, господствуваше култът на индивидуалните, „неприличащи си“ вещи. А през последните години положението съвършено се измени. Днес никой не оценява красотата на фарфоровата чашка и удобството от използването ѝ, изхождайки само от това, нанесен ли е рисункът по ръчен начин или не. Ние сме склонни да оценим по достойнство естетическата и битова стойност на предмета, дори ако той се е появил в резултат на механизирани производствен процес. Кой знае не стоим ли и по отношение на масовото кино на прага на също такава смяна на критериите? С този проблем е тясно свързана все по-отчетливо и по-нашироко очертаващата се еволюция на понятието за майсторството, еволюция, която има особено голямо значение в областта на масовата култура.

Развлекателните шампи

Що за шампи са това? Доколко широко са разпространени в развлекателните филми? Какви елементи на формата и съдържанието са подхвърлени на най-голямо влияние от страна на шампите?

Преди всичко драматургията. Въпросът тук вече нееднократно е бил разглеждан от критиката и аз само накратко ще се спра на него. Става дума за драматургията в широк смисъл на думата, като обща организация на повествованието. Драматургическите схеми са най-консервативната част на филма, защото те водят своето начало от законите на театъра на XIX век и към тях най-много и най-силно привиква зрителят. Говорейки за драматургията, аз имам предвид определена специфична организация на фабулния материал около един или няколко герои, при което действието се развива последователно по точно очертана сюжетна линия. Това настъпателно движение се усложнява, добива необходимия драматизъм, накрая настъпва кулминацията, а след това и благополучната развързка на сюжетните плетеници. Целият материал е подчинен на желязна дисциплина, със задължителното развитие до край на всички характери и на всички сюжетни линии; всяка тема, всяка дума, жест, постъпка са длъжни непременно, макар и в самия край, да изиграят някаква роля във филма. Трябва за пълнота на картината да се отбележи и подчертае още и задължителната за такава драматургическа конструкция математическа точност, с която се прилагат всички средства за въздействие върху зрителя: акцентите са поставени на нужните места, точно е избрано мястото на кулминацията (десет-двайсет минути преди края) и т. н. В известна степен тая схема напомня изправно действащата фабрична играчка, която доставя на наблюдателя удоволствие със самия факт на *безпогрешното* движение, независимо от ползата, принасяна от нея.

Със също такъв „образцов“ характер е снабден и героят, около когото се съсредоточава действието (в цялата развлекателна кинематография това е свързано и с определени актьорски типове). Героят на филма, по правило, е човек на два-сет и пет, три-сет години (по-стари и по-млади герои се срещат рядко); той е привлекателен и макар че не е лишен от някои дребни недостатъци, като цяло предизвиква доверието и симпатията на зрителите. Характерно е и това, че такъв герой по нещо твърде прилича на „средния“ зритель, намиращ се в залата. Сродява ги известна наивност (интелигентните герои са изключително редки в такива филми), а също така доброжелателното отношение към околните хора, дори ако те в нещो не са съгласни с него.

Особено пълно и откровено тенденцията да се изобразява „средния човек“ се проявява в кинокомедиите. Един от най-популярните комици на френското звуково кино Фернандел превъзходно изобразява *явлението*, получило названието „François pique“ — „средният французин“: той е малко свадлив, малко егоистичен, но всичко това е не толкова важно, защото всъщност е твърде приличен, разсъдлив, отзивчив, уравновесен човек; попадайки в различни удивителни ситуации, той е смешен, но не толкова, че зрителите да се гаврят с него. Така стои работата и в американската звукова комедия, която даде характерни образи, представляващи типа на средния американски еснаф. Само че тук, вероятно поради твърде голямото количество комедии и многообразието на техните видове, се извърши диференциация на този тип: от интелигентните Джеймс Стюарт и Кери Грант до примитивния Боб Хоуп или двойката Ебот и Костело.

Не само в комедиите, но и в салонната драма, и в приключенските филми се появиха герои, които въпреки своята обособена сред другите персонажи роля отговарят на основните условия: предизвикват симпатията на зрителите и показват „средния тип“ на дадено общество.

Развлекателните филми се отличават с голямата култура при изпълнението на ролите от втория план. По правило, това са превъзходно написани образи, в тях обикновено се подчертава някаква странност, чудачество („чичо-оригинал“, „умен слуга“ и т. н.), а тези роли се изпълняват от великолепни характерни актьори. Вземете всяка страна с уредено производство на развлекателни ленти. Ако артистката, изпълняваща главната роля, трябва да притежава преди всичко обаяние, красота, секс, а нейното актьорско майсторство никого не интересува, то в характерните роли от втория план излизат с редки изключения превъзходни драматически актьори. В колко сиви, изцяло схематични френски комедии блести талантът на такива забележителни актьори, като Ноел Роквер, Пиер Ларке, Жан Тисие, Пол Франкерер, Еме Кларюн и други! И американската кинематография разполага с отряд добри актьори, играещи второстепенни характерни роли в серийни развлекателни филми — Луи Калери, Обри Смит, Флифтон Веб. Същото е и в Италия, където в следвоенните комедии намираме такива имена, като Ема Граматика, Тина Пика, Мемо Каротенуто, Виторио Де Сика (обикновено в ролите на разорили се аристократи) и т. н. По отношение на всички тия актьори действава задължителният принцип за актьорското амплуа, което те последователно повтарят от филм във филм.

Би могло и по-нататък да се умножават примерите и да се описва развлекателният „киноеталон“, като се убеждаваме в неговата непълноценност и трудноподвижност (например при построяването на диалозите, в похватите на актьорската игра, в постановъчните решения), но мен ме интересува сега само едно: да се докаже, че авторът, работещ в тази област, не се опитва да излезе зад пределите на схемата, напротив, капитулира пред нея и единствено в нейните рамки се стреми към максимална привлекателност на зрелището.

Описаният по-горе образец на развлекателен филм има своите многолетни традиции, свързани с традициите на театъра на френските булеварди, с неговата точна дозировка на драматическите ефекти и на сценичните движения, със стремителния — от началото до края — темп, с цялата, ако може така да се каже, математика на спектакъла, доведена от френските актьори до съвършенство. Оттук води своето начало и традиционната завършеност в характеристиката на образите. При това почти никога не се държи сметка за психологическата и битова правда, но затова пък се придава огромно значение на външната изразителност: и тук немалка роля изиграха посочените от мен характерни актьори, които донесоха в развлекателното кино целия свой театрален опит. Друг несъмнен източник на описания образец бе традицията на американското зрелище, на бродвейското представление, с неговото пристрастие към евтината сантименталност, с примитивните комически ефекти и с постановъчния размах, който ние намираме в много развлекателни филми.

Застинали схеми

И така пред нас е еталон, който не може да се нарече нито лош, нито хубав. Публиката е привикнала към него, филмите от такъв род са обикновено твърде достъпни и понятни за всички. А спецификата на жанра предпазва тия филми от скуката, от всякакъв род неясности и изисква от създателите великолепно познаване на кинозанаята. Това е добре.

Лошото е друго: тук е нарушена или съвършено отсъства еволюцията на формите в тоя образец. Нейното отсъствие в развлекателния кинематограф представлява голяма опасност. Защото тук е заключен един от източниците за вулгаризация на киноизкуството, което като резултат довежда до отрицателно влияние на филмите върху публиката. Прилагането на застиналите схеми неизбежно тласка киноизкуството към баналност, лишава филмите от всякаква оригиналност. Ето как изглежда в голямата холивудска „фабрика за сценарии“ пътят на всеки сценарий от неговия замисъл до реализацията.

Един от щатните сценаристи на студията, да кажем А., получава задачата да напише сценарий и му се дава някаква тема, ситуация или сюжетна скица. А. работи бързо, след няколко седмици той връчва готовия сценарий на продуцента. Той на свой ред предава работата на сценариста Б. за преработка. Б. извършва множество изменения, забележки (какво според него ще се харесва на публиката и какво — не) и връща работата на продуцента, който предава сценария по ред на В., Г. и Д. Минават няколко месеца. През това време често забравят за какво е ставало дума в първия вариант. Практически тази работа би могла да продължава безконечно, понеже продуцентът обикновено съвършено не се ориентира кой от поредните варианти е най-добър и в какъв стадий от преработките сценарият започва да се разваля. Всички работят добросъвестно, с пълно чувство за отговорност (поради твърде добрата заплата!) и с увлечение изгонват от сценария всичко, което може да не се понрави на масовия зритель, да оскърби неговия вкус или навици, да не удовлетвори неговите изисквания. Ето така, непрекъснато подвеждайки сценария към привличаща схема, в студията постигат поразителни резултати — когато всички филми от един жанр си приличат един на друг като близнаци: по сюжет, по отделни ситуации, по атмосфера. Премахвайки многосечна обработка, сценарият — от професионална гледна точка — е безпогрешен. А от гледна точка на заключените в него лични наблюдения, преживявания на автора, от гледна точка на елементарната съдържателност и оригиналност — това „произведение“ не представлява нито най-малка стойност за изкуството.

Всичко, което казах тук за сценария, се отнася в еднаква степен и за другите елементи на филма. По също такъв „синтетичен“ метод се водят и снимките; постановъчните, актьорски, монтажни и звукови шампи при последна сметка довеждат до това, че готовият филм се лишава от всякаква своеобразие и от каквото и да е лично участие на авторите. Впрочем за авторство вече е излишно да се говори, а също така и за възпитателната роля на такова произведение.

Тия филми пропагандират определени изтъкрани образи на буржоазния морал, без да предлагат нищо ново. Като използват много години един и същ език, те постепенно притъпяват чувствителността на публиката. Ето защо през последните години все по-често се говори за „циничната публика“, престанала да възприема сериозно поднасяните ѝ рецепти на буржоазния морал, за публиката, която още ходи в кинотеатрите, но вече не вярва на това, което вижда там. При такава ситуация като че ли трябва да възникнат радикални промени: заостряне на моралната и обществена проблематика, диференциация на езика, отказване от омръзналите на всички шампи. А между това световният кинематограф тръгна в друга посока. На „циничната публика“ предложиха същите шамповани зрелища, само че в по-рязка форма: „цинизмът“ на публиката удари с увеличена доза жестокост и сексуалност. Днешният сериен гангстерски филм се отличава от филмите преди двайсет години преди всичко с това, че сега ни поднасят детайлно изображение на няколко убийства, на агонията на героя, а също така на еротичните сцени. Трябва ли да се говори, доколко се засили в резултат на тия „промени“ вредното влияние на серийния кинематограф. Добропорядъчният викториански морал бе заменен от морала на насилието, на юмрука, от морала на човека-звяр.

Следвоенна еволюция

През последното десетилетие обаче станаха някои промени. Войната оказва огромно влияние върху цялото кинематографично творчество: не само върху развлекателното, но и върху сериозното. Драматизмът и страшните уроци от последната война засега нахално войниците, така и милиони хора, невзели непосредствено участие в борбата. Този факт не можеше да не окаже своето влияние. В киноизкуството се появиха признаци на поврат към по-сериозния тон; в комедиите стана отдалечаване от традиционното „оглупяване“ към „по-хуманния“ хумор. Признаването във всеки един от нас на човешко достойнство бе тази всеобща ценност, по която най-много копнееха през трагичните години на войната милиони хора.

Поради това зрителите престанаха да бъдат привличани в такава степен, както преди войната от механичния хумор, те започнаха да търсят такива форми на развлечение, които във всеки случай не биха поставяли под въпрос, а биха утвърждавали човешкото достойнство на героите.

Впрочем нищо не се изменя така бързо, както чувството за хумор. Това е едно от най-интересните явления в близките области на социологията и изкуството. Тия, които смятат (както например известният белгийски социолог Ежен Дюпреел), че комизмът израства от определени обществени ситуации, биха намерили потвърждение на своята хипотеза в стремително изменящите се, особено през следвоенния период, обществени отношения. Природата на комичното, струва ми се, е значително по-тясно свързана с понятието за актуалност, отколкото природата на трагичното или лиричното. Хуморът става непонятен, а следователно и не смешен вече няколко години след изчезване на обстоятелствата, които са дали повод за появата на една или друга комична ситуация или произведение. В комизма има нещо от модата, постоянно изменяща се под влияние на някакви тайнствени импулси, модата, която се подиграва с това, което е било предмет на възхищение още преди няколко години или дори месеци. Съвършено очевидно е, че и основните принципи за създаване на кинокомедиите трябваше да се изменят през последните петнайсет години.

Накрая през същите тия години станаха някои събития, твърде важни за цялата еволюция на киноизкуството. Защото сега киното се обръщаше не само към своята традиционна публика: към младежите и към еснафството в широкия смисъл на тази дума. Сега от него съвършено явно се заинтересува и интелигенцията. Това бе двустранен и сложен процес. Появиха се филми, които със своите високи достойнства привлякоха вниманието на тази нова категория зрители; от друга страна, те (тези зрители) започнаха да изискват нов тип филми. В количествено отношение измененията не носеха принципен характер, защото статистически новата публика съставляваше твърде незначителен процент от цялата многомилионна зрителска аудитория. Но в качествено отношение измененията бяха неизбежни. Гаранция за това бе активизацията на новия зрител и на кинокритиката, изразяваща по правило интересите на този зрител и формулираща неговите изисквания. Тия изменения засегнаха преди всичко сериозните, значителни по тема филми. Но и масовата, развлекателна продукция не остана настрана. Пред комедията се откриха нови перспективи, нови пътища за развитие, въпреки че голяма част от продукцията както и преди се намираше в състояние на застой.

Мисля, че един от най-важните изрази на тия промени се заключава в това, че в комедията, макар и бавно, но непрекъснато предмет на изображение и фон ставаха обществената среда, обикновеният живот на хората. Да се отделим за момент от комедията и да видим какво става в приключенския жанр. Неотдавна в Полша бяха прожектирани почти едновременно два приключенски филма, великолепно илюстриращи посоката, в която вървят промените. Това са филмите „Убиецът живее в № 21“ на режисьора Анри-Жорж Клузо (1942) и „Асансьор към ешафота“ (1957) на режисьора Луи Мал. При пръв поглед тия два филма почти с нищо не се различават един от друг: те имат еднакъв приключенски, доста неправдоподобен сюжет; и двата са снети професионално безупречно (от техническа гледна точка), черно-бели са и за обикновен екран. Техниката почти не се е изменила през тия петнайсет години.

Затова пък изменили са се — и при това твърде основно — отношенията между киноизкуството и действителността. Сравнението на двата споменати от мен филма от тая гледна точка дава интересен материал за размисъл. Клузо удивително ловко е изплел криминалната история. Това е своеобразна игра, в която се въвлече и зрителят; водят го ту в една, ту в друга страна, позволяват му да си почине малко, а след това отново, с удвоена сила, го обсипват с неочакваности и накрая актьорът с необходимата доза ирония представя на зрителя разгадка, която никой не е предвидил. Играта се води между няколко души, на всеки от които е дадена във филма точна характеристика. Колониалният лекар, фокусникът, дребният занаятчия, старата мома-графоманка — тия типове са нарисувани с уверена ръка, с остро чувство за наблюдателност и хумор. В постановката на Клузо целият механизъм на загадъчната история функционира безпогрешно, всичко е подчинено на студената сметка: да се постигне необходимият ефект. Тук се чувстват традициите на френската театрална комедия, провереността на драматическите ефекти и добрата школа на характерното актьорско майсторство. И все пак за днешния зрител тоя филм е непоносим. Действието се извършва в празно пространство, сякаш в херметически затворен балон, през обвивката на който не пре-

минават звуците на външния свят. Някакъв условен пансион, стълбище и три стаи; полицейско комисарство с писмена маса и преграда. Също такава условна квартира на комисаря... Градът? Страната? През кое време? Във филма на Клузо няма нито най-малко указание за средата, за времето.

Във филма „Асансьор към ешафот“^{*} няма нито следа от студеното, механично усложняване на ситуацията. Луи Мал потопява действието в съвременността, в кипежа на живота. Достоверност, жизненост пронизват образите на героите, дават началото на всички сюжетни ходове. Излъганият парашутист, прословутата „пар“ на 1958 година^{*}, петролна афера, мотел под Париж, германски туристи в шиказен „мерцедес“, съвременна архитектура, атмосфера на полицейски разпити — това хаотично преплитане на късове от живота изпълва докрай филма, дава му буквално всичко: драматизъм, човешки характери, атмосфера, социален контекст, удивителна актуалност (в някои фрагменти филмът напомня знаменитата афера Ляказ, която избухна една година по-късно), накрая своеобразно пластическо решение — изображението на града и на хората, които го населяват. Действителността, пулсът на живота, живата среда, напълно отсъстващи у Клузо, тук буквално пронизват целия филм.

И тъкмо филмите от този тип са най-разпространени във всички видове на съвременната развлекателна продукция, точно така, както преди петнайсет години мнозинството съставяха филмите от типа на „Убиецът живее в № 21“^{*}. Възможно е тук да се крие нещо повече, отколкото поредна смяна в навичките на зрителите. Това е по-скоро сигнал за настъпателните изменения, които се извършват в нашето разбиране не само за криминалната загадка, но и изобщо за съдбата на човека и за неговото щастие.

Нещо подобно стана и с комедията. Отстъпвайки от механическите, изцяло измислени сюжетни ходове, изолирани от околния свят, комедията започна да се намесва в проблемите на сегашния ден, в обществения живот на своята страна, на своето време. Най-характерно доказателство за тия изменения бе според мен сесията от италиански, така наречени „неореалистически“ комедии, макар че по същество освен повърхностната близост те нямат нищо общо с неореализма.

Този нов тип комедии се появи като че ли в два варианта: единият — по-интересен в художествено отношение, и другият — по-комерчески. Да се спрем преди всичко на първия вариант, представен от такива филми като „Полиции и крадци“ на Стено и Моничели (1952) и „Здравей, слон!“ на Франколини (1952).

В тия два филма — избрах ги като най-показателни за даденото направление — изходният пункт по същество е нелеп; във филма на Франколини — това е слонът, който един обикновен учител получава като подарък от индийски махараджа; в другия — парадоксално преобърнатите роли на полиция и крадеца. Може да се каже, че и двете ситуации са доста далече от всекидневния живот; при пръв поглед дори по-далече, отколкото така наречените типични „жизнени ситуации“ в някакви третостепенни комедии, посветени на търсенето на изгубения лотариен билет. Но тази нелепа ситуация е вписана в една жива действителност, показана с целия неореалистически блясък. Тук намираме превъзходен актьорски типаж, точно виден пейзаж, десетки жанрови сценки. И в това обкръжение авторската измислица, съединявайки се с природата, действувва върху нея като катализатор. Традиционните комически похвати са изменили своя характер: вместо комизъм на положенията се появи комизъм на правдивите човешки характери. Пред нас е вече не „особеният“ комедиен свят със своите закони и своята логика, а светът, който ни е добре познат, светът, в който са скрити множество комически ситуации; просто по-рано ние не сме ги забелязвали. Нещо повече, тия филми представляват някаква правда с по-обобщен, познавателен характер: например правдата за трудния живот на италианския учител, напразно очакващ да се увеличи заплатата му. А в поразителната сцена от „Полиции и крадци“, когато старият измъчен полиций преследва стария измъчен крадец и двамата започват бързо да се задъхват, е заключена квинтесенцията на този особен вид хумор. Ние ги гледаме с усмивка, със съчувствие и симпатия. Такива чувства не предизвикваха традиционните, „механически“ комедии от 30-те години.

Аз разглеждам само тия два филма, като примери за следвоенната еволюция на комедията в нейния най-зрял, художествен вариант. А в действителност обличаването с живота, навлизането в проблемите на бита, на морала станаха разпро-

^{*} Пар — съкратено от думата „парашутист“. Тук се има предвид цялата политическа атмосфера във Франция през 1958 г., когато полковник Масю вдигна парашутистите против републиката.

сгрянено явление в комедиите. В същата Италия се появи и друго направление в развитието на комедийния жанр (значително по-малко интересно), представено от такива филми, като безкрайната серия „Хляб, любов...“ и др., която въпреки цялата си вулгарност също така ни говори за промените. Комерческият фактор, желанието да се удовлетворят вкусовете на най-широката аудитория играят тук, разбира се, голяма роля. Тези филми в известна степен напомнят по своята конструкция, по характеристиката на образите описаните по-горе универсални еталони на кинокомедията. Главната роля в тях също играе „звездата“, особа, притежаваща прекрасни форми, подчертана сексуалност, облечена в живописни селски дрипи. Маскарад? Не само. Ние забелязахме по-сочния, богат с детайли фон; персонажите от втория план тук вече не са просто синтетически „комедийни типове“, те се отделят от общия фон, обогатяват го.

Обръща внимание още едно интересно явление. Неореализмът, който в сферата на художествения кинематограф бе несъмнено най-значителното събитие на последните десетилетия, не проникна в масовия кинематограф. Общозвестни са поразителните статистически данни, които неопровержимо доказват, че най-примитивният италиански филм на „плаща и шпагата“ се е посещавал от публиката много пъти повече, отколкото шедьоврите на неореализма „Крадци на велосипеди“ (1948), „Умберто Д.“ (1951) или „Пайза“ (1946). Но своеобразната култура на неореализма, особеното виждане на живота, свойствено на това направление, проникна, макар и във вулгаризирана форма, в масовата продукция. Може да се каже, че неореализмът не стана масово явление в изкуството, но неговата заслуга в това, че той оплоди масовия кинематограф. Впрочем също така е стояла работата и с други художествени направления, и с техните връзки с масовата култура.

Явлението, което се постарях да анализирам, не се ограничи само с италианските развлекателни филми. То проникна — под влиянието на едни или други фактори — във Франция, в Скандинавските страни, в Америка. Навсякъде в следвоенните години започна кризис на традиционния, абстрахиран от външната среда кинематограф: и все по-широко, все по-дълбоко живата действителност почна да прониква дори в най-забърканите, най-абсурдни комедийни ситуации.

*

Трябва да се има предвид още един фактор, сериозно повлиял през следвоенните години върху развитието на развлекателния кинематограф. Вече във филмите, за които говорих, може да се отбележи определено изменение на тона-



Сцена от съв...



филм „Никой не искаше да умира“

тях се усеща значително повече топлина, симпатия към героите, изобразявани с любов, а не със злобна подигравка. Това е симптомично. Та нали сближаването с действителността би могло на пръв поглед да открие неограничени простори за язвителната социална сатира, иронията, бичуването на обществените порядки. А между това комедията еволюира в посока на жизнеутвърждаването, симпатията, съчувствието, своеобразния комедийен лиризм. Това направление се опираше на отдавнашни добри традиции, то винаги е било програмно за Рене Клер; единственият филм, в който той се е отдалечил от своя стил — „Последният милиардер“ (1934, сатира на диктатурата) е признат от някои критици за неуспех на художника. Днес тази тенденция се е разпространила почти в цялото развлекателно кино, излизайки далеч извън рамките на комедията. Това ние наблюдаваме в приключенските, костюмните, мелодраматичните филми. Дори „най-математическите“ криминални кинопроизведения, такива, като знаменитият „Рифифи“ на Жюл Дасен, се оказаха обаятелни, колкото и да е парадоксално, с топлина и лиризм. Авторите на тия филми полагат огромни усилия, за да покажат гангстерите като хора, уравновесени, работещи с научно проверени методи, така, както работят днес хората

в големите индустриални предприятия. При това тия хора са във висша степен порядъчни, трудещи се, хора, на които не им върви много в живота. Един от тях има туберкулоза и той се чувства самотен; друг притежава прелестна жена и син, когото обожава; и двамата мислят с безпокойство за бъдещето (нали не могат да разчитат на пенсия!). И всичко това е показано в обикновена обстановка, наситено с топлина, със симпатия към героите.

Гангстерите — това, разбира се, е изключителен случай. Но стремежът да се видят героите в техния обикновен, семеен живот, да се намерят у тях черти, които, както ни изглежда на нас, говорят за тяхната човечност — всичко това откриваме днес почти във всеки развлекателен филм. „Ваканция в Рим“ (1952) на режисьора У. Уайлер или „Парижанката“ (1958) на режисьора М. Буарон са обратната страна на същото това явление. Тук се изобразяват крале или премиери като най-обикновени хора, с техните всекидневни грижи и неприятни задължения, от които никак не могат да се отърват, точно така както и обожаващия своя син герой на „Рифифи“ не може да престане да се занимава с гангстерство.

Тази еволюция има дълбоки корени. Тя възникна от настъпната потребност на зрителя навсякъде да намери частица от атмосферата на своята квартира, от своите съпругески караници, завършващи с примирение, и т. н.

Фактът, че тази своеобразна еволюция се извърши именно през последните години, когато все по-често се говори за унищожението на света, за опасностите на нашето време, също не трябва да се остави без внимание. Нужно е да се помни също така, че това става след Втората световна война, след разгрома на фашизма, който се опитваше да стъпче в калта човешкото достойнство. Може да се предположи, че тази еволюция е възникнала от отчаяното желание навсякъде — дори в най-глупавата салонна комедия, във всяка среда — дори в средата на гангстерите и кралете, да се намери частица човечност и солидарност с тия, които седят в залата. Това желание на хората нито една разумна кинематография не може да пренебрегне.

П. П.

Смени ли се нещо през тези шест години, които минаха, откакто беше написан този текст?

Социалистическото кино преживя една значителна еволюция. Чехословашката кинематография, някога сива, неинтересна и конформистка — се промени в една от най-живите идейно и естетично кинематографии на света. В съветското кино настъпиха извърредно интересни промени: появиха се нови течения, нови индивидуалности, нови опити за разкриване на човешката съдба. Българската и румънската кинематографии ни дадоха няколко дълбоки, зрели и възбудящи произведения. Но в областта, за която говорихме — областта на развлекателния филм, — следите на тези промени са нищожни. Какво например оригинално и зряло предложение за „наша“ комедия получихме в протежение на тези години? В полското кино дори се появиха белезите на известен регрес. Чисто развлекателни филми бяха направени много, дори неочаквано много. Някои от тях имаха дори голям успех всред зрителите. Но какви филми са това? Често срещан е жанрът на механичната ситуационна комедия „с атракциони“, т. е. песни, танци, приятни момичета и пр. Едно доста върно продължение на предвоенната търговска полска кинокомедия от тридесетте години — може би без онази евтиния на режисьорските средства, но с все същия престарял, провинциален вкус към „комедийните“ перипетии. Филми, пусти и отгоре на всичко — малко смешни. Малобройните сатирични филми се опитваха да засегнат някои действително важни проблеми, но се спираха на повърхността, осмиваха по-скоро външната „екзотика“ на нравите, вместо да атакуват това, което действително заслужава да бъде атакувано.

Не по-добре стоят нещата в сензационния филм. Видяхме няколко десетки филми от този жанр, които предимно показваха храбрите милиционери, които преследваха подред крадците, мошениците и шпионите — плоски истории, реализирани как да е.

Мисля, че въпросът, на който бе посветена моята статия отпреди шест години, продължава да бъде актуален. Социалистическата кинематография има все още тази огромна и неизползвана възможност, огромното задължение и към своята публика, и към филмовото изкуство, да създаде съвременен, зрял, свързан с действителността развлекателен зрелищен филм — даловиден, мъдър, а едновременно с това популярен и народностен — в най-добрия смисъл на тези понятия.

ДЗИГА ВЕРТОВ-ФРАГМЕНТИ

1922

Ние протестираме против смещението на изкуствата, което мнозина наричат синтез.

1923

Към този литературен скелет можем да доснемем други киносюжети... Положението на нещата с това не се изменя. Съотношението е същото: литературен скелет плюс киноилустрации — такива са почти без изключение всички наши и задгранични филми...

Най-внимателното наблюдение не открива нито един филм, нито едно търсене, правилно насочено към разкрепостяване на киноапарата, който се намира в жалко робство, подчинен е на несъвършеното, ограничено човешко око.

Основното и най-главното:

киноусещането на света.

Исходният пункт е:

използването на киноапарата като кинооко, по-съвършено от човешкото око, за изследване на хаоса от зрителни явления, изпълващи пространството.

Киноокоото живее и се движи във времето и пространството, то възприема и фиксира впечатленията съвсем не като човешкото око, а по друг начин. Положението на нашето тяло през време на наблюдението, количеството на възприеманите от нас моменти от едно или друго зрително явление за една секунда съвсем не са задължителни за киноапарата, който толкова повече и толкова по-добре възприема, колкото е по-съвършен.

Ние не можем да направим очите си по-добри, отколкото те са направени, но киноапарата можем да усъвършенствуваме до безкрайност.

Аз съм кинооко. Аз съм око механическо. Аз, машината, ви показвам света такъв, какъвто само аз мога да го видя.

От днес завинаги аз се освобождавам от човешката неподвижност, аз съм в непрекъснато движение, аз се приближавам и отдалечавам от предметите, аз се вмъквам под тях, аз се покатервам върху тях, аз се движа наред с мордата на бягащия кон, аз се врязвам с пълна сила в тълпата, аз бягам пред бягащите войници, аз се обръщам на гръб, аз се издигам заедно с аеропланите, аз падам и излитам заедно с падащите и излитачи тела...

...Колко много са те — жадните за зрелища, изтъркали панталоните си по театрите.

Те бягат от ежедневието, бягат от „прозата“ на живота. А между това театърът почти винаги е само калпава имитация на самия тоз живот плюс глупашки конгломерат от балетни кълчения, музикални писъци, светлинни хитрувания, декорации (от боядисани до конструктивни) и понякога добра работа на майстори на словото, извратена от цялата тази безсмислица. Някои театрални майстори разрушават театъра отвътре, като чупят старите форми и обявяват нови лозунги на работа в театъра; на помощ са привлечени и биомеханиката (добро само по себе си занятие), и киното (чест ему и слава), и литераторите (сами по себе си нелоши), и конструкции (срещат се и хубави), и автомобили (как да не се уважава автомобилът?), и оръжейната стрелба (нещо опасно

ИЗ СТАТИИ И ИЗКАЗВАНИЯ

и правешо впечатление на фронта), а взето изобщо и като цяло нищо не излиза.

Театър и нищо повече.

Не само че не е синтез, но дори не е закономерна смес.

И другояче не би могло да бъде.

Ние, киноките, решителните противници на преждевременния синтез („Към синтез в зенита на постиженията!“), разбираме, че е безцелно да се смесват трохите на постиженията: това, което ще се ражда, веднага загива от теснотата и безпорядъка. И изобщо —

арената е малка. Заповядайте в живота.

Тук работим ние — майсторите на зрението, организаторите на видимия живот, въоръжени с проникващото навсякъде кинооко. Тук работят майсторите на думите и звуците, най-изкусните монтажисти на звучащия живот.

— — — — —
Едно от главните обвинения, които ни се предявяват, е че не сме понятни за масите.

Дори ако допуснем, че някои наши работи са трудни за разбиране, то означава ли това, че не сме длъжни да направим нито една сериозна работа, нито едно изследване.

Ако на масите са нужни леки агитационни брошурки, значи ли това, че за тях не са нужни сериозните статии на Енгелс, на Ленин? ... Може би днес ще се появи сред вас Ленин на руската кинематография, а вие няма да му дадете да работи, понеже продуктите на неговото производство ще бъдат нови и непонятни ...

Но положението на нещата с нашите работи стои не така. Ние всъщност не сме направили нито една работа, по-непонятна за масите, отколкото която и да е кинодрама. Обратното, като установихме отчетлива зрителна връзка между сюжетите, ние значително ослабихме значението на надписите и с това приближихме киноекрана към малограмотните зрители, което е особено важно в настоящия момент.

1924

Не „кинооко“ заради „кинооко“, а **правдата** със средствата и възможностите на „киноокото“, т. е. киноправдата.

Не „снимка изневиделица“ заради „снимка изневиделица“, а за да се покажат хората без маска, без грим, да се условят с око на апарата в момент на не игра, да се прочетат техните оголени от апарата мисли.

„Кинооко“ като съчетание на науката с кинохрониката за целите на борбата за комунистическото разшифриране на света ...

— — — — —
Това според нас означава, че хрониката се организира от късовете на живота в тема, а не обратното. Това означава също така, че „киноправдата“ не предписва на живота да живее по сценария на литератора, а наблюдава и записва живота такъв, какъвто е, и само след това прави изводи от наблюденията. Излиза, че това е наше предимство, а не недостатък.

— — — — —
Да се вижда и да се слуша животът, да се забелязват неговите кривулици и преломи, да се улавя хрушенето на старите кости на бита под пресата на Революцията, да се следи растежът на младия съветски организъм, да се фиксират и организират отделните характерни жизнени явления като цяло, като екстрат, като извод — ето нашата най-близка задача.

1926

Тук твърде уместно е да се спомене за сценария. Литературният сценарий, приложен към посочената монтажна система, веднага анулира нейния смисъл и значение. Защото нашите работи се строят чрез монтажа, чрез организацията на битовия материал, за разлика от художествените драми, които се изграждат чрез перото на литератора.

Означава ли това, че ние работим наслуки, без мисъл и без план? Нищо подобно.

Но ако нашият **предварителен план** сравним с плана на една комисия, която отива, примерно, да обследва жилища на безработни, то сценария ще ни се наложи да сравним с разказ за това обследване, написан **преди** обследването да е станало.

1928

Въпреки съществуващите представи киноките отделят на предварителния план много повече труд и внимание, отколкото това вършат работниците от игралната кинематография. Преди да се пристъпи към работа, извънредно старателно се изучава поставената тема във всичките ѝ прояви, изучава се литературата по дадения въпрос, използват се всички източници, за да се състави най-ясна представа за въпроса. Преди началото на снимките се съставят тематически, маршрутен и календарен план. С какво се различават тия планове от сценария? Разликата е, **че всичко това представлява план за действията на киноапарата по разкриването в живота на дадена тема, а не план за инсценирането на същата тема.** С какво се заличава планът за снимането на едно истинско сражение от плана за инсценирането на ред отделни багални сцени? ... Примерно в това се състои и разликата между плана на „киноокото“ и сценария в художествената кинематография.

1934

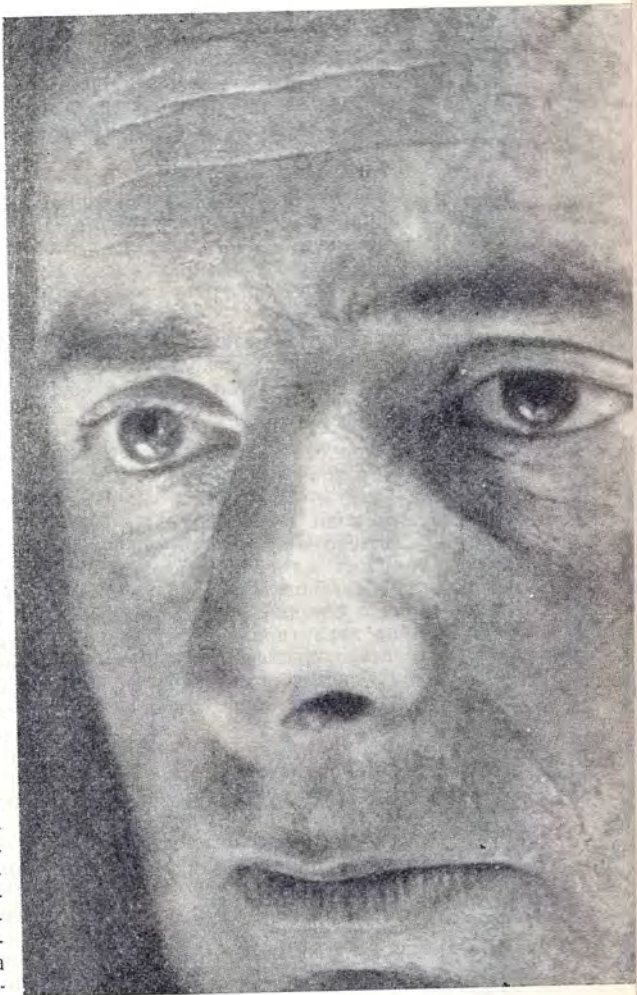
За да се постигне отсъствие на фалш, за да се постигне тая простота и ясност, която критиката отбеляза в „Три песни за Ленин“, изискваше се монтажна работа с изключителна сложност. В това отношение опитът на „Човекът с киноапарата“, опитът на „Една шеста част от света“, опитът на „Ентусиазъм“ и „Единайстият“ оказа големи услуги на нашата производствена група. Тези филми представляват сякаш „филми, произвеждащи филми“.

От уроците на тия филми ние се научихме да пишем пълнометражни документални филми с кинокадри и да преодоляваме с изобретателска работа всички трудности, които стоят по тоя път.

Ние смятахме, че сме длъжни да правим не само филми за широко потребление, но от време на време и филми, произвеждащи филми. Такива филми не отминават безследно нито за вас, нито за другите. Те са необходими като залог за бъдещата победа.

— — — — —
 Аз бях привърженик на почти „железния“ сценарий за игралния филм. И в същото време бях противник на „сценария“ за неигралния, т. е. неинсценирания филм. Смятах за абсурд „сценария на неинсценирания филм“. Абсурд не само терминологичен.

Предлагах по-висок тип на план. Такъв организационен и творчески план за действие, който би осигурявал непрекъснато взаимодействие на плана с действителността и би бил не догма, а само „ръководство за действие“. Такъв организационен и творчески план, който би осигурявал единството на анализа



и синтеза при произвежданите кинонаблюдения. Тук анализът (от неизвестното към известното) и синтезът (от известното към неизвестното) биха били не противопоставени един на друг, а намиращи се в неделима връзка един с друг. Ние гледаме на синтеза като на неделима част от анализа. Ние се стремяхме към едновременност на сценарния, монтаж и снимачен процес с непрекъснато протичащите наблюдения. И се придържахме към указанието на Енгелс, че „без анализ няма синтез“.

1924

За нас всички наши кинопроизведения — и сполучливите и несполучливите — са равнотенни, доколкото те провеждат идеята за „киноокото“ и доколкото всеки 100—200 метра несполучливо снимане са урок за следващите сполучливи 200 метра.

1927

Безпощадното разобличаване на недостатъците на днешното и бодрите революционни изводи за бъдещето — това е не „трагизъм“, а истински революционен оптимизъм.

Да се води шраусова политика, да си затваряш очите за околните безобразия, блажено или любезно да се усмихваш, когато над теб издевателствуват. от благодарност да се подмазваш и да се кланяш, получавайки подаяние под формата на постановка или монтаж на филм — това е не оптимизъм и не „трагизъм“ — това е подлизъм (от подлизывать и т. н.).

Такива хора (подлизурки) колкото и високо да са се покатерили, не могат да станат революционери нито в живота, нито в кинематографията.

Техният псевдооптимизъм, оптимизъм на временното благополучие, трябва да бъде разобличен също така, както и тяхната актьорска игра на революционност.

Разшифрирането на мистификациите върху екрана и в живота са еднакво задължителни за кинока. Настоячиво да разкрива в процеса на своята текуща работа замаскираните язви на кинопроизводството (киноките в живота се придържат към тая твърда линия, както и в своите работи на екрана). Да не скриваме недостатъците, несправедливостите, престъпленията, пречките, срещаци се в работата, да не се боим да ги показваме, да разказваме за тях и т. н. — заради тяхното преодоляване, заради тяхното унищожаване — това е истински революционна задача, това е трамплин за бодрост, за оптимизъм, за воля към борба...

Истинският оптимизъм на революционната борба ние противопоставяме на мнимия оптимизъм, на глупавата маска на неизменното благополучие.

От кинопавильона ние отиваме в живота, във водовъртежа на сблъскванията се едно с друго видими явления, където всичко е истинско, където се срещат и разотиват хора, трамваи, мотоциклети и влакове, където всеки автобус се движи по свой маршрут, където автомобилите сноват, заети със своята работа, където всички усмивки, сълзи, смъртни случаи и данъци не се подчиняват на рупора на кинорежисъра.

Вие влизате във водовъртежа на живота със своя киноапарат, животът върви по своя път. Бятът на живота не се спира. На вас никой не ви се подчинява. Вие сте длъжни така да се приспособите, за да извършите изследването си, без да пречите на другите.

Първите несполуки. Бас ви наблюдават, обкръжават ви деца, сниманите поглеждат в апарата. Вие ставате по-опитни. Прилагате цял ред от похвати, за да станете незабележими, за да вършите своята работа, без да спирате работата на другите

Всеки опит да се заснемат ходещите, обядващи, работещи хора неизменно завършва с несполука. Девичите започват да поправят прическата си, мъжете правят „фербанковски“ или „конрадвайдовски“ лица.

Всички приветливо се усмихват на апарата. Понякога движението се спира.

Тълпа от любопитни застава пред апарата и загражда мястото, подлежащо на снимане.

Още по-лошо е вечер, когато светлината на лампите привлича маса любопитни. Тук животът не чака, хората се движат. Всеки върши своята работа.

На оператора се налага да бъде много изобретателен.

Трябва да се откажем от неподвижността на апарата. Трябва да проявим максимална подвижност и изобретателност.

Завършваме снимането на завод „Дзержински“. Покрити с червен прах, засипани с чугунени люспички, уморени и измокрени, ние се сродяваме с доменните пещи и бесемерите, с разтопения метал, с реките огън, с бягащите нажежени релси, с въртящите се огнени колела, със силно бляскащата жица, която като жива се издига, извива се, разгъва се, прорязва като мълния въздуха и накрая покорно се намотава на спирални в акуратни снопове.

Нашите обувки са обгорени, гърлото ни е пресъхнало, очите са напрегнати. Но ние не можем да се откъснем от машината за вкарване на въздух в доменните пещи, не можем да не дочакаме още едно топене на чугуна.

Часът е четири. Там, горе, на земята, би трябвало вече да разсънва. Почти едно денонощие, прекарано под земята, дава своето отражение. Ние сме много уморени, измръзнали. Някои ги тресе. Снимките се извършват до „ствола“ под непрекъснат студен душ. Можем да включваме апаратите си само в минутите, когато се прекъсва работата на водоизсмукващата станция. Налага се с часове да се чакат тия минути, като се облягаме ту на единия, ту на другия крак, настръхнали от студ. Кауфман спи прав. Баранцевич се грее, прегръщайки още неизстиналия реостат. Върху другия реостат седи Кагарлицки. Той си спомня Москва, парното отопление и изразява твърдото желание да изяде един сандвич.

Слънцето е застанало високо над хоризонта. Току-що сме се изкачили горе и се радваме на слънцето и на всеки лъч отделно.

Боя се да кажа думата „влюбен“ относно моето отношение към тоя завод. Но действително искам ми се да притисна към себе си и да милвам тия гигантски тръби и черни газовеместилници...

Тръба — сигнал. Пауза. Работниците се отдалечават. Конниците заобикалят района на взрива. Удар на камбана. Пауза. Бавно обаждаме на камбани. Малки (отдалече) човечета се готвят да запалят шнуrowe. Бързо биене на камбана. Хората запалват шнуровите и бягат към убежищата (блиндажите). Взрив. След него още един. Редица взривове един след друг. Фонтан от камъни и пясък. Парчетата летят далече над релсите, над вагонетките, над крана. Барабанят по вагонетката, под която сме се укрили. Долитат до разкопаната могила, където вече 2000 години лежи един скит. Наред със скелета — копие, бронзови наконечници на стрели с отвори за сипване на отрова. Счупена глинена чашка. До главата — кости от овен (храната) и скелет на боен кон. Скитът гледа с дупките на очите, с черните отвори на черепа. Като че ли се прислушва към взривовите. Над него са небето и облаците. До самата могила са релсите. По релсите се движат четиридесеттонни кранове, вървят натоварени влакове. Зад релсите — скелете на строящата се помпена станция, каменоломните, вагонетките и хилядите хора с чукове и кирки. Скитът в могилата — и грохотът от настъпването на новото.

Скитът в могилата — и операторът Кауфман, с изумление поставящ на фокус 2000-годишната тишина.

1931

Среща с Чарли Чаплин. Подскача през време на прожекцията. Възкликва нещо. Много е говорил за филма. Предал чрез Монтею писмо-отзив за „Ентузиазъм“:

„Никога не можах да си представя, че тези индустриални звуци е възможно да се организират така, че да изглеждат прекрасни. Аз считам „Ентузиазъм“ за една от най-вълнуващите симфонии, които някога съм слушал.

Мистър Дзига Вертов е музикант. Професорите са длъжни да се учат от него, а не да спорят с него.

Поздравявам.

Чарлз Чаплин.“

1934

Поставят ми като вина, че съм развалил Дос-Пасос, заразявайки го с „кино-омото“. А, казват, би могъл да стане добър писател. Други възразяват и твърдят,

че ако нямаше „кинооко“, Дос-Пасос не би ни бил дори известен.

У Дос-Пасос има превод от киноведението на литературен език. Терминологията и построяването са, както при „киноокото“.

Мислите е най-лесно да се предадат чрез монтажа в киното, но от мен искат не филм на мислите, а филм-случай, филм-събитие, филм-приключение и т. н.

А аз бих могъл да мисля върху лентата, ако някога би ми се удала такава възможност...

Десет години не съм бил в почивен дом. Излизането зад граница (23 доклада на чужд език) увеличи умората. След това без прекъсване „Три песни за Ленин“. При твърде тежки условия. Без почивни дни. И все пак аз бих могъл да работя още, ако не бе се проточило предаването на филма. Ако някой би се усмихнал и би казал: благодаря. Ако бяха наругали. Ако бяха похвалили. Ако бяха поощрили или набили с тояги.

Но трите последни месеца аз прекарах в коридорите на студията. В непрекъснато (днес-утре) очакване. В непрекъснато напрежение. Мъчение чрез *неопределеност* на положението. Невъзможност да се отговори на въпросите. Анонимни телефонни позвънявания. И сплетни. Задущаващи планини от сплетни. Дори такива дреболии, като непоканването ми при откриване Дома на киното, като отказа на „Межрабпомфилм“ да даде фотографията ми за фотогалерията на Дома на киното, се използват като трамплин за най-диви измислици, които е противно да се слушат.

Няма нищо удивително, че аз се стремя да се откъсна от тази обстановка. Мъчението с очакването дотам е разнебитило моята нервна система, че почти съм се лишил от способността да говоря. Нужно е да бъде изтръгнат от „творческата отпускат“ в коридора. Да бъде изпратен на ремонт. На въздух, на слънце и вода.

Ако един художник е вече дотолкова творчески гладен, че не е по силите му повече да издържи мъчението на чакането, мъчението на престоя, ако с наведени очи се съгласява с производството на филм при явно безнадеждни условия — той извършва грешка.

...Трябва да се употребят всички усилия, за да се обясни на ръководителите на нашите кинофабрики, на нашите директори, че добър е не тоя автор, не тоя режисьор, който без уговорки се подчинява на остарелите, стандартни принципи на кинопроизводство. Трябва чрез примера на Маяковски да се покаже, че дори най-голям поет може да бъде поставен от тия стандартни принципи извън производството.

Организационните, технически и други компромиси, съгласяването на режисьора с всякакви работи — всичко това трябва не да се приветствува, а, обратното, да буди подозрение. Или тоя режисьор е съвършено безразличен към крайните резултати на работата, или той е дотолкова творчески гладен, че е махнал на всичко с ръка: само да би се добрал до снимачния апарат.

Ето и аз съм сега невероятно гладен. Творчески, разбира се. Храната броди около мен, обкръжава ме. Ако бих зависел само от перото и хартията, бих писал денем и нощем, бих писал, писал и писал. Но аз съм длъжен да пиша с киноапарата. Да пиша не върху хартия, а върху лента. Моята работа зависи от цял ред организационни и технически моменти.

Аз трябва на работното си място да се домогвам до своите права. А ако не ми се удаде нищо да добия от дадена дирекция, от дадено управление, все едно няма да се предем. Нали всички ние помним как в аналогично положение Маяковски бе казал:

„Управленията си отиват, изкуството остава.“

Ленин говореше, че трябва да познаваш това, за което пишеш, за което говориш.

Умението да се говори за това, което не си видял, което не познаваш — това е особено умение, което за съжаление някои владеят. За щастие аз нямам такова умение.

Започна се борба за филма, която завърши с блестяща победа. Тези победа

ми струваше твърде скъпо. Работата бе не само до филма. Въпросът бе поставен по-широко. Решаваше се въпросът за живота или смъртта на делото, на което посветих своя живот.

Всичко това се съпровожда с ред унижения, оскърбления, с подчертано невнимание, с надсмешки, с ухапвания на комар от страна на редица малки, но вредни и безпринципни хора. Налагаше се да се сдържам, да обуздавам нервната си система, да преживявам вътре в себе си, запазвайки външно хладнокръвие и спокойствие.

Моята болест възникна в резултат на редица удари по нервната система. Историята на болестта е история на „неудобствата“, униженията и нервните потресения, свързани с моя отказ да захвърля работата в областта на документалния поетичен филм...

До ликвидацията на РАПП ударът се нанасяше в челото... Сега, след победното шествие на „Три песни за Ленин“, след награждаването ми с ордена „Червена звезда“, ударът се нанася по-сложно.

Вие искате да продължавате да работите в областта на документалния поетически филм? Заповядайте. Ние изобщо и напълно ви разрешаваме. Но не можем да ви поставим при равни условия на съревнование с другите режисьори. Вие сте длъжни да се съревноавате с тях при неизгодни за вас условия...

— Теб не те обичат! — отговаря на всички мои въпроси на недоумение един от ръководителите на нашите киноорганизации...

Но кой не ме обича?

Партията и правителството? Не. Партията и правителството ме удостоиха с висока награда.

Пресата? Не. Пресата, като се започне с „Правда“ и се завърши с вестниците зад Полярния кръг, ме удостои с най-високи отзиви.

Обществеността? Не. Обществеността в лицето на най-добрите ѝ представители — най-крупни писатели, работнически колективи, художници и т. н. — издигна на щит моята киноработа.

Но кой не ме обича?

Аз съм жив човек. И за мен е съвършено необходимо да ме обичат. Да ме обкръжават с грижа и внимание.

Кадри има. Забележителни кадри. Но те не се използват.

Всички са сити. Никой не гладува. Но мнозина се измъчват от творчески глад и жажда.

Лозунгът „Ние не сме художествена кинематография“ им затваря пътя към творчество...

Аз мисля, че мнозинството на нашия актив е за принципния път към художествената правда, а не за безпринципното занаятчийство.

За разцвет на всички видове хроникален филм, а не за прокустовото ложе на само един вид: прегледите с кинотелеграмите и последните известия.

Не само журнал, но и очерки, и поеми, и песни, и такива отделни произведения, за които ще говори целият свят.

Разбира се, за построяването на Двореца на Съветите са нужни едни условия, срокове и норми. За поставяне на палатки — други. Не бива всичко да се поставя на един куп.

За монументалната поема — едни.

За прегледите с кинотелеграмите — други.

Ние не сме против винтовките, но ние не сме и против тежките 42 и повече сантиметрови оръдия. За победата са нужни и едните, и другите.

Ние сме за победата на честните ентузиастични над шмекерите, хитреците, гешефтарите и подмазвачите.

Ние сме за победата на творческото изобретателство над занаятчийското произдаване на това, което вече е изминато.

Ние сме за постоянна готовност за бой, а не за паническа шурмовщина.

Само така ще победим.

1936

Висока производителност без загуби в качеството. Работата не е в това да се пуснат много бракувани изделия. Документалният филм се ползуваше с уважение, докато не бе взет курс към количество, без да се държи сметка за

качеството. Халтурниците, подражателите, бездарните плагиатори, отраканите занаятчи опозориха марката на документалния филм.

Аз съм кинописател. Кинопоет. Пиша не върху хартия, а на кинолента. Както всеки писател аз съм длъжен да имам творчески натрупвания. Записани наблюдения. Скици. Но не върху хартията, а върху лентата.

Като всеки писател аз не работя само над едно произведение. Паралелно с големите поеми се пишат и неголеми новели, очерки, стихове. Мнозина крупни писатели са „преписвали“ своите герои от действително съществуващи хора. Например портретът на Ана Каренина е написан по една от дъщерите на Пушкин. Аз мислех да напиша върху лента историята на Мария Демченко по Мария Демченко. Разликата е в това, че аз не мога да пиша върху лентата, след като събитията са вече станали. Не мога да запиша върху лентата комсомолския конгрес, след като той вече е завършил. Не мога да запиша парада на физкултурниците, без да се намирам на тоя празник. И не мога, както правят някои кореспонденти, да пиша отчет за едно събитие, за спектакъл, за карнавал няколко дена преди събитието да е станало.

Не изисквам от оператора да бъде на мястото на пожара два часа преди пожарът да е възникнал. Но не мога да допусна да отиват за снимки на пожар една седмица след пожара.

След завършването на „Три песни за Ленин“ нашата група прие решение. да се премине от работа над поетически филм с обзореи характер към работа над филми за поведението на човека. Противно на очакванията, ние вместо приветствия, поддръжка срещнахме противодействието на администрацията. Противодействие не на думи, а на дело. Забрана не на думи, а на дело. Разрешаване на сумата при забрана на всички слагаеми в тази сума. Практическите действия на дирекцията бяха противоположни на решенията. Делото бе противоположно на думите. Съгласие по форма, отклонение по същество. Дясната ръка подписваше, лявата зачеркваше. Плюс и минус. Т. е. нула. А нулата, както е известно, „унищожава всяко друго число, на което я умножават“.

Всички наши рационализаторски и творчески предложения, умножени на тази нула, неизбежно даваха в резултат нула.

1937

Кому са нужни филмите, които не се стараят да разкрият правдата? Ако не можеш да направиш филм, в който има правда, не прави филм. Такъв филм не е нужен. Всички средства за правдата. Изисквай тия възможности и средства. Невзискателността тук е опасна и неуместна.

Не всички хора обичат правдата. Говориш им неприятната правда, те се усмихват и затаяват злоба.

Да ненавиждаме приятната лъжа. Малцина това умеят.

Ако ти си слаб, ако не си способен на нечовешки усилия, ще започнеш да плуваш по течението на бездушното копиране на чужди образци.

Не бива. Трябва така да се изменят условията за производството на творчески произведения, че всеки работник от кинохрониката да може да внесе нещо свое, ново, свежо, току-що открито...

1938

Творческият замисъл ще си остане замисъл и нищо повече, ако нямаме условията, при които този замисъл би могъл да бъде осъществен.

Недостатъчно е само едното желание да се реализира творческият замисъл. Трябва ясно да си представиш, че при такива и такива условия замисълът може да бъде осъществен напълно, при такива и такива частично и изключено, а при такива и такива условия съвсем не може да бъде осъществен.

Възможно ли е да се каже, че този замисъл на автора може да бъде осъществен от всякакви хора? От всякакъв режисьор, директор, оператор, асистент и т. н.? Не, това не бива да се говори.

Възможно ли е да се твърди, че този замисъл може да бъде осъществен от всякаква осветителна и снимачна апаратура, при всякакви организационни и технически условия, във всякакъв срок, при всякакви транспортни средства, върху всякаква лента?... И това не може да се твърди.

Нужно е да се организира победата, а не да се чака тя да дойде от сам себе си, като резултат от някакви чудеса.

Единственият път към реализацията на нестандартния творчески замисъл

е в организацията на нестандартни условия и нестандартни изисквания към сценарния, снимачния, монтажния, към целия творчески и организационно-технически процес.

При нашите изисквания към безкомпромисна реализация на творческия замисъл; при нашата ненавист към фалша и правдоподобieto, с които халтурниците и занаятчиите се опитват да заменят многобагрената правда; при нашия стремеж да се дадат образи, родени от народното творчество, а не прибрзани илюстрации към лозунги и надписи; при нашето отвращение от шампите — ние не бива да се съгласяваме с условията, които парализират всяко отклонение от универсалната и обезличена рецептура, измислена в кабинетите, не допускаща изключения.

Преди всичко са хората.

Нужно е те да бъдат отглеждани от филм във филм, постепенно, в процеса на работата, грижливо и внимателно.

Отсъствието на постоянен колектив, т. е. отсъствието на постоянно отглеждани от автора-ръководител и от режисьора хора — членове на колектива изключва възможността за правилно отглеждане на поетичния филм.

Не може всеки път, след завършването на всеки филм, да се започва отначало — с назначаването на нови, в по-голямата си част незаинтересовани и съвършено непознаващи поетичния филм хора. Нужни са хора, обединени от единна мечта, от единен замисъл, от единна цел, от единно упорство към постигането на тази цел. Яснот на целта, единство на целта, общност на целта може да има само в колектив, споен от борбата с трудностите, с пречките, споен от общите сполуки и несполуки, от победите и пораженията, а не в случайно събрана по назначение група от случайно свободни в дадения момент хора.

Програма за действие — ето какво е нужно. Вместо това — отделни хора в отделни инстанции се ровят в моя сценарен план, мислейки със седмици какво да добавят към еднa коя си фраза, потъват в дреболии, в нищо неуверени, от нещо си се боят, без да забраняват и без да разрешават, и проточват, проточват...

А през това време си отива всичко: и слънцето, и събитията, и необходимите хора, и ентузиазмът на автора, и интересът на околните, и техническите възможности. Сетне, в един прекрасен ден, изведнаж започва паника. По-скоро, по-скоро, вие сте длъжни да направите невъзможното, ние сме за изкуството, но не за сметка на увеличаване на срока, необходимо ни е да изпълним плана и т. н.

А кой ще ми върне 100 дни, изхабени с процедурата на съгласуванията и утвърждаванията?

Забранени похвати на борба. Сам си ги забраних.

- 1) Неправдата, за да се постигне правдата.
- 2) Залагане на чуждата глупост, за да се увеличат шансовете за успех.
- 3) Правдоподобieto вместо правдата.

Как да се борим с бюрократични отговори, с указанията, които са не решения, а отсрочвания на решенията? С безкрайното „утре“?

С какво да се обясни нетърпимостта към надарените и търпимостта към бездарностите?

Как да се отличи страхливостта от предпазливостта, правдата от правдоподобieto, играта от неиграта, позата от преживяването, фактът от измислицата? Да се забрани или да се разреши — и едното, и другото е понятно. Но какво да се прави с „не се забранява, но и не се разрешава“, с консервацията, с Мариноването, с протакането и бавността до безкрайност?...

Творческият замисъл може да бъде или разрушен, или Маринован за дълги години, за цял живот.

Какви средства са пригодни, за да се спаси той? Може ли да се приложат всички средства, всички обикновени отвратителни средства, презираните и унизителни, позорни средства, към които прибегват занаятчиите и приобретателите на всяка стъпка?

Може ли с безпринципни средства да се бориш за принципни неща.

Аз очевидно не мога.

Засега надделява ненавистта към тия средства.

Засега чрез правдата ще постигаме правдата.

В документалния сценарий не може предварително да се напише: „Иванов се удави през време на къпане.“ Може би той няма нито да потъне, нито дори да се къпе.

Той ще живее, ще се усмихва и ще играе на шах въпреки твърдението на сценария, че „се е къпал и че се е удавил“.

В документалните филми на тема за поведението на човека не бива да се използват обикновените похвати и схеми на производствения процес. Тук съществува друг план на действие...

Не може да се дава описание на пожара на даден дом преди самото произшествие. Може би пожарът и да не стане.

Ще се наложи или да се опровергае описанието като измислица или съгласно сценария да се запали домът. Но тогава това вече ще бъде не хроникален филм, а обикновен игрален с декори и актьори.

1939

Ако би съществувала книга „Системата на Вертов“ или „Творчеството на Вертов“, тогава щеше да може при смяна на киноръководството бързо да запознавам новото ръководство със себе си, тогава ръководството щеше да знае как най-добре да ме използва. Без това се получава: „баницата пече обущарят“ и „обувките шие баничарят“. Прехвърлят ме без разбиране на свършено неподходящи места и на чужди за моята творческа природа работи.

Да се наблюдава — за всички ученици на Павлов и изобщо за всички учени и писатели — това е възможно, а за него — не. Казват му, че всичко трябва да бъде написано в сценария, че сценарият е първичното.

А той първично смята материята, природата, натрупания върху лентата документален киноматериал. Той върви от кинонаблюдения към образната организация на тия наблюдения. А го заставят да се подчини на обратния ред, на стандартния ред за производство на обикновени актьорски филми: от сценария (с кабинетен, книжен характер) — към природата, при това със задължението насилствено да се подчини природата на изискванията на „сценария“.

Всичко това поради страх от изключения, страх от експерименти, страх да се наруши собственото спокойствие, своето благоустройство, поради страх от силната светлина и силния мрак, поради „оставете ме спокойно да живея“...

Творческият труд е и най-сладкият отдих. Безсмисленият престой и чакането е и най-мъчителният, най-уморителният и разрушаващ човешкия организъм труд.

Аз идвам не с четка, а с киноапарат, с по-съвършен прибор и искам да проникна в природата с художествена цел, с цел да направя образни открития, да добия скъпоценната правда не върху хартията — а върху лентата — по пътя на наблюденията, по опитен път. Това е съчетаване на хрониката, науката и изкуството. Това е път за открития, които ще бъдат доказани и обяснени по-късно. Това е вълнуващият радостен път на пътешественика в размаскирания свят. Път на правдата, а не на правдоподобие. Път прекрасен, но твърде труден. Такъв труд дава истинска радост. Колкото по-трудно, толкова по-радостно. А без истинска радост няма и истинско творчество.

Ще ми се удаде ли някога да обясня и докажа своето право на такъв път?...

Той е ловец. Ловец на кинокадри. На кадри на правдата. На кино-правдата.

Не се затваря в кабинета. Излиза от клетката на стаята. Пише от натура. Наблюдава. Експериментира. Ориентира се в непознатата местност. Взима мигновено решения. Маскира се, използвайки естествените възможности. И в необходимия момент точно стреля. Киноснайперист. Спокойствие, смелост, хладнокръвие, инициатива, самообладание. Никакви канцеларски и други процедури. Решение и изпълнение едновременно.

Той е разузнавач. Той е наблюдател. Той е стрелец. Той е следотърсач. Той е изследовател.

Но е още и поет. Той прониква в живота с художествени намерения.

Извлича от живота поетични образи. Синтезира своите наблюдения в

своеобразни произведения на изкуството. Прави художествени открития. Слива скъпоценните зрънца на действителната правда в песни на правдата, в поеми на правдата, в симфония на обективната действителност.

Но всичко това го няма...
Вече няколко години той не ловува, не изследва, не стреля...

Когато се прицелва и е готов да натисне спусъка, му казват: „Остави!“ Искат от него официално разрешение. Той тропва за разрешение и понякога го получава. Но през това време птицата е отлетяла, звярът е избягъл. Разрешението вече не му е за нищо.

Понякога той със седмици и месеци проследява обекта за наблюдение, за изучаване, за образно изследване. Но му казват: дайте сценарий, дайте предварително резултата на вашите бъдещи наблюдения под формата на литературно и режисьорско описание на всяка бъдеща снимка.

Получава се невъзможното:
ако имаш предварително резултата на наблюденията, то не трябва да произвеждаш наблюдения;

ако имаш предварително резултата на още неизвършения експеримент, то не трябва да се произвежда експеримент. (Да се инсценира е възможно, но това вече е друга област на кинематографията.)

Ако предварително е известен съставът на някакво химическо съединение, някаква формула, т. е. ако търсенето е вече намерено, то как да се търси намереното, как да се открие вече откритото, как?...

И тъкмо в това е въпросът, че планът за действие е не описание на вече станалите действия, че планът за сражението, планът на наблюденията е не описание на вече станалите наблюдения. Противникът не се подчинява на вашия план. Той има свой план. Вие трябва да действувате, отчитайки поведението на противника.

— — — — —
Той се преобръщаше до сутринта в леглото си. И, както винаги, събуди се с твърдо решение. Искаше да се облече, да изтича в студията, още днес да излезе с оператора в експедиция или да седне със сценариста и да му изложи своите мисли — нека пише по всички правила, само по-скоро да получи своята цигулка. Та нали и да свири ще се разучи, ако така се продължава.

И, както винаги, вече по пътя към студията той е обзет от не творчески, а организационни съмнения. Ето ще се изкачи по стълбището на студията, ето ще влезе в кабинета на административното лице, ето ще започне тържествено да му предлага тема... И в отговор няма да получи нито „да“, нито „не“. И съпроводен от недоверчивата усмивка на лицето, „предпазливо във всички отношения“, ще се помъки по улиците, проклинаяки се за неумението да живее, за неумението да предлага своя труд, за неумението да хитрува и лавира, за неумението да се домогва до творческа работа с всякакви средства, както това умеят да вършат всякакви, най-обикновени кинозаянтячии.

— — — — —
И аз предложих: дайте да ви направя филм за град Белосток, за моя



роден град. „Не — казва Сааков, — ние мислим да ви възложим очерк за Карпатите“ — т. е. за местност, за която аз нищо не зная.

Колко по-дълбоко и по-интересно би могло да се направи очерк за мястото, където съм се родил и израснал. Но Сааков застрашава: вие ще правите това, което ви говорят, или изобщо няма да работите в кинематографията.

Аз не отказвах, но той вече предварително профилактично заплашва.

На един цигулар — сто диригента.

1940

Едно е талантливо да свириш на прекрасна цигулка. Друго е способността и умението да получиш тая цигулка.

Едно е талантливо да поставиш филм. Друго е умението да получиш тази постановка.

Често побеждава не най-талантливият художник, а най-енергичният дърдорко и занаятчия.

Зле ще бъде дори най-талантливият творчески работник, ако е бездарен по отношение на „умението да се живее“.

Ако би решил, че „целта оправдава средствата“, то изход от положението би могло без труд да се намери. Но нали все се надяваш, че ще се мине без такова решение...

Възможно ли е поражение при производството на този филм? Да, възможно е. До поражение ще се стигне в този случай, ако се постареем производствения процес на едно новаторско произведение да натикаме в рамките на обикновените стандартни методи. Ако ние подходим към реализацията на този сценарий по канцеларски. Ако в дадения, изключителен случай вместо смело експериментиране ще се вкопчваме в мъртвата буква на еди коя си графа, на еди коя си инструкция. Ако на реда, установен от едни или други инструкции, ще гледаме като на догма.

Поражението ще бъде неизбежно, ако, създавайки новаторско произведение, се опираме като в непоклатима доктрина в консервативните за дадена операция методи. Канцеларско-бюрократическият подход е смърт за нашия филм. Само като се откажем от буквоедството, ще можем да доведем нашия филм до победен край.

1941

Да не се противопоставя познавателното на поетическото. Да не се противопоставя занимателното на поучителното. Става дума за взаимопроникване. Обогащане на поезията с наука и на науката — с поезия. Не безстрастна информация, а музика на науката. Поезия на действителността. Емоционално отношение към познавателното и познавателен интерес към емоционалното. Изследване със средствата на художник, а не само с чисто научни средства.

Рано или късно този път ще бъде открит.

Вече няколко дни, откак с „Приказка за Великана“ всичко е свършено. Най-силна реакция на организма. Изведнаж почувствувах страшна умора. Не мога да заспя. Старая се да се държа бодро, но няколко години без почивка си казват думата. Сякаш е пречупен пръбначният ми стълб. И да стоя прав е възможно само с усилия. Всичко е в мъгла. До самия вход на „Детфилм“ изведнаж се спрях и известно време не можех да се движа от болка: имах усещане сякаш под лявата ми плешка се бе забила и излязла оттатък шпага.

Как да стане така, че за нищо да не мисля? Очевидно толкова съм уморен, че вече нищо не разбирам в това, което става. Дори не е по силите ми да се интересувам от планове на противниците, страхувам се да надникна зад кулисите...

Как да обясня, че ми е необходимо лечение и отдиш? Ще разберат ли отдъхналите неотдъхналите?...

Ще кажат някаква шаблонна фраза, някакъв лозунг. Лозунги и аз зная. Тук с лозунги не може да се помогне. Нужно е да се замислиш — и дълбоко да се замислиш. А ако мъничко, повърхностно се плъзнеш с мисълта — нищо няма да излезе. „Сами сте виновни — ще отговори застият с много дела човек, държейки с ръце две телефонни слушалки, — види се, отклонявате се от нормата, откъсвате се от релсите, фантазирате, създавате неудобства, избобретявате!...“

Да се прави филм само тогава, когато в сценария не остане нито една фраза на „евтин патос“. Диалог може да се остави, но не пищен, а съдържан, топъл, искрен. Без крещящи вратовръзки, без брилянтни огърлици, без словесен фойерверк, без изкуствена „висота“. А главното — когато се роди свое, неповторимо, от никого по-рано не казано, неизтъркало се Слово.

Трябва да имаш сили, трябва да съсредоточиш цялата си енергия, за да преместиш всички неподвижни планини. А ако не достигат сили, то отстъпи и ги натрупай. Въпросът не е в таланта, а в умението да достигнеш приложение на своите способности. Нужно е да станеш делови организатор, администратор на самия себе си. Или да се съединиш с друг, силен в организационните въпроси човек. Да се опреш на него и тогава вече да дадеш воля на своя творчески полет.

Опорна точка. Опорна точка.

Радост от правдата, а не от правдоподобие. Радост от дълбокото виждане през грима, през играта, през ролята, през маската. Да се види през смеха — плача, през важността — нищожеството, през храбростта — страхливостта, през вежливостта — ненавистта, през маската на презрителното равнодушие — скритата любовна страст. Радост от унищожаване на „видимостта“, от четенето на мислите, а не на думите.

Какви условия осигуряват успех?

1. Цялото вместо частите. 2. Всичко освен скучното. 3. Живи хора, а не калъфи. 4. Не шашлик на шиш, а органическа конструкция, където епизодите не се набождат като входящите и изходящите материали в класъора, а се сливат в жив организъм. 5. По-добре е по-малко, но по-добро. 6. Без чуваш се суфлор. 7. Без натравяния на зрителя. 8. Да се учим от природата. 9. В пределите на техническите възможности. 10. В пределите на реалните срокове. 11. Не съдвкано, но не и затруднено за възприемане. 12. Главното е: всичко свое. Свежа мисъл, свежа конструкция, свеж език, а не обезличена илюстрация на лозунги.

1942

На всички е понятно, че радиофилмът трябва да се слуша, че немият филм трябва да се гледа. Но не на всички е понятно, че звукозрителният филм е не механическо съединение на радиофилма с немия филм, а такова съчетание на единния с другия, което изключва самостоятелното съществуване на изобразителната и звуковата линия.

Ражда се трето произведение, което не е нито в звука, нито в изображението, което съществува само в непрекъснатото взаимодействие на фонограмата с изображението.

Обобщението като разглеждане на живота от „птичи полет“, обхват на възможно по-голям кръг явления. Художникът е длъжен да умее да покаже красотата и своеобразието на индивидуалността — и едновременно да открие в нея характерните белези на общото: на народа, епохата, живота.

Погрешно разбраните задачи на драматургията често заставят нашите автори да подчиняват явленията на живота в измислена конструкция, където авторът по навик натиква живите и сложни образи в „удобни“ схеми.

Но сумата от възклицателни знаци, оставени в една схема, не я правят по-жива.

Ако се внушава на един човек от ден на ден, от час на час, че той е умобъркан, то човекът в края на краищата ще се побърка. Внушавайки на мен и на моите околни от ден на ден, от час на час, от година на година подозрението, че съм болен от формалистическа проказа, с това ме поставят в безизходното положение на пълна изолация. Кой ще протегне ръка на прокажен? Кой ще се съгласи да работи с него? Кой ще му повери реална постановка, предначлена за здрави хора?...

Говорят, че е по моя вкус „да се обядва жаба“ — пряко доказателство за формалистически изтънчена кухня. Никому и на ум не му минава, че човек е до-

толкова изгладнял, че е готов да се нахвърли на котка, на куче, че е готов да сvari дори врана.

Между това всъщност аз предпочитам простата здрава храна, реалната, конкретна, ясна тема, драматургическото решение на която не се измисля, а се пише от самия живот.

Да допуснем, че вие сте направили веднаж крупно, прогърмяло по целия свят поетическо кинообобщение. Значи ли това, че всички останали линии на вашето развитие трябва да бъдат пресечени? Че вие сте вече обречени за цял живот нищо, освен поетически обобщения да не правите? Че на вашето чело, както на клетка на слон, ще бъде написано: „бивол“? Че никой повече няма да посмее, гледайки тази табела, да не повярва на очите си? Че слонът с клеймо „бивол“, така и ще бъде прикован да изпълнява задълженията на бивола до края на дните си...

Вас ще ви хвалят и ругаят през веднаж завинаги поставените очила. И само честният и мъжествен ръководител ще може да счупи тия очила. Защото въпросът не е в таланта, а в ръководството на таланта.

Художникът трябва да прави това, което дълбоко го вълнува и което му е свойствено и интересно.

Но нали „и стридата има врагове“. Толкова повече — своеобразният художник. Вече самото своеобразие крие в себе си протест от страна на несвоеобразните. Важните не те обичат за това, че не си важен, безпринципните за това, че не си безпринципен, прекалено деловитите и сребролюбивите за това, че си недостатъчно сребролюбив и деловит. За бездарните е излишно да се говори. Те се нахвърлят срещу всеки, който не се стреми завинаги да запази калносивия цвят. Опитват се да спрат художника, както спират часовника, вкопчвайки се с ръце за махалото.

Такива хора още съществуват. Още не са измрели. И те ще кажат на всеки ръководител: часовникът е остарял. Той е развален. Годен е само за отпадъци.

Неволно ми идва наум Кузма Прутков:

„Спелите часовници не винаги са развалени, а понякога са само спрени; и добрият минувач не ще пропусне да раздвижи махалото на стенните, а джобните да навие.“

1942

Казахската народна мъдрост казва, че „за човека трябва да се съди по неговите замисли, а не по това, какво от тях се е получило“. Но в живота не е така. Никой не се интересува от това, че от замисъла до осъществяването на целта има грамаден, пълен с опасности, пречки и противодействия път. Че замисъл, който не е поддържан силно и своевременно, стига до финаша в изранен и обезкървен вид.

Утвърждаващите инстанции филтрират най-ценното. По правило филтрира се новото, необичайното, т. е. най-скъпото за автора на замисъла. Много се унищожава от организационните и техническите неудобства. Колкото по-ярък и по-своеобразен е замисълът, толкова повече той е подхвърлен на опасностите да бъде изкълчен и изменен в процеса на производството и на утвърждаването...

Прочетох написаното и видях, че перото го е записало недостатъчно скромно. Щом като ще се опираш на народното творчество, то не следва да се забравя още едно изречение: „Ако ти си велик — бъди скромен.“ Но все пак не винаги. В друг съвет на народната мъдрост се казва: „Издирай главата си до небесата пред горделивеца; склони главата си пред скромния.“

Така и ще постъпвам. Ще бъда скромен със скромните.

И още едно е нужно: единство.

Единство не с приобретателите, а с изобретателите. Не с машинаторите, а с честните хора. Необходимо е да се постигне това.

Без единство няма живот.

Не вярвайте на оня, който ви говори, че аз съм лентяй. Готов съм на всякаква, най-тежка, но творческа, полезна и нужна работа. „Необходимият камък не е тежест.“

Но не вярвайте и на оня, който казва: „Дайте му нещо из остатъците на неизползуваните теми. Той всичко ще монтира. Не дръжте сметка за това, какво той иска, знае, обича.“

Нужно е режисьорът да обича произведението, което прави, защото „красива е не красивата — красива е любимата.“ Нужно е да се съсредоточи цялото внимание, всички сили, цялата мощ на режисьора върху една голяма любима работа, да не се разпилява по разни дребни работи.

Мнозина не разбират, че моят сложен път води в крайна сметка до най-голяма простота, до също такава сложна простота като усмивката или биенето на пулса на детето. Включваш прекъсвача — и градът се залива със светлина. Включваш прекъсвача — и тръгват електроvlakовете. Сложното става просто. Обаче до първата електрическа лампичка са стигнали по сложен път...

Киноправдата е още по-сложна задача.

Но когато целта бъде достигната, зле ще се чувствуват лъжците и лицемерите. Маските ще бъдат свалени. Никому няма да се удаде да се укрие от всевиждащото, разобличаващо око. Думите няма да могат да служат за скриване на мислите. Машинаторите няма да могат да скрият своите машиниции. Ще се наложи да се говори открито, както говорят децата. Ще бъде много трудно да се представяш не за това, което си.

В една книжка, не помня каква, четох, че чувствата не се запазват като консерви. Те или се развиват, или умират. Същото може да се каже за творческите замисли. Те загиват, ако се държат твърде дълго. Те разцъфтяват, ако има възможност да се реализират.

Досега пред входа на стаята „Реализации на замисли“ стоеше тук директорът на студията Ахмедов — човек, който разбираше само количественото изпълнение на спуснатата програма с толкова и толкова бройки. Качеството на замисъла се измерваше счетоводителски — с икономията на разходите, с минимума на техническите и организационни изисквания, с минимума от време за осъществяване на замисленото. Повече нищо не се взимаше под внимание. Всяко отстъпление от шаблонните производствени условия срещаше противодействие. „Не е по силите ни!“, „Не трябва да се усложнява!“, „Слезте на земята!“ и т. н. Самият замисъл също оставаше за ръководителя непонятен, понеже той мислеше още с целите числа на начеващия ученик и с най-простите аритметически действия. За съществуването дори на простите дробни нямаше понятие. И си представяше замисъла на художника винаги някак си по своему, напласшено и диво. На него, нека се изразя иносказателно, му се струваше, че за измерване на разстоянието от Алма-Ата до Москва ще е нужен непременно аршин, а това ще предизвика голяма загуба на време и сили. Че друг, по-прост начин не може да има и че му хвърлят прах в очите. Режисьорите за него бяха нисшестоящи същества, чиито „тайни“ той отдавна е открил. Струваше му се, че е осведомен напълно в кинематографическата работа, щом подвиква на режисьорите, а те мълчат.

Такова самодоволство на незнайното е преграда не само за ученето, за по-нататъшното развитие на самия началник, но и преграда за всички подчинени му хора от творческа порода...

Него вече са го преместили на друга работа, но той все още се опитва да ръководи на старото място под формата на шефство над приемника и втъпи диващини на прощаване, каквито дори не е вършил през времето на своето официално „царуване“.

Известен ми е например случай, когато, поръчвайки на режисьор документален филм за документален герой, Ахмедов забранил на режисьора да се види с тоя герой и отишъл на снимки с оператора. Разрушавайки по такъв начин замисъла на автора, унищожавайки цялата извършена от него предварителна работа, той се пълчил на снимките в ролята на самозванец-режисьор. Нямаше граници за неговото дивашко самодоволство, за неговото неудържимо самохвалство.

Тази негова последна проява преди излизането му от студията здравите хора бяха склонни да оценяват не като злобна дегинщина или като припадък на слабоумие, а като примитивна кариеристическа сметка. Да дочака премията за предишната „плодотворна“ дейност, да съсредоточи вниманието върху себе си, да скрие режисьорите в хората.

Така или иначе, но фактът си остава факт. Психиатърът не бе извикан. Злото възтържествува. Мускулите взеха връх над мозъка. 5000 километра до висшето кинематографично ръководство се оказаха достатъчно безопасна дистанция за малкото „царче“, упорито протакващо своето излизане в оставка.

Издавателствата над хората от интелектуален тип влизат в неговата програма. Той не предполага мелодическите богатства в симфонията, тъй като чувствата само нейния ритъм. Той няма представа за цялата поглъщаща много труд сложност на художественото произведение, тъй като възприема само схемата, голия словесен смисъл.

Той презира всичко, което му е непонятно, тъй като неговият опит (да наблюдава производството на местните кинопрегледни) му се струва изчерпващ творческите възможности на киното.

Самоувереността на незнайкото окончателно лишава него (и подобните на него) от възможността да разбере каквото и да е.

1944

Изкуството да се пише с кинокадри премина известен път на развитие. То се различава от това, което през първия стадий от развитието на кинематографа се наричаше „монтаж“. Организмът на човека се различава от организма на медузата.

Това съвсем не е формализъм. Това е съвсем друго. Това е законното развитие, което не може и не трябва да се избегне. Тук самото съдържание не допуска по-примитивна организация на материала. Би било несправедливо да се търси в даденото изложение форма заради формата. Мозъкът на човека е несравнимо по-сложен от мозъка на пеперудата.

Животът непрекъснато се развива.

Аз не търся формални изобретения. Обратното. Търся такава тема и такава снимачна обстановка, където бих бил максимално избавен от сложните похвати, от принудените решения, от заплетеностите.

Струва ми се, привеждах вече примера, че при наличието на стълба да се спускаме от прозореца по водосточната тръба ще бъде неоправдан трик. Друг е въпросът, ако няма стълба. Тогава този начин ще бъде неизбежен. Винаги ще предпочета стълбата.

Тук сложностите възникват от изобилие, не от недостиг. Това не е едно и също.

Говорих с Болшинцов. Каза, че предложението за портрета на „Малката Ани“ е срещнато на шик. Че такива новели за хората са работа на игралните студии. Те вършат това по-добре. Трябва да се правят тия документални филми, които са свойствени на документалната кинематография и не посягат в кръга за дейност на художествените киностудии. Нищо ново!

Така винаги е и било...

Възраженията винаги са били едни и същи:

— Вие, Вертов, нарушавате тъкмо от вас установените документални правила. Ставате по-малко документален, отколкото всеки от вашите последователи. Ние, административното ръководство, сме по-правомерни по отношение на документалността, отколкото вие.

Наистина... Защо действително нарушавам правилата, тъкмо от мен провъзгласени, и внасям предложения, които смущават и предизвикват съмнения?

Първо, тия правила не остават неизменни. И представата за документалната кинематография не стои на едно място.

Второ, моите предложения нарушават не документалността, а стандартните представи за документалността.

Трето, именно аз, установил някога ред правила, трябва да се издигна на по-висока степен на развитие. Да се опитам да разширя кръга на действието. Да сменя от себе си оковите на правилата. Да скъсам тяхната верига, ако тя пречи.

Четвърто, човекът по това и се отличава от маймуната, че маймуната е останала прикована към дървото, а човекът е нарушил правилата и законите: слязъл е от дървото, взел е в ръка тоягата, излязъл е от гората, отишъл е в степта... Ако не бе нарушил правилата, той би останал да живее на дървото. Неговото развитие би било сковано от спазването на правилата. Той би си останал маймуна.

Без нарушаване на правила не може да има развитие. Като забравяме за това, ние се озоваваме в задънена улица.

Но все пак положението ми е незавидно. Аз все още се уча. Много други не се учат, а учат. Вече знаят всичко. И твърдо се придържат към всичко „правилно“ и „установено“.

Към мен се отнасят нашрек. Как да се разбере например, че филмът за Покришкин е възложен не на мен, а на друг?...

Излиза, че Вертов двайсет години се е домогвал до правото да снима документален филм за „жив човек“ и накрая е извоювал това право, но не за себе си, а за друг режисьор, който никога не е и мислил за това. В момента на победния финиш са подменили победителя. Човек отстрана е отворил уста и е изял дългоочакваната тема. Не на съпруга, а на госта е предоставено правото на брачна нощ.

Нима никой не разбира това?!

Повторението е единственото невъзможно нещо на земята. Ако не фиксирам върху лентата това, което *сега* виждам (едновременно с това, как го виждам), то никога точно това няма да фиксирам. Поставям диагноза и фиксирам едновременно. Нито по-късно, нито по-рано, а само в дадения момент. След се-кунда ще бъде вече друго. По-добро или по-лошо, но друго. Ще бъде не това, което точно ми е нужно, а нещо друго. Особено това се отнася до снимането на поведението на хората... Човек се разкрива в редки мигновения, които трябва да се уловят и фиксират едновременно. Иначе е по-добре да се снима актьор. Поне ще има добра игра. В документалното кино не може и дума да става за предварително „точно“ съгласуване. Ако се „съгласува“ изстрела — ще има винаги непопадение. Още нито веднаж не съм видял нещо да се повтори. Това, което е загубено, загубено е завинаги.

Странно е, че нашите киноръководители са склонни да похвалят немислещия режисьор (т. е. преписвача на готови положения) и накриво да гледат автора-режисьор със свои стремежи, мисли, желания.

Ако на автора е била нужна година, а на преписвача седмица, то по-бавен е преписвачът, а не авторът.

Роялът не е кушетка, но може да се спи върху него. Обаче това е непълноценно използване на рояла. Крачната шевна машина може да се използва като масичка за хранене. Също непълноценно.

Можеш да си вееш с опашката на коня. Но не е ли по-добре да се използва конят като кон?

Става дума за коефициента на полезното действие.

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

Нима това никому не е ясно?

Позовават се на филма „Фаребик“ на режисьора Жорж Руке. Но, първо, Юткевич пише, че това е влияние на Вертов. Второ, Жорж Руке е един от до-

кументалистите-кинолюбители, чийто кръжоци Вертов започна да организира още през 20-те години.

Спомнете си.

„Теорията на относителността“. Пристигна при нас като импортен филм. Ни

почти една година преди това Дзига Вертов предложи да се направи такъв филм. Ни
„Париж се събуди“ от Рене Клер. Пристигна като импортен филм. Ни
хвърляхме във въздуха шапките си. Но почти две години преди това Дзига Вер
тов предложи да се направи аналогичен филм с московски материал. Написа
заявка и план на филма.

„Симфония на големия град“ от Валтер Рутман. Пуснахме я широко по
екраните, макар че това е само подражание на атакувания Вертов.

Ние не пазим създадените от нас образци на документална кинематогра
фия. И чакаме от Урагвай, от научноизследователския институт, да дойде при
нас писмо с предложение да се вземат за запазване филмите на Дзига Вертов.

Нашата задача е да защитаваме нашето дете. Ние сме основоположници
на документалната кинематография и никому не трябва да отстъпваме първен
ството си.

Не съди по голите резултати. Някое поражение може да е по-ценно от
ефтиния успех.

Цени не приобретателите, а изобретателите.

Помни първата парна машина, първия влак, първия аероплан.

Различавай прокарването на подземен тунел от приятното пътуване във
вагона на метрото.

Противодействуй на леките печалби. Дай на сеячите да пожънат плодове
те на своя труд. Поощрявай изкуството на смелите градинари, а не изкуството
на ония, които откъсват плодовете.

Поместените тук фрагменти са взети от излязлата преди няколко
месеца и посрещната с голям интерес в Съветския съюз книга със статии,
изказвания, материали от бележниците и дневниците на бележития пър
вомайстор на съветската и световната кинодокументалистика Дзига Вер
тов (1896—1954). Тия фрагменти разкриват идейните и естетическите по
зиции на художника, въвеждат ни в професионалната му лаборатория,
хвърлят светлина върху неговата доскоро недостатъчно изяснена, вълну
ваща съдба на един дързновен откривател на нови пътища в киното, на
един всеотдаен и непримирим творец-комунист.

проблеми, които носят съвсем точна днешна дата.

Авторите на сценария са потърсили оная плоскост в развитието на конфликта, оня неподправен и верен драматизъм, който разкрива хората чрез тяхната сложна душевност, в многообразието и противоречивостта на характерите им. Стремещт към истинност налага маниера на една определена, търсена документалност във фактурата, която изплува върху контурите на голямия град.

От една на пръв поглед твърде лична драма авторите са се опитали да направят филм за филистерското равнодушие към съдбата на човека. Резултатът е вълнуващ, но недостатъчно категоричен.

„УБИЙСТВО ПО ПОРЪЧКА“

Сценарий — Гюнтер Продол, постановка — Ото Холуб, оператор — Адам Пюперл, музика — Волфганг Пити; В ролите: Бруно Карстес, Александер Пендик, Енрико Бонатера, Инге Барбел Боле и др. Производство на телевизията на ГДР.

Заглавието веднага интригува със своята недвусмислена категоричност. Асоциациите, които буди то, са, разбира се, в плоскостта на криминалния жанр. Но на практика?

Ако изключим политическата злободневност, като че ли нищо друго не говори в полза на филма. Още в самото начало — при „заплитането“ на интригата — за зрителя е вече ясно как ще се развие действието по-нататък. Причината е проста — не са спазени основните правила на жанра. Липсват динамиката, напрежението, неочакваните обрати на действието... Изглежда, че бързината, с която обикновено се реализират телевизионните филми, си е казала думата и тук. Но изглежда също, че сценариите се скъпват със същите темпове.

Човек може да съжалява след такъв филм за изгубеното време.

„ТРИДЕСЕТ И ЕДИН ГРАДУСА НА СЯНКА“

Сценарий — Дейвид Мърсър, Иржи Вайс, Иржи Муха, постановка — Иржи Вайс, оператор — Бедржих Батка, музика — Лудек Хулан. В ролите: Ан Хейууд, Джеймс Бууд, Рудолф Хрушински, Доналд Улфит и др. Производство на киностудията Барандов — Прага и Раймонд Щрос Продъкшън Интернейшънъл (Англия) — 1965 г.

Щекотливата съвременна тема е винаги притегателен център. Особено когато липсват дистанции във времето и човек се изправя лице срещу лице с

„МОМИЧЕТО НА БУБЕ“

Сценарий — Марчело Фондато и Луиджи Коменчини, по роман на Карло Касола, режисьор Луиджи Коменчини. В ролите: Клаудия Кардинале, Жорж Шакирис, Марк Мишел, Емилио Еспозито и др. Италия — 1963 година.

Творчеството на Луиджи Коменчини вече се намира в руслото на неореализма. Но никога досега режисьорът не е успявал да се приближи до основните принципи на неговата поетика. Завоювалите широка известност филми на Коменчини „Хляб, любов и фантазия“ и „Хляб, любов и ревност“ бяха сочени от критиката като образци на „псевдонеореализма“.

„Момичето на Бубе“, напротив, може да се счита за едно от най-преките продължения на неореализма в съвременното италианско киноизкуство. Тук поетиката на неореализма не се изчерпва с „дъха на непрано бельо“ (по остроумния израз на един американски сценарист). Тя е една истинска проверка на съвременния живот с ония високи ценности, които бяха утвърдени през героичното време на Съпротивата.

Драматургически и мисловно в центъра на творбата се намира образът на Мара — момичето на Бубе. Една от интересните особености на съвременното италианско киноизкуство е свързването на трагичното и драматично начало във филмите с един централен женски образ. Проблемите, които носи образът на Мара, са ни познати до известна степен от филма „Пътят“ на

Федерико Фелини. Както и Джелсомина от „Пътят“, Мара преминава през много надежди и разочарования, докато опознае света и намери своето предназначение в него; както и Джелсомина, тя намира смисъла на живота си в мъченическото служене на един човек, когото вече не обича. Но докато у Фелини саможертвата заради спасението на другия води началото си от етиката на християнизма, саможертвата на Мара е свързана преди всичко със съзряването на идеята за обществена справедливост у нея.

Върху фона на съвременните големи успехи на италианското кино филмът „Момичето на Бубе“ е едно колкото скромно, толкова и внушително напомняне за ония теми, които неореализмът повдигна и които чакат своето продължение в съвременното киноизкуство.

„СИНОВЕТЕ НА ВЕЛИКАТА МЕЧКА“

Сценарий — Лизелоте Велскопф-Хенрих и Йозеф Мах, режисьор — Йозеф Мах, оператор — Ярослав Туцар, музика — Вилхелм Неф. В ролите: Гойко Митич, Ролф Рьомер, Йозеф Адамович, Мартин Тапак, Кати Секели и др. Производство на киностудията ДЕФА — ГДР.

Раждането на европейския „вестерн“ е вече факт на филмопроизводството. Но не е факт на киноизкуството. Едва ли има смисъл да се произвеждат филми като „Синовете на Великата мечка“ в социалистическите кинематографии. Опитите да се изведе някаква видимост на хуманистична концепция са бледи и наивни, защото са окичени с всички традиционни атрибути, заимствувани от чужди образци. А заедно с това — липсва пейзажът, декорът, достоверността на костюма, на бита въобще...

Творчеството на големите американски режисьори показва, че „вестернът“ може да бъде изкуство. Но в момента, когато родината на „вестерна“ трансформира класическите образци в ново качество, в европейските страни се възкресяват щампите отпреди 20 или 30 години.

В своята собствена история (особено през Средновековието) немските кинематографисти биха могли да намерят много по-интересен и близък до тях материал за голям кинематографичен спектакъл.



Сцена от филма

„ДЕЦАТА НА ДОН КИХОТ“

Сценарий Нина Фомина, постановка Евгени Карелов, оператор Емил Гулидов, музика Г. Фиртич. В главните роли: Анатолий Папанов, Лев Пригунов, Владимир Коренев, Наталия Фатеева, Вера Орлова, Андрияша Белиянинов, Наталия Седих и др. Производство на „Мосфилм“, СССР, 1966 г.

Несполучлив опит за създаване на кинокомедия. Предопределя го както сценарият, в който отсъства усет за истинска комична ситуация, за комедиен конфликт, така и реализацията на



„Момичето на Бубе“ с участието на Клаудия Кардинале

режисьора Евг. Карелов, за която е характерен старомоден вкус и неумение да се шаржира. Хубавата идея за дълбоката хуманност на хора от типа на д-р Бондаренко, за благородството на неговата саможертва и грижа за бъдещето на децата не достига до зрителите.

И все пак има нещо приятно за съзерцание на екрана: подборът на изпълнителите. Евг. Карелов е избрал едни от най-симпатичните, най-красивите лица на съветското кино: Наталия Фатеева, Лев Пригунов, Владимир Корнев. Но надали любимците на широката публика ще очароват и този път

обожателите си. Или някои ще предпочитат да ги гледат в статичните пози на фотографиите, закачени над леглото...

Нещо тъжно има и в отчаяните напъни на прекрасния актьор Анатоли Папанов (ще припомня само, че той беше Серпилин в „Живи и мъртви“) да преодолее наивитета и примитивността на драматургията и да оживи, да стопли образа на д-р Бондаренко. Напразно...

Да, ето един очевиден пример на парадокс: мъчат се да те разсмеят, а на теб ти става тъжно. Впрочем като че ли вече се примирихме с наличието на



„Децата на Дон Кихот“

подобни парадокси в жанра на кино-комедията.

Прав е Рабле, макар че още преди столетия изрече: „Смехът е най-трудното оръжие“...

„ВЪЛЧИ БИЛЕТ“

Сценарий Людвиг Красицки и Рихард Петруски, постановка Антони Бохдзевич, оператор Ромуалд Кропат, музика Люциан Кашицки. В главните роли: Влод Вилкож, Ян Шидловска, М. Биновски и др. Производство на филмовия колектив „Сирена“, Полша, 1964 година.

Филмът представлява, ако си послужим с термин от ботаниката, „кръстоска“ на психологическа драма с криминална история. Трябвало е да се получи такъв хибрид, който хем да държи зрителя в напрежение с разгадаването на едно злодейство, хем да го направи съпричастен на сложния, изпълнен с мъчителни съмнения вътрешен свят на героите. Като намерение не е никак лошо. Такива смешения на жанровете напоследък са обикновена практика в киното. Впрочем те идват от литература-



„Вълчи билет“

та, където също криминално-авантюрното четиво се насища богато с психологически и нравствено-етични проблеми...

Но намеренията са си намерения, колкото и хубави да са... А филм не е станал. И не защото са събрани „пропорциите“ на криминалното начало с психологическото, а защото нито психологическата драма е мотивирана и разработена както трябва, нито пък чисто фабулната линия отговаря на елементарните изисквания за стройност и логичност...

Дразни и една учудваща за напреднала кинематография като полската старомодна театралност в актьорската интерпретация. Особено в отрицателния персонаж (директора, заместника му, председателя на заводския съвет). Такива интонации, такива наивни жестиккулации с преакцентирание отвикнахме да виждаме вече.

Високи претенции предявявам може би... Но аз не забравям, че „Вълчи билет“ е творба на онази кинематография, за която съдим по достиженията на Вайда, Мунк, Кавалерович, Хас, Форд, Ружевиц, Сколимовски.

„СВАТБА С УСЛОВИЕ“

Сценарий и режисура Павел Кохоут, оператор Йозеф Илик, музика Ладилав Симон. В главните роли: Мария Драхокоупилова, Михаил Юнашек, Радослав Брзобохати, Франтишек Немец, Ива Янжурова и др. Производство „Барандов“, Чехословакия, 1965 година

Един от най-интересните съвременни чехословашки писатели Павел Кохоут до този филм ни беше известен само с проявите си на сценарист в киното. Но ето че съблазнът на режисьорската професия го е довела и до решението сам да реализира един от сценариите си.

Но за съжаление този му сценарий не е от най-хубавите негови творби. Отдавам дължимото на способността му да навлиза дълбоко в изпълнения с неочаквани обрати и странни решения вътрешен живот на неговите герои, но заедно с това съм смутен от ограничеността на проблемите вътре в тясното пространство на семейството, на брака. Целият филм някак придобива звучеността на полезна, но не особено оригинална лекция на тема „Бракът в живота на младите хора“...



„Сватба с условие“

Не отричам, че едно кинопроизведение може да бъде посветено на тези проблеми, може и то даде своя принос — ведно с многохилядната армия от сказчици. Но вътрешно, спонтанно негодувам, когато виждам как съдбата на героите, как цялата същина на драматургията изисква да се прекрати ограничеността на назидателността, да се погледне на човека вън от рамките на чисто семейните проблеми и да се потърси обобщение в много по-широк гражданско-обществен план... а тази крачка нататък не се прави.

А ако така горещо обичам чудесните, майсторски творби на сънародниците на Кохоут — Форман, Немец, Хитилова, Кадар, Клос, Кахния, Ясни, Бриних, то между другото е и защото те винаги се издигат над ограничеността на битово-ежедневните теми и заставят нашата мисъл да дири решения по най-важните, кардиналните въпроси на днешния ден на човечеството...

„ТЕ ВЪРВЯХА СЛЕД ВОЙНИЦИТЕ“

Сценарий Леонардо Бенвенути и Пиеро де Бернарди по едноименния роман на Уго Пиеро, постановка Валерио Дзурлини, оператор Тонино Делли Коли, музика

Пиеро Пичони. В главните роли: Мари Лафоре, Томас Милян, Ана Карина, Александър Гаврич, Леа Масари, Валерия Марикони, Милена Дравич, Марио Адорф и др. Производство на фирмите „Деворафилм“ (Италия), „Аерафилм“ (Франция) и „Омния дойч-филм експорт“ (Германска федерална република), 1965 година.

Веднага се налага на очи приликата между този филм и последната творба на Джузепе де Сантис „Те вървяха на Изток“. Не се касае, разбира се, за филологическата близост в заглавията (тук по-скоро се оглежда наклонността към известна стандартизация у нашите преводачи), а за близост както в тематиката на двете произведения, така и в тяхната драматургична конструкция. И в двата филма действието се развива по време на последната световна война в чужда страна, и в двата филма проследяваме образите в продължение на едно тяхно продължително пътуване. В този драматургичен скелет има нещо традиционно, класически просто, стройно и отчетливо.

Прилика между двете творби можем да търсим и в това, че вниманието на зрителите е съсредоточено не върху един или два образа, а върху цяла галерия от характери. Но докато в „Те вървяха на Изток“ на де Сантис екранът ни запознава с трагичната орис на италиански войници, изпратени да се сражават срещу враг, който те не могат да почувствуват като такъв, във филма на Дзурлини нашето внимание е спряно на една група млади гръцки жени, принудени от глада и немотията да проституират за удоволствие на противниковата армия, да предлагат тялото и живота си на окупантите, които грабят и убиват.

Дзурлини ни разкрива с истинска трагедийна сила съдбата на тези жени, но неговата задача на художник не се изчерпва с това. Макар да е показал Гърция, нейния народ и нейните страдания така, както би ги показал и някой гръцки режисьор, той все пак си остава в своето произведение италианец. Одисеята на групата проститутки е повод да ни разкрие падението, до което е достигнала италианската армия. Младият лейтенант Гаetano Мартино не е обикновен съзвездател на събитията, не е авторов резоньор (макар и известно резоньорство да не му е по начало чуждо) — в неговия образ се оглежда пътят на пробуждането на е-

са в стила на гротескно заострената битова характеристика.

Заедно с „Момичето на Бубе“ на Л. Коменчини новата творба на Валерио Дзурлини доказва, че традициите на неореализма са все още живи в италианската кинематография, все още никнат нови издънки от неговия мощен дънер. Очевидно е заедно с това, че по-нататък не може да се върви по старите пътища. И най-ревностните последователи на неореализма се съобразяват с настъпилите промени и търсят нови решения, нови похвати.

„ГРАНАТОВАТА ГРИВНА“

Сценарий — А. Гринберг и А. Роом по повестта на А. Куприн „Гранатовата гривна“. Постановка — А. Роом, оператор — Л. Грайненков. В ролите: И. Озеров, А. Шенгелая, О. Жизньова, Н. Латински и др. Производство на киностудията „Мосфилм“ — 1964 г.

Твърде важно е понякога дали си чел произведението, което след това виждаш екранизирано.

Преди две-три години, когато момченцето ми беше съвсем мъничко, но достатъчно развратено от присъствието на телевизора в хола, то ми каза една вечер: „Сега отивам да си лягам и ще гледам филмчета“.

Механизмът е много прост. Човек се опитва да разбере, да назове и оцени това, с което се сблъсква като с нещо ново, чрез съпоставяне с вече известното.

Всеки читател на художествена литература си е малко режисьор. Той си изработва собствени зрителни представи за действителността, която авторът рисува, за облика на героите, за жестовите и звука, за пейзажа, светлината и сянката. Този въображаем филм може да влезе в противоречие с филма на професионалния режисьор и твърде често зрителите остават незадоволени — може би защото е по-лесно един човек да се съгласи с хиляда души, отколкото хилядата — с мнението на един. Възможно е също така и филмът наистина да не струва.

„Гранатовата гривна“ прочетох за първи път преди единайсет години и разказът ме развълнува. Сега видях екранизацията и тя не ме удовлетвори. Препрочетох „Гранатовата гривна“, но текстът също не възвърна предишното ми впечатление. Изглежда, че не можем да кажем на сценаристите и ре-

жисьора: Куприн е искал да изрази едно, а вие ни показвате нещо съвсем друго, нещо превратно.

Старият режисьор А. Роом, който е и съавтор на сценария, работи на ниво, добро за текста на Куприн, добросъвестно, с познание върху творчеството и биографията на писателя. Различията, които се появяват, са напълно в духа на канонизираните вече похвати, които сценаристът може да си позволи. Въпросът съвсем не е в това, че авторските характеристики се преустройват в диалог, а диалозите от разказа се съкращават, комбинират, че вместо да се използват подробностите от биографията на генерал Аносов, нещо на което Куприн твърде много залага, ние караме стария воин да реже любеница и да прави в нея коктейл. Допустимо е въвеждането на Куприн като действащо лице, заимстването на сцени от разказа „Гамбриус“ и пр.

Ако се появят възражения, режисьорът би могъл да ги обори сравнително лесно с литературен и исторически материал под ръка. Дори и за мен, неспециалист в киното, това не би било трудно.

Разказът е написан през 1910 г., в Одеса, подразбира се, че там и в околностите се развива самото действие.

Куприн е бил сравнително беден човек. Той е наричал себе си „Скитникът еврей“, постоянно се е местил от град на град, за да живее по-евтино. Живял е с дългове, в сложни, неблагодарни отношения с издателите, свой човек е в заложените къщи, принуден е бил да печата в какви ли не издания, редом с булевардно и дори порнографско четиво. Никак не е бил светски човек, какъвто малко ни го представят във филма. Всъщност светският му живот е свързан с бохемата и никак с дворяните: във връзка с „Гранатовата гривна“ той си признава, че не му достига знания за средата, която описва.

Вярно е само, че той е писател, влюбен в бита, прототипист и че е „изследвал“ живота на бедиците си герои. Въвеждането на Куприн-изследователя в историята на Желтков е правдоподобно. И също така е правдоподобна сцената с интервюираща го чужд кореспондент. Куприн е давал такива интервюта с десетки — той е бил извънредно популярен, скандален понякога, сензационен в своя живот на писател, на авантюрист във водолазното дело, в самолетните полети. Това, което говори пред кореспондента,



„Гранатовата гривна“

съответствува на възгледите му: към декадентите се е отнасял отрицателно, бил е жизнен по природа, неговите предшественици са руските писатели-реалисти. Тази зависимост личи и във формата на неговите произведения. Според яснополянския доктор Д. И. Маковицки по време на семейните четения на „Дуел“ Толстой казал: „Нов писател използва стари похвати.“

Така можем да разберем и оправдаем доста старомодния начин на работа и в самия филм. Еднообразното използване на предимно среден и близък план е търсено по принцип, защото филмът е посветен на неземна, неестествено възвишена любов, някакси откrojена от околната среда, от времето и пространството. Снимачната концепция на А. Роом е улучила с нужната точност само един път: когато Желтков разказва историята на своята любов, погледът му е втренчен, отсъстващ и в следващия кадър виждаме очите на Вера Николаевна — същите очи, същото състояние, но „мотивировката“ на погледа не ни е известна. Има съвпадения на душевното състояние, но независимо от породилите го причини. Това също е принципиално по отношение на Куприн.

Самият Куприн е вярвал, че има Нещо или Някой, което е по-силно от съдбата, от света. Някакви наджизненни сили, закон на логическа нелепост

или нелепа логичност, фантастично вмешателство на случая — щастлив или коварен. Преживяванията на Желтков са асоциирани с музиката на Бетовен. Любовта му е неизразима без музиката, само с думи.

Всичко това го има във филма, направено е, дадено е — то се подчертава, изследва от камерата, понякога повече, отколкото е нужно, за да го почувствува зрителят. И мнозина зрители вероятно го чувствуват, особено по-възрастните, които са чели Куприн преди десетилетия и са плакали над „Гранатовата гривна“.

Това е било отдавна, преди още да съм се родил, у мен няма ретроспективните чувства на хората, които са близки физически и духовно до епохата на Куприн. Във филма ми се искаше да видя силата на Куприн петдесет и пет години след написването на самия разказ, защото произведенията имат свой живот в съзнанието на читателите от различните поколения, те се преосмислят и този именно процес изисква от сценариста и режисьора творчество. Аз разбирам тъгата на Вера Николаевна, причините на нейния живот, трагедията ѝ на светска, прилична, почитана дама, на неосъществена майка и жена. И не ме възнува Желтков като човек — той се проявява като такъв само в момента на разговора с княз Шейн. Останалото е празнота, продиктувана от една неубедителна за съвременния човек авторска концепция за невероятната, неземна, откъсната от всичко любов, израз на Нещо или Някого. Всичко това е възвишено и консервативно: в желанието си да бъде верен на оригинала А. Роом фактически е изневерил на оригинала — такъв какъвто той живее в съзнанието на читателите сега, след петдесет и пет години. И тук не могат да му помогнат каноничните похвати на сценарната обработка, нито интервютата на Куприн. Тук той е трябвало да работи сам. Но нищо повече не е направил.

Материалите от рубриката „По нашите екрани“ написаха: Величко Хинов — „Убийство по поръчка“, „Тридесет и един градуса на сянка“; Христо Берберов — „Момичето на Бубе“, „Синовете на Великата мечка“; Атанас Свиленов — „Децата на Дон Кихот“, „Вълчи билет“, „Сватба с условие“, „Те вървяха след войниците“; Иван Пауновски — „Гранатовата гривна“.

ЛУЧАНО КАЧИО

ВРЪЗКАТА НА КИНОИЗКУСТВОТО С ЛИТЕРАТУРАТА В ИТАЛИЯ

Този проблем беше подробно обсъден на среща между литератори и кинематографисти, която се състоя преди няколко месеца в красивия италиански град Салерно. Както и трябваше да се очаква, срещата не доведе до окончателни и трайни изводи; тя обаче даде възможност на писателите и кинематографистите да изяснят своите становища. В резултат на характерната индивидуалност както на писателите, като Басани, Рае, Арбазино, така и на кинематографистите начело с режисьора Латуада, срещата премина на високо теоретично равнище и достигна до категоричната констатация за различното естество на киноизкуството и литературното творчество. Това заключение всъщност не е ново; то съществува още от първия период на създаването на италианското кино и с течение на времето се превръща в широко разпространено схващане. Както писателите, така и кинематографистите в Италия са поддържали винаги тезата за предимството на своето изкуство и все пак са намирали път за сътрудничество още от времето на Д'Анунцио и на неговия прочут филм „Кабирия“. През периода на немия филм участието на писателя във филмовото творчество се ограничава в обяснителни текстове на действието. Въвеждането на говорещия филм и използването на модерни технически средства за снимки и звукозапис изискват все по-тясно сътрудничество между писатели и кинематографисти.

Не може да се отрече, че филмът има свой собствен език и изисква оригинални сюжети, създадени именно с оглед на този особен език. Това обаче не пречи на кинематографистите да черпят все по-често сюжети от литературата, както показва практиката през последните години не само в Италия, но и в други страни. Това е първият вид връзка на филмовото творчество с литературата; тази връзка е най-непосредствената, но в художествено отношение филмовите творби остават почти винаги по-слаби от литературните произведения. Вторият вид връзка на киноизкуството с литературното творчество се състои в участието на писателя в различните фази на създаването на филма и по-специално в създаването на сценария. Третият вид връзка се среща най-рядко; това е случаят, когато писателят лично поема постановката на филма, създаван по негова творба.

Италианската кинематография установява здрава връзка с литературата още от първите години на своето съществуване (1906—1907). В произведенията на големите писатели кинематографистите откриват онзи източник на идеи, теми и сюжети, който издига италианското кино на едно от първите места сред кинематографиите в света. Филмите на Марио Казерини и Едуардо Бенчивенга, създадени по безсмъртните произведения „Одисея“ и „Божествена комедия“, постигат нечуван успех. Новото изкуство пленява зрителя, но не може да го възпитава, то събужда у него непроявени инстинкти, без да влияе върху тях. Такива са например филмите с исторически и сладниково-сентиментални сюжети, като „Авантюрите на

херцогинята“, „Старческо сърце“, „Разкаянieto на картоиграча“. Най-голям успех обаче постига филмът „Последните дни на Помпей“, създаден през 1913 г.; тази изключителна за времето си продукция, дълга около 3,000 м, превзема международния пазар.

Габриеле Д'Анунцио е един от първите големи писатели, чието име срещахме в заглавните надписи на редица филми. Първоначално той остава настрана от производствения процес, като отстъпва авторските права на своите произведения и се интересува само да получи възнагражденията, които филмовите производители му предлагат. Впоследствие обаче Д'Анунцио се включва по-активно във филмовото творчество; той сам започва да приготвя своите произведения към изискванията на киното, лично пише обяснителните текстове към действието и лансира името на героя Мачисте, което остава записано в историята на киното. В резултат на това сътрудничество се появява филмът „Кабирия“, дълъг 3,500 м, който представлява основен етап в развитието на италианското кино както в положително, така и в отрицателно отношение. За времето си този филм представлява високо техническо постижение. За пръв път в него се използва фартова количка и други по-модерни снимачни съоръжения, които потвърждават напредъка на кинотехниката в Италия. По същото време обаче филмът „Кабирия“, който е една от най-сполучливите „суперпродукции“, поставя началото на безкрайна поредица от упадъчни произведения с тематика от митологията, като отклонява новото изкуство от пътя на реализма и от предназначението му да бъде средство за възпитание на широката публика. Този пример ясно показва влиянието на литературното творчество върху кинематографията, която през целия период на фашизма в Италия остава подчинена на романтизма и абстрактната тематика. Примерите на истински реалистични творби през това време се ограничават в двата филма: „Загубени в мрака“ по драмата на Роберто Бракo и „Асунта Спина“ по романа на Салваторе ди Джакомо. По този случай заслужава да се припомним думите, които самия ди Джакомо пише в защита на своя филм срещу тогавашните „безпогрешни лъжеморалисти“, които отричат всички прогресивни филми, както това върши днес цензурата в Италия: „Няма спор — казва писателят, — че от филмите трябва да се премахнат всички елементи, които пряко или косвено могат да възбудят еротични представи у зрителя; трябва обаче да се внимава да не би в този стремеж да се пречупят корените на художествените произведения в киното.“ Борбата между реалистичния и упадъчния филм остава по начало загубена, тъй като зад първия стоят смели, но малко на брой кинематографисти, а зад втория — цяла индустрия и няколко години по-късно — политическият и стопанският апарат на властващата партия.

След Първата световна война се създават постепенно две мощни кинематографии — съветската и американската, — които тръгват по свой собствен път на развитие. В Италия обаче продължава традицията на упадъчните продукции, като че ли историята не дава никакви поуки. През периода на фашизма връзката на литературата с киното запазва своя предвоенен характер; докато в кинематографията на другите страни се проявява стремеж за създаване на произведения по оригинални филмови сценарии, тематиката на италианския филм се повтаря. По този начин италианската култура проявява пълно отрицание към техническите новости и враждебност към всяка нова форма на организация на обществото. Докато съветската кинематография създава филми като тези на Пудовкин и Айзенщайн, докато Чаплин с интуицията на своята дарба открива характерния кинематографичен език и стил на творчество, докато Шрохайм, Пабст, Фриц Ланг, Мурнау, Вине третират духовния упадък на буржоазното общество в Европа, италианската кинематография продължава да произвежда незначителни филми като „Мачисте в ада“, „Мачисте в клетката на лъвовете“, нова версия на „Последните дни на Помпей“ и т. н. През 1922 г. даже се основава специална фирма за екранизацията на романа на Сенкевич „Кво Вадис“, която претърпя пълнен неуспех. Сътрудничеството на писатели и драматурзи като Армандо Фратели, Умберто Фракия и Луиджи Пирандело не дава никакъв практически резултат. Тези години са най-тъмният период за италианската кинематография. Не случайно те съвпадат с периода на фашизма и отразяват дълбоката криза в политическия и културния живот на страната.

През 1930 г. се появяват двамата млади режисьори Блазети и Камерини. Въпреки строгата фашистка цензура те успяват да създадат няколко филма, които се отличават от тогавашните казионни произведения с чисто пропаганден и забавен характер. Произведенията на тези двама режисьори обаче остават капка в морето на упадъчното изкуство.

Рождената дата на реалистичния италиански филм е свързана със създаването на филма „Раздавачът чука винаги два пъти“ по романа на американския писател Джеймс Каин и на филма „Кошмар“, реализиран от Висконти през 1942 г. Творбата, която показва обрат в едно развитие, която открива нова епоха, никога не се появява като самотно цвете за една нощ. Още в тъмната нощ на фашизма тези двама режисьори посяват първите здрави семена и скоро след тях се явяват нови, млади, прогресивни творчески сили. През 1934 г. писателят Чезаре Дзаватини прави първите стъпки в киното, като заедно с Мондаини написва сценария на филма „Давам един милион“, реализиран от режисьора Камерини. От своя страна този режисьор заедно с постановчика Блазети създават филма „1860 година“, който е в пълно противоречие с тогавашната тематика на филмовото творчество. И наистина с епизодите за борбата на гарибалдейците и за жената, която в разгара на въоръженото сблъскване търси своя мъж, тези режисьори дават пример за истински човешки чувства, които дотогава са чужди на италианската кинематография. Филмът „Кошмар“ е неочакван идеологичен удар срещу фашизма, който вече тръпне под ударите на Втората световна война. Този филм има заслугата да третира проблема за изневярате и престъплението и преди всичко да покаже едно явление в живота в Италия, на което публиката не е привикнала, а именно безработицата. С реалистичната сила на своя сюжет творбата на Висконти заличава порочното историческо развитие на италианското кино, което в продължение на 20 години черпи най-упадъчни сюжети от упадъчната италианска литература или от съзливо-сентименталните театрални пиеси от типа на драмите, писани от Александро ди Стефани. Тази преценка за италианското филмово творчество обаче не се отнася за всички италиански кинематографисти от периода на фашизма, тъй като и в тези години в кинематографията се проявяват редица писатели, сценаристи и режисьори, които след освобождението създават неореалистичната школа, оставила и днес още трайни следи в киноизкуството на редица страни. Роселини, Антониони, де Сика, Латуада, Вергано, Дзампа, Джерми започват още през последните години на фашизма своята дейност като сценаристи или режисьори на документални филми и се стараят да проправят нов път. Някои от тях създават и пълнометражни филми като де Сика, който през 1942 г. реализира „Децата ни гледат“ по сценарий на Дзаватини. Антониони се появява в света на киното през 1941 г. като сценарист на филм, създаден от Роселини. Около 1940 г. и писателите Виториано Бранкати, Карло Бернари, Марио Солдати, Емилио Чеки правят също така опит за обновяване на италианското кино, но усилията им за свързването на италианската култура с културата на другите европейски страни пропадат в мрачната атмосфера, в която е принуден да съществува италианският филм. Въпреки тежките условия кънговете не закъсняват да поникнат. Моравия издава своя пръв роман „Безразличните“, а Карло Бернари — „Тримата работници“. По същото време излизат и реалистичните творби на Итало Свево. Не остават напразни усилията и саможертвата на Гранши и Гобети. Както киното, така и цялата италианска култура обаче са принудени да изчакат Освобождението, за да подемат една пореалистична и по-човешка тематика. С бързи стъпки италианската кинематография се стреми да преодолее своето изоставане в сравнение с френската, съветската и американската кинематография. Благодарение на неореалистичната школа италианското филмово творчество създава произведения, които служат за образец на другите кинематографии и постигат международно признание.

Кинематографистите, които през периода на фашизма получават професионална и идеологическа подготовка в прогресивен дух, проявяват с пълна сила своите творчески възжеления. Техните имена и творби са добре известни: те започват с Роселини, де Сика, Висконти, включват Латуада, Вергано, де Сантис и стигат до Антониони и Фелини. Връзката на кинематографията с литературата еволюира, защото на киното се признава възможността за самостоятелна изява. Това развитие, което дава най-благоприятни резултати, е мечтано в продължение на много години от онези кинематографисти, които са се борили за разпространяването на естетическите принципи, създадени от такива теоретици като Пудовкин или Бела Балаш. В делото за разпространяването на прогресивната кинематографска мисъл централно място заема филмовият критик и марксист Умберто Барбаро. Голяма заслуга имат и филмовите критици около списанието „Чинема“, както и Луиджи Керини, директор на международния кинофестивал във Венеция и основател на сп. „Бяло и черно“. Благодарение на всички тези усилия сътрудничеството между писатели и кинематографисти променя своя характер. По времето на Д'Анунцио киното е подчинено на утвърденото вече влияние на литературата и сътрудниче-

ството между тях се определя от това предимство на литературното творчество: писателят предоставя на киното своята творба, без да счита за някакъв успех нейното пресъздаване във филмово произведение. Литературата като форма на изкуство със славно минало се отнася към филма със снизхождение, а в някои случаи и с пренебрежение. През годините непосредствено след Втората световна война неореалистичната школа издига значението и ролята на филма и той се превръща в могъщо средство за изразяване на възжеланията и надеждите на италианския народ, освободил се от една разоряваща война и още по-страшен режим. Литературата не успява да догони това развитие на филма. Никое литературно произведение не може да се сравнява по художествена стойност с творбите на Висконти, Роселини, де Сика; италианският неореалистичен филм успява най-пълно да изрази новото душевно състояние на интелектуалците и на народа. Филмовото творчество постига пълно превъзходство не само спрямо литературата, но и спрямо музиката и изобразителните изкуства; около него се чувства чистият полъх на заобикалящата действителност. Литературата е принудена да признае това превъзходство на киното и да се отнася към него със съответното уважение. Картината става още по-ясна, ако се направи справка с тогавашната филмография. Филмите на Роселини („Рим открит град“, „Паиза“), на Висконти („Земята трепери“, „Най-красивата“) са създадени и като литературни, и като филмови творби само от кинематографисти; Фелини е един от сценаристите на Роселини; Чезаре Дзаватини, който е преди всичко белетрист, а след това автор на редица филми на де Сика, като „Шуша“, „Крадци на велосипеди“, „Чудото в Милано“. Филмите на Пиетро Джерми, на Ренато Кастелани са също така в по-голямата си част създадени по произведения на сценаристи, които нямат нищо общо с литературата. Тези примери показват, че истинският разцвет на италианското кино не е свързан с литературата. И наистина през този период филмът не се нуждае от странична помощ, тъй като притежава всички предпоставки, за да изрази изискванията на съвременното италианско общество. За съжаление неореалистичната школа се изчерпи в тематично отношение само за няколко години и отстъпи мястото си на филмите, произведени с търговска цел. Така се стига до създаването на упадъчни суперпродукции, до създаването на филми, които дори и не загатват за класовите различия, а имат една единствена цел — да отклонят вниманието на масите от действителността. Господстващата класа не желае нерешените социални проблеми да бъдат показвани на публиката в художествена форма посредством киното. Християндемократичната цензура предпочита да одобри разни филми с еротично или криминално съдържание вместо филми, които правдиво и убедително пресъздават нашата действителност. Наистина и днес не липсват хора, които във филма виждат средство за обмяна на идеи, за насочване на италианското общество по един нов път на развитие. Филмът обаче в известен смисъл е и индустриален продукт и поради това само който разполага с материални средства може да създава филми. Не е никак лесно днес да се намери производител, който би рискувал своите капитал, за да създаде произведения, които не му осигуряват стопански резултат. С оглед на тази именно цел голям брой кинематографисти взаимодействуват своите сюжети от националната и чуждестранната литература. Голям брой писатели се занимават днес със създаването на сценарии. Този темен принос за развитието на киното не представлява някакво особено постижение. Даже и такива творби като романите или разказите на Моравия не са представени на екрана в подходяща форма. Единственото изключение може би се отнася за филма „Безразличните“ на режисьора Мазели. Не ще влязат в историята и филмите, създадени по романи на Пратолини, Павезе, Бранкоти. Висока художествена оценка заслужава само приносът на писателите Флавиано и Тонино Гуера, които създадоха сценарии за редица филми на Антониони и Фелини; тези сценарии ще бъдат помнени дотогава, докато се помнят и най-представителните филми на двамата големи италиански режисьори. В този ред на мисли съвсем естествено възниква вечният въпрос: след като се признава, че киното е изкуство, което има собствен език и собствени изразни средства, какво е участието на литературата в създаването на произведенията на киноизкуството? Известно е, че в своето творчество гениите на киното — от Чаплин до Айзенщайн, от Реноар до Щрохайм, от Бергман до Фелини — не са прибегвали никога до литературни произведения. Някои кинематографисти обаче са постигнали трайни успехи, въпреки че са взаимодействали своите сюжети от литературата, какъвто е случаят с режисьора Пабст и неговите филми „Дон Кихот“ и „Атлантида“, с Пудовкин и неговият филм „Майка“ и други.

И така пътят на филма и пътят на романа не могат никога да се слят,

тъй като се различават по естеството си. Въпреки това възможно е литературата и киното да тръгнат понякога по един и същ път. Връзката между тях обаче трябва да има по-друг характер, който днес наблюдаваме в италианското кино и доколкото съм разбрал, и в българското кино. Тази връзка се състои във включването на писателя в първата фаза на създаването на филма. Защото няма спор, че никой кинематографист не ще бъде в състояние да създаде творба, която да може да се сравни с монолога на Джойс или с главозамайващите размишления на Рабле; от друга страна, също така е вярно, че никой писател не е в състояние да обрисова мимиката на един Чаплин или да представи една обстановка с такава правдивост, както това се е отдало на Айзенщайн.

Някои писатели обвиняват кинематографистите в стремеж да подменят литературата чрез противопоставяне света на картините на света на думите. Такива писатели естествено не могат да дадат никакъв принос за развитието на киноизкуството, защото не разбират, че успехът на филмовото творчество се крие в неговата съвременност и че романът също така трябва да отговаря на духа на нашето време. Характерни в това отношение са мислите, изразени от режисьора Латуада по време на срещата между литераторите и кинематографистите, за която се спомена в началото на тази статия. „Съвместната работа на писателя с кинематографиста е напълно възможна, но писателят трябва да участва непосредствено в производствения процес на филма и да преживее повторното създаване на своята творба. Ние очакваме да срещнем — продължава Латуада — новия писател, който заедно с режисьора да се залови с трудната задача да превърне литературната творба във визуално произведение с продължителност около час и половина.“

Латуада взема участие в срещата в Салермо, след като е завършил най-новия си филм, озаглавен „Мандрагора“. Този филм, създаден по едноименната пиеса на Макиавели, се счита за най-значителното италианско произведение. Освен това Латуада е режисьорът в Италия, който в своето филмово творчество е черпил най-често сюжети и вдъхновение от литературата, както това показват още първите му филми „Идеалистът Джакомо“ по романа на Емилио де Марки и „Воденицата на По“ по романа на Бакели, „Шинелът“ по разказа на Гогол. Тези обстоятелства показват, че становището на Латуада на срещата в Салермо заслужава най-голямо внимание, тъй като е изказано от кинематографист, който е чувствувал близко литературното творчество.

Понастоящем е малко вероятно пожеланията на Латуада да се сбъднат, тъй като по-тясното сътрудничество между писателя и кинорежисьора предполага вживяването на писателя във филмовата творба. Това вживяване се е отразявало отрицателно върху литературното творчество, каквито са например случаите с Тонино Гуера или Чезаре Дзаватини, които не са създали никаква ценна литературна творба, откакто са започнали да пишат за киното. Увлечението да се разказва чрез картини е много опасно за писателя. Това становище е потвърдил напоследък и писателят Моравия: „Много често работата на сценариста има механичен и комбинативен характер и поради това е извън обсега на поезията. С течение на времето такава работа не може да не се отрази отрицателно върху въображението на писателя.“ При това положение, изглежда, има само един изход, а именно писателите да сътрудничат на киноизкуството само в отделни случаи. В подкрепа на това схващане е и развитието на връзките между литературата и киноизкуството в продължение на повече от 60 години. През този период това сътрудничество не е дало особени резултати, като не е допринесло за самостоятелното развитие на двата вида изкуство; напротив, използването на литературни произведения съвпада винаги с обедняване на изразните средства на киното. До същия резултат се е стигало и когато литературната творба е била екранизирана направо, без да се вземе предвид спецификата на филмовото творчество. Според нас връзката на киноизкуството с литературата не трябва да води до намаляване на художествената стойност на единия вид изкуство за сметка на другия; както литературната творба, така и филмовото произведение трябва да запазят своята самостоятелност. Никакъв друг вид сътрудничество между киното и литературата не може да създаде произведения с художествена стойност. Понастоящем филмовото производство в Италия има предимно индустриален характер и по-голямата част от продуктите на тази индустрия не притежават художествени достойнства. Поради това в Италия ще бъде възможно да се говори за характер на връзката на киноизкуството с литературното творчество само когато филмът отхвърли търговските съображения и зависимостта си от буржоазната идеология и се превърне в средство за възпитание на масите, в чисто и истинско огледало на проблемите на обществото.

XXII КОНГРЕС НА МЕЖДУНАРОДНАТА ФЕДЕРАЦИЯ НА ФИЛМОТЕКИТЕ (ФИАФ)

София (30 май—4 юни 1966г.)

МАЛКО ИСТОРИЯ

Може да се каже, че още с появата на киното възниква и мисълта за създаването на филмови архиви. Първите филмови сборки, съхраняващи документални филми (главно прегледи), датират още от преди Първата световна война. След нея се образуват и сборки с образователни цели. Зараждането на световното филмотечно движение обаче е свързано не с педагогиката и историята в тесния смисъл на думата, а с опасността да бъдат унищожени произведенията на киноизкуството от периода на нямото кино. През 1929—30 г. говорешото кино се налага в световен мащаб. Шедьоврите на „Великия ням“ са застрашени да бъдат претопени на тон заедно с другите филми. Ентусиасти и видни дейци на културата полагат неимоверни усилия, в резултат на които се появяват първите колекции от филми, подбрани заради художествените им достойнства или историческа значимост. „1935 г. е решаваща за съдбата на филмотеките. Едновременно в няколко столици — Париж, Лондон, Москва, Ню Йорк и Берлин — се слага началото на първите филмови колекции. 1935 г. е следователно ключова година, през която любителите на седмото изкуство в интерес на неговото оценяване вземат инициативата за създаване на филмотеки, имащи за задача съхраняването и прожектирането на филмови шедьоври.“ (проф. Йежи Теплиц). Връзките, които се създават между тях, необходимостта да се обединят и координират усилията налагат създаването на международна организация — през 1938 г. се полагат основите на Международната федерация на филмотеките. Отначало в нея членуват само Британският филмов архив, Френската синематека, Музеят за модерно изкуство в Ню Йорк и Немският филмов архив. След Втората световна война членовете ѝ бързо се увеличават и понастоящем в нея членуват 44 филмотеки от цял свят.

КОНГРЕСЪТ

На 28 и 29 май заседаваше Изпълнителният комитет на федерацията, а от 30 май до 4 юни се проведе и Конгресът. Отчете се голяма дейност, набелязаха се нови задачи на работата на филмотеките, без които сега е немислимо бързото развитие на киноизкуството в света. В работата на конгреса взеха участие 49 делегати и гости, повечето от които видни дейци на киното, познати историци и кинокритици. Между тях ще отбележа проф. Йежи Теплиц, председател на федерацията, ректор на Висшата филмова школа в Лодз и директор на Института по история на изкуствата при Полската академия на науките, един от големите световни историци на киното; директора на Държавния филмов фонд на СССР Виктор Прирват; директора на Британския филмов архив Ернест Линдгрин, виден киноисторик; директора на Американската филмотека Уйлард ван Дайк, известен кинодокументалист, „създател на великолепна документална школа в Порто Рико“ (Жорж Садул); познатият ни югославски режисьор Владимир Погачич, директор на Юго-

москва, централна студия за документални филми

Миналата година на Студията за хроникални и документални филми гостуваха съветски документалисти от Московската централна студия. Неотдавна наши кинодокументалисти върнаха визитата и се запознаха с продукцията и условията на работа на съветските колеги.

Д А Н Н И

Цифрите често са скучни, когато се използват извън математиката, но без тях информацията не би била пълна. Мисля, че за документалистите те ще представляват интерес.

Общо в Съветския съюз има 25 документални студии. От тях десет се намират в РСФСР. 25-те студии произвеждат годишно 1400 най-различни прегледа (седмичен кинопреглед, спортен, селскостопански, филмови новини и много други) и около 300 документални филма, от тях 25 пълнометражни. Това е извън поръчките, които годишно достигат също към 300.

От тази голяма кинопродукция на Московската централна студия за документални филми се пада приблизително половината. Тя произвежда годишно 50 филма, от които 12 пълнометражни.

В работата над тия филми участвуват около 50 режисьори, 50 асистент-режисьори (много от които правят и самостоятелни творби), около 100 оператори и към 30 редактори.

Студията разполага със собствена филмова лаборатория и зала за запис и озвучаване, които се намират в същата сграда. Освен това има и собствен филмов архив или, както там се нарича, цех за кинолетопис. 12 монтажистки и 20 редактори прецизно картотекират киноматериала, който попада при тях. Общо в цеха работят 56 човека.

Цялата студия е разделена на три творчески колектива. Единият от тях се занимава изключително с хроника, другите два — с документални филми. Сега творческите планове и на трите колектива са обединени около предстоящите юбилейни годишнини — 50-годишнината от създаването на съветската държава и 100-годишнината от раждането на Ленин.

Ф И Л М И

Видяхме:

„Хокей — 66“ — за световното първенство по хокей на лед в Любляна. Направен във формата на събитие филм, той въздейства като вълнуващ разказ за безкрайно напрегнатата борба, която води съветският отбор, за да отстои за четвърти път славата на съветския хокей. Заразява неудържимият патос на тази борба.

„Месец на хубавото слънце“ — приятна импресия за един северен край на Съветския съюз. Картината, която е съпроводена с малко дикторски текст, ни за-

познава с един любопитен епизод от основния в този край отрасъл — еленовъдството.

„Московчани — 41“ — изграден изключително по архивни материали от времето на войната. Филмът разказва за ония дни, когато немците стояха пред самата столица и през бинокъл можеха да разглеждат града. За ония сурови и мъжествени дни, когато всички знаеха, че градът трябва да бъде отстоян, и отстояха. „Командори“, „Вулканите зоват“, „На ледената арена“, „Олег Попов“, „Грации“ и пълнометражният „Сергей Есенин“, а също и три филма, производство на Ленинградската документална студия — „Работлив“, „Интервю с картината“, „От Дамаск до Ел-Кувейт“.

Изредих тия заглавия, защото ми се струва, че по тях може да се съди за характера на продукцията от тематично гледище.

Искам да отбележа, че почти всички изброени филми са разтеглени, удължени повече, отколкото издържат основното им драматургично ядро.

Друга характерна черта за филмите, които видяхме, е недостатъчното различаване на картината, навярно някакъв страх, че зрителят не ще може да разбере и асимилира нещата от самата картина, че той се нуждае от непрекъснато подсказване. Почти всички филми са препълнени с дикторски текст, който обяснява неща, абсолютно ясни и от самата картина.

И още нещо — начало на един стремеж към по-локалната тема.

НАЙ-ИНТЕРЕСНОТО

В такава голяма страна като Съветския съюз местата и обектите, където никога не е стъпвала кинокамера, са почти неизчерпаеми. Но толкова по-трудно е за документалиста да не се подаде на екзотиката на новооткрития за камерата обект, толкова по-трудно е да не се плъзне по външната страна, без да се осмисли информацията, толкова по-трудно е да се хване същината, която се създава от преплитането на човешките съдби. И когато тези трудности се преодоляват, филмите привличат вниманието с размисъла на авторите си.

„Има хиляди места на земята, но хората живеят тук, в праха. Защо? Защото тук има нефт“.

Така започва пълнометражният документален филм „Мангишлак“. Филм, който не само информира за хората, добиващи нефт при много трудни условия, но и разказва за човешките съдби, за мислите и стремежите, за проблемите, за успехите и разочарованията на хората. Големите синхронни епизоди карат и зрителя да взема участие в откровените разговори и спорове, да търси своето отношение към образ на днешния неспокоен, мислещ и търсещ съветски труженник. И освен това има още един образ — творческият образ на създателите, двамата млади режисьори Гуревич и Лисаквич. Гуревич трагично загива при катастрофа през снимачния период. Лисаквич — съвсем млад човек, едва преди две години се дипломира във ВГИК, а е вече създател на наградения на международния филмов фестивал в Лайпциг филм „Катюша“. Новото му произведение „Мангишлак“ е достойно продължение на успешния старт.

А най-интересното, което видяхме, бе пълнометражният широкоекранен документален филм „Там, зад планините е хоризонтът“ — производство на Киргизката документална студия.

Тук вече не смущава дългият метраж (5 части), всеки метър е запълнен, всичко е подадено пределно концентрирано. И когато светват лампите в салона, дори ти става малко тъжно, че се разделяш с един извънредно интересен човек — главния герой на филма Володя. Искат ти се да останеш насаме, за да обмислиш всичко, което възбужда у теб срещата с този човек. Чак по-късно започваш да оформяш професионалните си впечатления от филма.

Сюжетът е много прост. Група геофизици се изкачват към своята станция, която се намира в планината на височина 6—7 хиляди метра. Този път с тях тръгва и един нов човек — Володя. В станцията те трябва да прекарат много дълго време. Но преди да изтече срокът, Володя напуска групата и слиза долу. Какво го е накарало да стори това? Какви са последствията от постъпката на Володя върху хората от групата? Чрез отговорите на тия въпроси се разкриват дълбоко характерите на хората, тяхната философия, тяхното отношение към кардиналните проблеми на човешкото съществуване. На това се основава и неговата драматургия.

Много от нещата във филма не са могли да се предвидят, не се е знаело как ще се развият взаимовръзките между тях хора. Но случайността е намерила хора, готови да я посрещнат. От тази гледна точка образът на Володя и неговият конфликт с групата е не само късмет за създателите на филма.

Сценаристът В. Горохов активно е участвувал във всички етапи от създаването на филма. Той се е изкачвал заедно със снимачния колектив в планината, непрекъснато е присъствувал при монтирането на филма. Това още веднаж показва и доказва, че истинският документален сценарий е не хартиеният сценарий, а участието на сценариста в оформянето на екранния строй на мисленото. Такава дейност на сценаристи не е универсално правило, но е правило за тях, които обичат своята професия и държат на резултата.

„Когато монтирахме, се уплашихме, че не се получава цялостен филм — спомена един от авторите. — Но след това решихме да не крием липсата на тази цялостност и с титри разбихме филма на няколко епизода“. Един от най-интересните е епизодът, озаглавен „... а може би болните сме ние?“. Това е последната реплика от спора, който се предизвиква от решението на Володя да напусне. Този дълъг, но извънредно напрегнат епизод е сниман по метода на „забравената“ камера. В стената на стаята е била пробита дупка и от другата страна е поставена камера. Продължителното съвместно съжителство и сприятеляването със снимачния колектив е накарало героите да „забравят“ за камерата. И когато от решението на Володя избухват напрегнатите конфликти и проблеми, операторът от другата страна на стената натиска копчето на камерата. Тази „забравена“ камера всъщност е един от вариантите на „скритата“ камера, но може би най-подходящият вариант за нашите условия и цели.

Друг любимите епизод — когато Володя насаме със сценариста изказва част от своето веруе.

Образът на Володя налага мисълта — колко е трудно човек да отстоява себе си, своя начин на мислене и виждане. И колко е нужно това.

Изглежда, не само игралният филм може да използва законите на документалистиката. Филмът „Там, зад планините е хоризонтът“ подсказва, че е валидно и обратното, че и документалният филм може да се приближава към игралния, към неговите възможности на по-богато и по-гъвкаво нюансиране, създаване разностранни конкретни образи, на комплицирани житейски ситуации. Изглежда, че граничната зона между игралното и документалното кино сега е най-любимата в киноизкуството.

„Да се направи днес импресия не е чак толкова трудно. Достатъчно е само добре да виждаш. Но да накараш хората да размишляват, това е по-сложно“, — сподели в разговор сценаристът на филма В. Горохов. Във филма „Там, зад планините е хоризонтът“ е постигнато това, по-сложното. Най-успешните резултати в някои от нашите филми показват, че ние също виждаме и чувстваваме споменатото от В. Горохов. Но като че ли се мъчим просто да разширим и малко да позадълбочим рамките на импресията, а не и да излезем извън тези рамки към качествено ново възприемане и показване на света, който е в нас и около нас.

Любопитни са и по-нататъшните планове на снимачния колектив на Киргизката студия. В основата на следващия им филм е залегнала съдбата на човека, който за околните е обикновен работник, вече поостарял, обичащ да си попиива, мълчалив, затворен. И никой от тях не знае, че е строил мостове и много от тях е построил в този край, където живее сега. Разкриването на този образ, на неговия сложен и труден живот, на сегашния му поглед върху изминатия път — това е основата на предстоящата работа. Другият филм, който колективът възнамерява да заснеме, е разказ за остарял летец, работещ като диспечер на някакво малко летище, изгубено в далечния север. Този някога безстрашен летец сега тайно се радва, когато времето е лошо и самолетите не могат да излитат — тогава той няма на кого да завижда. Впоследствие тези две перспективни работи заедно със заснетия филм „Там, зад планините е хоризонтът“ трябва да съставят документална трилогия.

Всичко това ме кара да мисля, че уреждане на седмица на киргизкия документален филм би обогатило както нашите кинодейци, така и публиката.

СРЕЩИ

Най-големият подарък, който отнесохме всички, е сърдечността и искреността на хората, с които се срещаме!

ЧЕХОСЛОВАШКОТО

КИНО

ДНЕС

По случай Седмичната на чехословашкия филм, провед-
на през май у нас, гости от Прага бяха режисьорът
Емар Клод и зам. началникът на управлението на ки-
нематографията др. П. Дубовски. В среща с български-
те кинодеи другарите Клод и Дубовски бяха любезни
да отговорят на зададените им въпроси относно днеш-
ното състояние на чехословашкото кино. По-долу по-
местваме въпросите и отговорите.

Какви нови филми се подготвят в момента в Чехословакия? Какво е спо-
ред Вас днешното състояние на чехословашкото кино?

КЛОД. Малко ми е неудобно да говоря за чешките филми, защото след Мар-
тин Фрич съм може би най-старият от активно работещите в чехословашката кине-
матография. Но съм щастлив, че съм в синхрон с генерацията, която сега взе в ръце-
те си създаването на чешкото кино. В по-голямата си част това са мои ученици. Имаш
предвид наличието на пълна поредица от обективни и субективни фактори, които
дадоха и продължаваха да дават възможност да се създаде истинска, пълноценна
творческа атмосфера. За основна причина на нашите успехи смятам оздравителни-
те тенденции в обществено-политическия живот, които създадоха благоприятна об-
становка за творчески дискусии. Като фактор, провизиящ от тази обстановка, же-
лая да посоча промяната в структурата, в организацията на филмопроизводството
у нас. Напътният от нови таланти, които навлязоха в киното, изпраща също голяма
роля. На последно място бих посочил популяризираната от всички ни необходимост
да се кажат някои неща съвсем открито, на висок глас.

Но не бих искал да мисля, че условията, при които работим, са напълно
идилнични. Съществуват и у нас понякога доста остри дискусии между отделните
творчески колективи и самите творци. И погрешно е да се смята, че самите творци
са смислени в единен, хомогенен блок. Непрекъснато на най-различно равнище се
води жив диалог по спорни въпроси, в който доста активно се включва и общест-
веността чрез печата. По тия причини не съм никак склонен да смятам постигнатото
досега за връх, за крайно състояние. Напълно ни е ясно, че за качество на на-
шите филми трябва да водим непрекъсната борба и през следващите години. Това
бих искал да ви кажа като съвсем белги информация за общото състояние на не-

Сета конкретно кой нал какво работи. С Ян Капар работим над доста сло-
жата у нас.

Жен сатирично-философски материал — романа "Война на саламандрите" от Карел
Чапек, на който трябва да намерим филмов еквивалент. Трябва да призная, че до
неотдавна не ни беше ясно как да се справим, как да организираме филмовия ма-
териал. Работим по него вече около 8 години. Засега се надяваме, че сме намерили
поне основното решение. Искаме да използваме известния авторитет, извоюван с
наградата "Оскар" за нашия филм "Магазин на главната улица", и да напъваме
копродукция с Холивуд, понеже това е много тежък филм. Следващия месец зами-
наваме, за да довършим сценария в Ню Йорк. Това мора да ви кажа, що се от-
нася до моята работа с Капар.

А сега за моите малки колеги. Ще започна от най-малкия — Иржи Меншел.
Досега е снимал два късометражни филма и в момента завършва своя първа път-
нометражен филм по хубавата новела на Храбал "Влакове, които не закъсняват".

Действието се развива през войната, някъде по железниците. Храбал съвсем не е лесен за екранизиране автор, защото има сложен маниер на изразяване. Вера Хитлова завърши новия си филм със своя съпруг оператора Кучера. Знам, че това е цветен филм и ще бъде интересен от операторска гледна точка, но не съм го виждал. Третият от тия млади автори е Шорм, млад по-скоро като автор, отколкото като режисьор. Сега снима филма „Завръщането на блудния син“. Това е доста остър, полемичен поглед върху съвременния живот на младото поколение.

От останалите, които познавате, Немец започна снимките на своя трети филм. Вторият му филм е пред премиера по нашите кина — „Празници и гости“. Това е реалистично-символичен филм, който смятам за далеч по-добър от „Диаманти на нощта“. Около този филм се разразиха остри дискусии у нас, които, изглежда, ще продължат още дълго време. По същество в него става дума за проблема, който трябва да реши всеки човек сам за себе си — проблема за насилието. Бих могъл да добавя, че това е същата идея, която стои в основата и на „Магазин на главната улица“. Старая се да ви информирам широко за това, кой какво снима, за да разберете, че в тоя момент най-активни у нас са младите. Виждате сами колко активно работят младите режисьори, и то толкова активно, че по-възрастните са малко сърдити, задето са изтласкани в страни. Като говоря за по-стари режисьори, имам предвид преди всички средната генерация, която навлезе в киното веднага след войната. Това беше генерацията, която навлезе в игралното кино от документалния филм, с отлични познания за занаята в документалното кино. Но над тези режисьори надвисна цяла трагедия. Те искаха да работят с документални средства по времето, когато в киното се утвърждаваха нови методи за снимане, за построяване на драматургията и виждане на образите. В последствие те се приспособиха към наложилите се схематични изисквания. Точно това тяхно приспособяване беше и тяхно нещастие. Защото след 6 или 8 години, когато настъпи моментът на големите промени в нашата кинематография, се оказа, че те не бяха в състояние да се преродят. Тази генерация бе надрасната от генерацията, която излезе от академията. Един от големите проблеми в нашата студия сега е да намерим работа на тия режисьори, които иначе са добри професионалисти, но не могат още да намерят контакт със съвременните изисквания на киното.

Такава е на кратко ситуацията на нашата кинематография в момента. Може да се каже, че от 38 филма, които ще се създадат тая година, почти половината или дори повече ще бъдат творби на режисьори, по-млади от 30 години.

Каква е съдбата на филма „Съзвездие Дева“?

КЛОС: Филмът вече се прожектира. Трябва да ви кажа, че той беше спрян защото се изказаха опасения за неговото морално въздействие. По повод на това искам да ви кажа, че всички наши филми, преди да излязат на екран, се прожектират в Съюза на кинодейците и се подлагат на обсъждане. Там този филм беше най-остро разкритикуван. След известни преработки филмът вече се прожектира.

Какво е Вашето отношение към авторското кино?

КЛОС: Според мен авторският филм се ражда тогава, когато режисьорът поиска да вложи нещо свое, нещо повече от това, което му предлага сценарият. Това още не означава, че режисьорът трябва да бъде автор на сюжета на филма. Режисьорът е просто човек, който търси материал, съдържащ тия мисли, тези идеи, които той иска да сподели със зрителите. Разбира се, възможен е и обратният път, когато сценаристът търси режисьор, който да изрази неговата идея.

Авторското кино започва там, където се отказваме от традиционния подход при създаването на филма. В Холивуд например разделението на функциите по време на работа над филма беше стигнало дотам, че времето, необходимо за снимки, предварително се изчисляваше в някакви служби без участието на режисьора. При такъв подход същността на режисьора се изчерпва с това, че той изпълнява само функцията на някакъв производствен директор на филма. Накрая той дори няма право да монтира филма. През 1936 г. в Холивуд имаше само 8 режисьора, които имаха право да присъствуват при монтажа на своите филми.

Днес настъпиха промени по посока на авторизиране на киното, в смисъл, че режисьорът става режисьор творец, а не интерпретатор. Също така не смятам за случайност, че много писатели правят вече опити във филмовата режисура, за да могат сами да реализират своя замисъл. Що се отнася до нашата работа с Кадар, ние пишем сценариите си или сами, или с други автори. Но разбира се, в последствие носим пълна отговорност за това, което сме създали. Не можем да говорим за авторски филм, без да имаме предвид необходимостта да се внасят в такъв род филми собствени мисли, опит и отношение към света. В „Обвиняемият“ до голяма

степен в една далечна аналогия решаваме и въпроси, които засягат нас самите. Изкуството е винаги натрупване на нови познания за живота на човечеството.

Какво отношение имате към съвременната тема в собственото си творчество?
КЛОС: Мисля, че съвременността на темата няма нищо общо с епохата, в която се разиграва съответното действие на филма. Днес повече от филмите ни засягат предимно с проблемите на нашите съвременници, но не се отказваме и от филми, чието действие е адресирано към по-стара епоха, но дълбоко в същността си съдържа съвременни идеи. Например „Магазин на главната улица“. Това е филм, който има нещо общо, ако щете, дори с вьетнамската криза. Не познаваме точно атмосферата във Вьетнам, защото не сме били там. Но затова пък болезнено почувствахме същите проблеми през времето на фашизма в нашата страна. Ян Кадар изпита върху себе си дори репресии, защото бил еврей по произход. Смятате ли, че мислите и проблемите в „Магазин на главната улица“ не са валидни днес и за нас?

Намира ли съвременното чехословашко кино широк отглас сред голямата част от кинозрителите? Схващат ли те в цялата философско-естетическа дълбочина на проблемите, които то поставя?

ДУБОВСКИ: Клос няма възможност да познава всички наши сценарии така добре, както ги познавам аз. Трябва да ви призная, че като чета някои наши сценарии — последните ми коси се изправят от ужас. Клос говори, че половината от нашите филми се снимат от младежта. Ние разбира се ръкопляскаме на това, защото младостта никога не е в противоречие с проблемността. Но само това не е достатъчно. За щастие успяхме да разберем, че не е правилно да се правят монодраматургични произведения. Не искаме да хвалим, но мъдростта на генерацията, към която принадлежи и Клос, бе в това, че доказваше и обясняваше, че филмовата драматургия трябва да използва всички възможности, всички теми.

Смятам ли възможно масовият зритель да разбере всичко? Възможно ли е изобщо художникът да говори само това, което е чул? Аз мисля, че задължение на филмовото разпространение е да въздейства върху цялото общество, да възпитава народа така, че да разбира новите филми и мислите, които те носят. Ние не правим това. Може да се каже обратното, че тласкаме филмовия зритель в река, в която отдавна няма вода, говорейки за така нареченото „масово“ изкуство, и т.н.

У нас в момента ситуацията е страшно сложна. Търговските изисквания да се спечели на всяка цена дават своето отражение върху театралната драматургия, голям натиск се упражнява и върху нас в киното, но ние не можем да приемем този натиск.

Да вземем българските филми. У нас един от последните български филми, който имаше най-голям успех, беше „Инспекторът и нощта“, посетен от 400 000 зрители. Но трябва ли да се сърдим на тях, които пренебрегнаха филма „Крадецът на праскови“, който беше посетен само от 60 000 зрители? Чехословашките филми загубиха 5 милиона от зрителите си през миналата година. Но изгубиха посетителите си лошите филми, а тези на Клос и Кадар, Немец и Форман имаха достатъчно посетители. Моето задължение като служител в тази кинематография е да търся начини и възможност колкото се може повече хора да видят хубавите филми, да ги разберат.

По-рано работех като режисьор в документалното кино и там разбрах някои много важни истини. Например, че е необходимо много дълбоко и искрено уважение към твореца. Трябва да създадем възможност за дискусии. И преди всичко да търсим възможност за дискусии с твореца по дадено конкретно произведение. Оценявам като голям плюс обстоятелството, че през последната година се създадоха много добри отношения между Съюза на кинодейците и ЦК на партията. Ето например др. Новотни покани през един неделен ден Кадар, Клос и Прохазка в своята вила и там те разговаряха по много и най-разнообразни въпроси. И в резултат на тези разговори се решиха някои много съществени проблеми, например за техническото ни оборудване. Дълго време не можехме да получим пари за някои технически съоръжения, но др. Новотни се убеди, че те са необходими, и нужната валута бе освободена.

Как бяха приети във Франция, Италия и Англия филмите „Черен Петър“ и „Старци за хмел“?

КЛОС: „Черен Петър“ беше посрещнат с изключителен интерес в Франция и Англия. В Италия филмът се прожектира само на затворени прожекции и трябва да бъде прожектиран по кината чак след премиерата на „Любовта на русокосата“.

„Старци за хмел“ имаше успех в Англия. Във Франция по-малко го разбраха. Това до известна степен се дължи на трудностите на превода. Едни от най-големите си успехи чехословашките филми отбелязаха в скандинавските страни.

В Италия в момента дублират „Любовта на русокосата“, а когато бях в Англия, видях големия успех на „Магазин на главната улица“, който в този момент се прожектира в 40 кина. Той е дублиран на английски.

Какви идейни и художествени съображения са ви довели именно до такъв финал в „Магазин на главната улица“?

КЛОС: На този въпрос съм отговарял вече много пъти в дискусии. Защото съм се срещал с много горещи привърженици на тоя финал, както и с негови противници. Трябва да обясня как изобщо стигнахме до този финал. Когато прочетох кратката новела, свързах се по телефона с Кадар, за да си изясним основната позиция. И първото нещо, по което започнахме да говорим почти едновременно и двамата, беше, че не можехме да си представим героя като човек, който се самоубива. И двамата го обичахме. И двамата искахме да изразим, че хората биха могли да живеят другояче при определени условия, както биха могли да живеят изобщо всички хора другояче. Първата сцена, която фактически написахме в сценария, беше финалът. Ако трябва да обясня неговия смисъл, ще срещна много трудности. Тук става дума за това, че много неща, цяла една епоха, отлитат, тук има известна носталгия, чувство на авторски копнеж. Затова, моля ви, разберайте тази сцена именно като желание и копнеж на авторите. Затова тя бе решена в съвсем друг стил, различен от стила, в който е решено цялото останало действие. Едва ли бих могъл да ви кажа нещо повече, защото това са неща, които трудно се обясняват. И не си правим никакви илюзии, че този финал се разбира веднага от всеки човек. Ето например известният американски филмов критик Кроудер след първата прожекция на филма писа, че с изключение на финала филмът е безпогрешен. Но когато при последното си посещение в Ню Йорк срещнах Кроудер, той каза, че е сгрешил и че този финал е единствено правилният. И друг път сме се убеждавали, че зрителят променя възгледите си, когато види филма за втори път.

Какво ще ни кажете за българските филми?

КЛОС: Познавам българските филми отдавна, още от времето, когато се зараждаше българската кинематография. Най-много от всички филми ми е харесал „На малкия остров“. Имам чувството, че българите имат изключителен филмов талант. Обаче много често ме дразни изборът на темите в сценарията. Не знам точно как да си обясня това, но истина е, че у вас кинодраматургията изостава от режисурата. А това трябва да се преодолее. И смятам, че основна грижа на българската кинематография трябва да бъде откриването на талантиливи нови сценаристи.

СЪВРЕМЕННОТО КИНО- СПЕКТАКЪЛ ИЛИ ЕКСПЕРИМЕНТ

Между делегатите на XXII конгрес на Международната федерация на филмовите архиви-ФИАФ бяха и кинокритиците Реймон Борд (Франция) и Марио Вердо-не (Италия). За редакцията на сп. "Киноизкуство" те направиха изказвания върху основните тенденции в развитието на съвременното кино.

По-долу поместваме тях изказвания.

РЕЙМОН БОРД:

Струва ми се, че в съвременното кино се забелязва съвсем определена тенденция към разцепване филмопроизводството на две части. Първата част -- това са така наречените "скъпи филми", зрелищата. Втората са интелектуалните филми, филмите с творчески амбиции, които постепенно намират свои зали и своя публика. Разбира се, так публика е твърде ограничена, но все пак достатъчна, за да направя производството на тия филми относително изолдано, тъй като тяхното производство не е скъпо. При това положение интелектуалният филм може да си позволи най-смели търсения в областта на формата и съдържанието.

По мое мнение това разцепване в съвременното кино е преди всичко следствие от икономическата криза, предизвикана от бурното развитие на телевизията.

Така се стигна до създаването на така нареченото "модерно кино", което според мен се осъществява най-вече в сферата на стила и формата.

Какви са основните принципи на модерния филм?

1. Той не се бои от забавяне на действието. По-рано всяка филмова творба се основаваше на точно регулиран, жив ритъм. Сцените, в които нищо не се случва, се избягваха при заснемането или се изрязаха при монтажа. Сета модерният филм създаването се стреми към един по-забавен ритъм, към който постепенно приучава и своята публика.

2. Втората характерна черта е разкъсването сложна композиция, воденето на действието едновременно в различни времена.

3. Съвременният филм с интелектуални амбиции страни от академичната точната отмереност на ритма при монтажа -- всички тия почти задължителни качества на киното отпреди 30 години не занимават съвременните режисьори на модерния филм.

Разбира се, той стигна има свои сериозни предимства. Това е преди всичко ко реалността на жеста, поведението, диалог, погледа -- онай достоверност, която накарва съвременните режисьори да се върнат към типика. Тия качества не бяха присъщи на голмото кино от 30-те години, което върху той фон днес ни изглежда доматично.

Аз не вярвам в противопоставянето на "старото" и "модерното" кино. Това е закономерно само по отношение на стила, но в стила всичко "модерно" един ден става старомодно. В който случай не мора да се съглася, че днешният "модерен" стил ще се наложи завинаги в бъдеще. Разделението на историята на

киното на две части (до 1960 година и от 1960 г. до безкрайност) ми се струва наивно.

МАРИО ВЕРДОНЕ:

За нас, италианците, развитието на съвременното кино е преди всичко развитието на киното в нашата страна.

Периодът на неореализма в нашето кино приключи, защото той беше свързан с определена обществена реалност, която вече не съществува. Естествено е че в новата епоха кинематографистите потърсиха нови теми и нови изразни средства. Например Лукино Висконти от „Гепардът“ насам вече не е неореалист. Антониони от „Червената пустиня“ насам — също. Дори Роберто Роселини, който беше родоначалник на неореализма, го напусна в своето творчество.

Но неореализмът остави на нашето кино голямо наследство, което се проявява преди всичко в творчеството на по-младите режисьори — Франческо Рози, Пиер Паоло Пазолини, Ермано Олми, Виторио де Сета и др. Заедно с това в нашето кино има и смели експериментатори, като Пазолини, Марко Белокки и някои други. Техните търсения са гаранция за бъдещето ни развитие.

Разбира се, в световното кино тоя процес на активно търсене не се ограничава само с творчеството на най-младите. Луис Бунюел и Ингмар Бергман са хора, които работят в киното отдавна, но не може да се отрече, че последните им филми представляват експеримент в съдържанието и стила на съвременния филм. Лично аз не харесвам филма на Бергман „Мълчанието“, но не мога да не отбележа наличието на известни търсения в тая творба. Това са лични предпочитания, каквито има всеки критик и които много рядко представляват интерес за читателя.

От гледна точка на търсенията и експериментаторството много голям интерес представлява съвременното социалистическо кино. Въобще ми се струва, че социалистическото кино като цяло се намира на нивото на най-съвременните търсения, които в западните кинематографии са дело на единици. Социалистическият реализъм е по начало голям експеримент в изкуството и той не може да бъде развиван и тласкан напред от хора със закорстенели възгледи върху природата на кинематографичното изкуство.

От гледището на тая своя позиция аз преценявам и българските филми, които имах възможност да видя в София. Много голямо впечатление остави у мен филмът „На малкия остров“. „Вула“ ми се струва твърде труден за възприемане и предизвиква сериозни резерви. За мене тоя филм се дели на три части, реализирани в три различни естетики: първата е чист документ, втората (интервютата) представлява вариант на „синема верите“, а третата е обикновен игрален филм. От трите части най-малко сполучлива ми се вижда втората. Но въпреки всичко това във филма има интересни търсения в областта на стила. Интересен е също така филмът „Рицар без броня“, където обаче намирам определена неравностойност на характеристиките. Докато родителите на детето са много интересни, противоречиви и живи характери, вуйчото ми се струва еднолинеен, недialeктичен характер. „Слънцето и сянката“ също има качества като експеримент. Неговите автори са експериментирали много смело, рискувайки да направят един тежък и скучен филм с двама герои на плажа.

Италианската кинематография произвежда всяка година около 200 филма, но само в три или четири от тях има сериозни търсения. Струва ми се, че у вас при годишно производство от 10—12 филма също могат да се наброят 3 или 4 сериозни.

РЕЙМОН БОРД:

Наистина, ако киното търси, то е защото светът през последните години много се е променил. В Западните страни (САЩ, Италия, Франция и някои други) в киното излезе на преден план така нареченият проблем за „отчуждението“. Тоя проблем отразява неуравновесеността на личността в едно общество, което е авансирало твърде бързо в материалната си култура. Той обединява филми от най-различни естетически насоки като например творбите на Ермано Олми, Микеланджело Антониони, Жан Люк Годар, филмите на Нюйоркската школа и пр.

Всички тия нови явления в световното киноизкуство не винаги отговарят на старото и оставащо в сила задължение на киното да бъде спектакъл. Съвременният зрител има нужда от „чудо“ и ние не можем да осъждаме тия негови

потребности, защото не сме проникнали достатъчно дълбоко в техните корени. Модерните филми са често пъти твърде добри диагностични в социологическо отношение, но твърде неинтересни като спектакли. Затова напоследък се създава дистанция между зрителя и екрана, която предизвиква тревога за бъдещото развитие на киноизкуството. По думите на Дзаватини модерният филм се превърна в „антиспектакъл“. За моя вкус на зрител, пък и на критик, най-добри са филмите, които разчитат на въздействие, както по линията на проблемите си, така и по линия на зрелищността. Киното може да даде израз на проблемите на личността в един филмов разказ, който притежава ритъмът и професионалните достойнства на голямото, класическо кино от 30-те години. Такива образци съществуват в творчеството на някои режисьори като Мартин Рийд, Тони Ричардсон, Форестано Ванчини и др. Добър образец на този род киноизкуство е и английският филм „Спортен живот“.

У нас, във Франция, също има феномени на този род кино. Обикновено френското филмово изкуство се представлява в чужбина изключително чрез творчеството на режисьорите от „новата вълна“. Но за французите филмите от „новата вълна“ представляват по-малко интерес, отколкото творбите на Нико Папатакис или Ален Кавалие.

МАРИО ВЕРДОНЕ:

През 30-те години американското кино беше образец по отношение на живота си ритъм и интереса, който предизвикваше у зрителите. Но американците направиха от своите успехи система, от чиито окови сега не могат да се изтръгнат. Тая система обхваща преди всичко икономическите условия на филмовото производство и затова е почти „непробиваема“.

Новото италианско, чехословашко или българско кино не е сковано от такива правила и догми по отношение на стила. Затова то е свободно да търси в най-различни посоки и общества по-големи постижения за в бъдеще.

Струва ми се, че смисълът на един филм не е истинността или лъжливостта му, а в неговата цялост като идея и в неговата популярност сред публиката... Той е не толкова огледало на живота, колкото документ за човешката психология и свидетелство за умонастроенията на народа.

Френк Капра

Киното трябва да се изразява не чрез образи, а чрез връзката между образите.

Киното не е спектакъл — то е писменост.

Робер Бресон

КАН — 1966

ПРЕГЛЕД НА ПЕЧАТА

Кан е създаден и съществува от 1939 в името на хармонията, разбирателството и преодоляването на предразсъдъците. Затова всичко би трябвало да изглежда чудесно поне първите дни. Но и тези дни показват, че не живеем в „най-хубавия от всички светове“. Няколко полъха веднага напомнят за фестивалната „кухня“... „Войната завърши“ — последната дума на Ален Рене и един от кандидатите за първата награда — е изгонен не само от състезанието, но дори и от официалната прожекционна зала и се показва по инициатива на френските критици в едно обикновено градско кино. Филмът „засяга престижа на генерал Франко и неговия режим“. А с този режим ръководството на фестивала и на френската държава не желаят да си имат неприятности. „Монахинята“ на Жак Ривет (по романа на Дени Дидро) е забранен от цензурата за показване пред широката публика, тъй като непозволено надничат зад стените на манастирите и подрива морала на вярващите. Всъщност скандалът е в репресирането на филма, а не в обвиненията, които му се приписват... Всичко това шуми първия ден, коментира се... Малко по-късно още един инцидент напомня, че живеем през 1966 година и участвуваме в една схватка, която фестивалните усмивки не могат да прикрият: стачка на транспортните работници. Никакви влакове, асансьори, таксито — до Кан се стига почти толкова трудно, колкото до наградите.

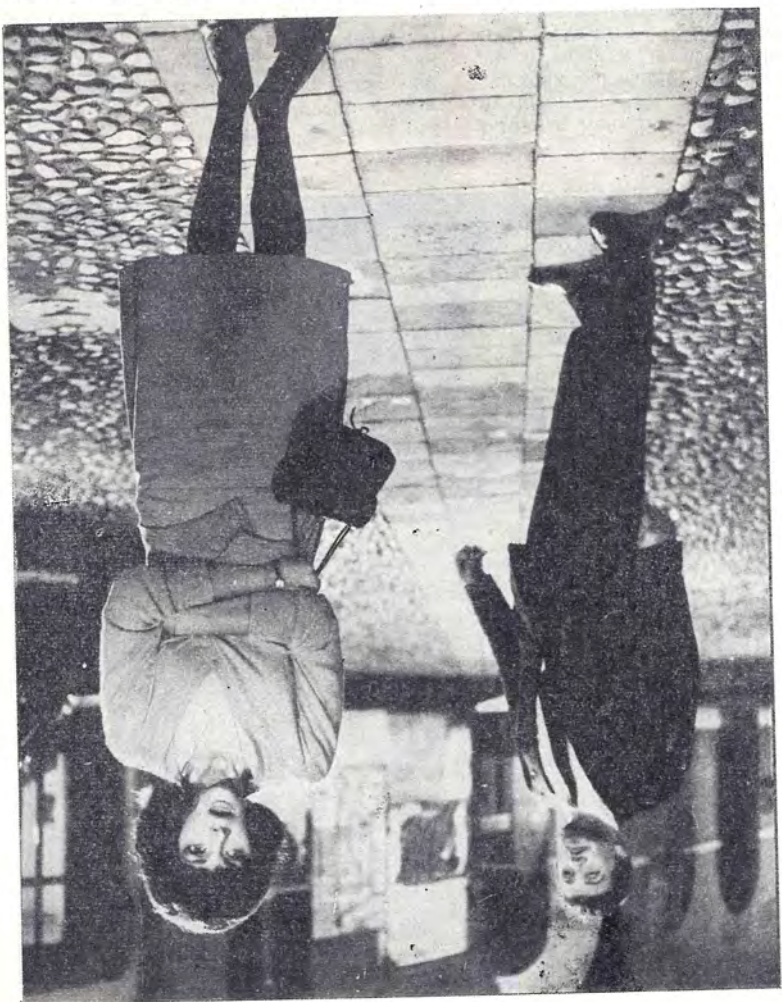
Впрочем сега, когато е заглъхнало ехото на аплодисментите и подсвиркванията, може хладнокръвно да се отсъди, че понякога до наградите се стига лесно. Един пример — английският филм „Алфа“ на Люис Джилиберт получи специалната награда на

жюрието кой знае поради какви сложни задкулисни комбинации. Тази вулгарна разходка на един ненаситен любовник (Алфи — Мичел Кейн), съпътствувана от дююканията на публиката и възмущението на критиката, е добила сякаш най-събирателната си оценка в мисълта на „Ле летр франсез“: „Няма добри фестивали без лоши филми... „Алфи“ започва наскоро кариерата си в Париж — избягвайте го старателно!“ Нескритата изненада прояви критиката и публиката по повод присъждането на наградата за женска роля на Ванеса Редгрейв във филма „Морган“ (Англия), където нейният партньор Дейвид Уорън се прави ту на Кинг Конг, ту на Тарзан, за да спечели любовта ѝ.

И все пак това, изглежда, са изключения върху везните на този фестивал, над който отдавна виси угрозата да бъде обявен за „комерчески“, „продуцентски“, „блестящ откъм парадност и беден откъм изкуство“. XX фестивал в Кан се опитва да отхвърли (или поне да отложи) тази присъда, извоювайки едно относително добро равнище на участващите филми през тази година. Ето някои аргументи в това отношение.

Не само сред наградените, но и сред много от участващите изобилие филми очевидно доминира търсене на реалистичност, което, варирайки между критическия и социалистическия реализъм, придава тежест на фестивалния конкурс; повечето от показваните произведения (и най-вече отличените) са ангажирани със сериозни проблеми и често пъти носят болезните на някаква социална загриженост; художественото майсторство е в ръцете на „проверени“ таланти като режисьорите Орсон Уелс, Пиетро Джерми, Сергей Юткевич, Ален Рене, Тони Ричардсон, Вой-

Из филма "Госпожи и господа", получили Голямата награда на фестивала



тех Ясни, Анджей Вайда, Пьер Пазолини и изпълнителите Жана Моро, Ана Карина, Аняк Еме, Максим Шраух, Пьер Оскарсон, Ив Монтан и още няколко нови таланти...
Определенето на главната награда беше дълга да подкрепят тези мисли. Тя е разделяна между "Един мъж и една жена" на Клод Лелюш (Франция) и "Госпожи и господа" на Пьер Лидер (Италия). Сюжетът на първия отначало предизвиква ксенофобия заради однинерността си: умствена (Жан Луи Трентинян) и външна (Аняк Еме), запознали се случайно но при посещение на дъщеря си в един пансион, се уличат взаимно и след изведнъж до чиста, истинска любов... Но

този "френски сюприз", както го нарича фестивалната публика в Кан, до казва още веднаж, че не е важно само "како" се разказва, а и "как" се разказва. И ето че връщайки ни се любуем на "Един мъж и една жена", разказана със средствата на тънкия личнически и психологически репортаж, получава Златната палма под ръководството на Жюди, публиката и критиките. Това единолучие липсващо при напрежението на "Госпожи и господа". Половината от публиката свиря, половината е любовна; половината критици одобряват, половината потапят — може да се предположи, че и журито е преживяло доста горещи мисли, преди да стигне до това решение. Сатира от втора категория.



Филмът „Ленин в Полша“ получи наградата за режисура

която няма никакво място на това състезание“ („Комба“) ... „Пиетро Джерми е кинотворец и сатирик, всеки негов филм обезпокоява почивката на хората с „чиста съвест“ („Фигаро“) ... „Действието е блестящо раздвижено ... тотален художествен и търговски успех“ („Орор“) ... „Госпожи и господа“ е коработушение в море от най-скръбна вулгарност“ („Льо Патриот“). И така нататък. И все пак прави чест на журито, че сред такава буря от противоречия е намерило пътя към тази награда, мотивирйки я „заради качествата на филма като социална сатира“.

Филмът на големия американски режисьор и актьор Орсон Уелс „Фалстаф“ оставя солиден печат за добра марка на фестивала. Общопризната е творческата амбиция на Уелс, който поради липса на средства е започнал снимането на филма в гаража си, обединявайки срещу символичен хонорар актьорски сили като Жана Моро, Марина

Влади и Кейт Бекст и накрая той показва от името на Испания най-хубавия си „шекспиров“ филм. (Негови са още „Леоди Макбет“ и „Отело“). И фестивалът му се отплати — юбилейната награда на XX международен фестивал в Кан е присъдена на Орсон Уелс за цялостния му принос към световното кино.

„Ленин в Полша“ на Сергей Юткевич получава наградата за режисура. Нито в печата, нито сред зрителите това предизвиква учудване. Приемът е съдържан, но добър. Критиката намира известна превзетост в портретирането на Ленин, но счита, че той въздейства с директния си хуманизъм. Един специфичен плюс — филмът е твърде успешно дублиран на френски език. Приемът на съветския филм е показателен за респекта, с който печатът и публиката (независимо от какви позиции) се отнасят въобще към произведенията на социалистическите кинематографии. Така румънският филм „Зима в пламъци“ не само получи висока оценка на критиката, но се разда-

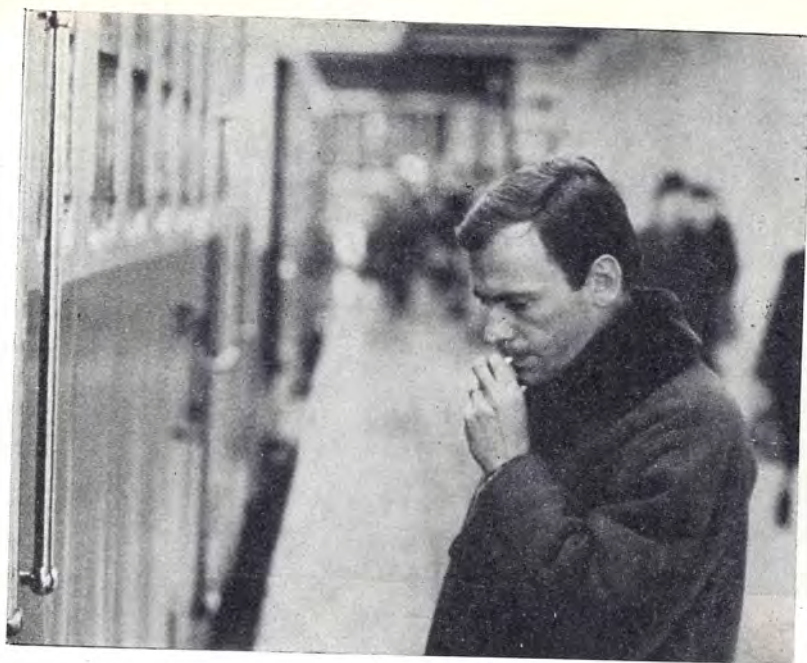


Из филма „Алфи“, получил Специалната награда на журито

ват гласове, че наградата за режисьорски дебют е трябвало да бъде заменена с по-висока. Младият Мирчеа Мурджеа върща зрителя към началото на века, за да разкаже за едно селско въстание. Счита се, че заслугата на филма лежи в жизнената му правдивост, отбягваща стереотипа и не стигаща до натурализма. И други социалистически кинематографии, макар не отличени, прибавят свои багри към общата картина на социалистическия филм. „Фараонът“ на Кавалерович и „Пепелища“ на Вайда (Полша) не само заплашват американо-италианския монопол върху суперпродукциите, но се опитват да прибавят нещо към монументалната зрелищност: повече художествен драматизъм, по-дълбоки социални обобщения „Здравей, това съм аз!“ на съветския режисьор Довлатян се посреща различно — повечето случаи с интерес („Юманите“: „Добрата игра, арменският пейзаж, съветските градове, снимани живо, това прави един интересен филм...“; „Ла stampa“: „Два часа, за да се кажат в най-конвенционален стил някои деликатни измислици“, „Ил темпо“: „Разтегнат, малко наивен, но не безинтересен“). „Хора без надежда“ на унгарския режисьор Миклош Янско, който по повод една революция от преди сто години подлага на разискване най-съвременни мисли и чувства, превзема критиката: „Гози

филм притежава много добри качества“ — пише „Юманите“; „Живи пластични качества“ — добавя „Фигаро“; „Всичко е показано с ярък талант“ — подчертава „Юманите“... Известно отстъпление от завоюваните световни позиции — така се оценява представеният на фестивала чехословашки филм „Лулите“, поставен от Войтех Ясни по три малки разказа на Иля Еренбург. („Унита“: „Един пример за най-комерческите аспекти на чехословашкото кино“; „Ил месарджеро“: „Повече от незначителен“; „Юманите“: „...Може да се съжалева, че Чехословакия, така обичана и ценена във Франция, е представила една толкова лековата продукция...“)

Но да се върнем към останалите отбелязани на фестивала филми, за да продължим защитата на нашата констатация: реалистични филми, социални проблеми, художествени постижения. В една добра колекция от филми ГФР представя „Ученикът Тьорлес“ на Виктор Шлоендорф, който получава наградата на ФИПРЕСИ. Филмът е сниман по романа на Роберт Музил, писан в началото на века и разкриващ сблъска на едно момче с насилието и бруталността. През 1914 година Музил казва: „Невърстните тираны се прегръщат в днешните диктатори“ — и с това установява, че е станал далечен



Сцена от филма „Един мъж и една жена“, режисьор Клод Лелуш

пророк на нацизма. За чест на ФИ-ПРЕССИ и друг един филм получава наградата на световната критика — „Войната завърши“, така срамно свален от официалната програма поради намесата на испанското правителство. За отношението на прогресивната киномисъл към този филм говори и многозначителният факт, че той получава наградата на името на големия испански режисьор Луис Бунюел.

Две индивидуални признания са заслужили Пер Оскарсон (награда) и Тото (отличие) за интерпретация на мъжка роля в „Гладът“ (Дания) и „Малки и големи птици“ (Италия). Ръстът на актьорите се изравнява — не и ръстът на филмите, тъй като „Гладът“ е сериозно произведение по Кнут Хамсун и критиката го приема ласкаво, а „Малки и големи птици“ въпреки репутацията на Пиер Паоло Пазолини се носи повече на раменете на Тото. Впрочем и други големи имена се разминават с вкусовете на канския фестивал. Винаги така обещаващият Тони Ричардсон разочарова със своята психологическа студия „Госпожица“. „Летр франсез“ възкликва: „Тони Ричардсон, Жан Жене, Жана Моро — колко много козове в ръката, за да се загуби напълно една игра!“ Далеч по-

голямо разочарование лъха от оценката на американския филм „Дяволската операция“, поставен от Джон Франкенхаймер, където по тайнствен начин се подмладява един banker... „Авторската мисъл и кинематографичното действие се подменят с умишлено търсене на замъгленост, правят се нелепи опити да се оплете зрителят с неправдоподобиност и оригиналничене“ — отразява общото мнение кореспондентът на в. „Известия“. Затова пък шведската кинематография непретенциозно и без много шум завладява голяма част от общественото мнение с „Островът“ на Алф Шоберг — един опит да се създаде патетичен, вълнуващ протест срещу войната и насилието.

Късометражните филми общо взето не са на нивото на игралните — така говорят съдиите на Кан. Първата награда, присъдена на „Скейтер Дейтър“ (режисьор Ноел Бляк) — е по-скоро опит на журито да компенсира несполуките на американското кино.

Такава е приблизителната картина на XX фестивал в Кан, нарисувана от вестниците и списанията през май. Струва ми се, че това е един фестивал с тежест, малко по-сериозен от друг път, от който можем да очакваме интересни филми.

Иван Стоянович

е заставил в едно интервю —
Сергей Бондарчук. — Ис-
кам да поставя филм със
съвременна
тематика,
искам да екранизирам
на
Достоевски. Идеи за-
почване на работата ми
найд. Война и мир" см-
тах да екранизирам Че-

Юрий Никулин, създа-
ва филма "Към мен,
мужхари" образа на во-
дещ на кучета-спецотръ-
сачи, е бил напреден със
значката "Олимпийски на
милитариата".

кореспондентията на Ро-
шан са дунячески. Ма-
ширни дейци на култура-
та. Книгата е богато
иллюстрирана.
В книгата "Холмиву
във филми и лица" А. Ку-
личнически представя най-ти-
пичните образи на холм-
ивушкината продукция — от
мелодрами и комедии по
филми на ужасите, той
разказва и за демокра-
тичното напредване в
американското кино, за
славните традиции на
професионалното кино, за
творчеството на Чаплин,
Кремър и други порпе-
сивни майстори.

Вяло Радев поставя нов
български игрален филм
под заглавие "Най-дълга-
та нощ", Сценарий —
Бесенин Вранев.



хроника хроника хроника хроника хроника хроника хроника хроника хроника хроника

Две от централните роли в "Най-дългата нощ" излъч-
ват руският актьор Виктор Ребенчук и Невена
Коканова.



Английският писател
Крейгм Олдридж е пред-
ставил филма "Портлен-
тън".

"Ленфилм" и югосла-
вската студия "Авада-
стенова" са уговорили по-
късно филм "Портлен-
тън".

През 1966 г. в Съвет-
ския съюз ще бъдат пус-
тати редица нови книги
за киното. В своята кни-
та "За това, което е би-
ло" Е. Табирович разказ-
ва за срещите си с пи-
сатели, поети, артисти.
Той споделя с читателя
мисли за същността на
киното, за времето и за
себе си.

Пожни на студията "М.
Лопкин" своя сценарий
"Поемания на бабата пу-
стиня", американският
композитор Лантри Тло-
мкин води преговори за
своето участие във филм
за Чаплиновски, който ще
бъде поставен в "Мос-
филм". Водят се пре-
говори също и с Ан-
тъни за снимането на
филма "Ленинскотрошач-
ката" (сценарий А. Ми-
калов, Тарновски и Л.
Сейн-Ливерон) в студията
"М. Лопкин" с постанов-
чик Антони Аквит.

Сътрудничеството на
сръбските кинемато-
графисти с кинофирми
от чужди страни про-
дължава да се разши-
рява. Съместно с на-
матски кинематограф-
ски център от лено-
градската част от участ-
никата в събитията, в
това число и генерал Ю.
Рът М. Катозов и пи-
сателят Ю. Наткин са
се срещали с тях по
време на своето първа-
не в Италия, Швеция и
Норвегия.



Режисьорът Антон Маринович завърши постановката на филма „По трога“ по едноименната повест на Милчо Радев.

ховата „Степ“. Вече беше подобрена групата, написан бе работният сценарий. Вероятно ще се върна към „Степ“...

★

Неотдавна Маргарита Володина („Оптимистична трагедия“) бе удостоена със званието заслужила артистка на РСФСР. Сега артистката се готви за нова роля във филма на С. Самсонов „Арена“. В този филм — разказва артистката — ще играя циркова ездачка. Моята героиня се нарича Маша и през време на войната е трябвало да работи в цирк, създаден от фашистите, където са участвували пленници от различни националности. Мога да кажа само, че образът на Маша ми стана близък и скъп. Той ме привлече с дълбоката си драматичност и необичайност. Работата ми в този филм е сериозен изпит — трябва да накарам зрителите да повярват, че Маша в моето изпълнение е истинска циркова ездачка. Много време отделям за всекидневни тренировки по циркова езда, акробатика, гимнастика...

★

Грузинският режисьор Т. Абуладзе се заел да

превъплъти на екрана образа на забележителния художник от края на 19 и началото на 20 век Нико Пиросманшвили.

Режисьорът от по-старото поколение Никола Санишвили работи сега върху музикалния филмова комедия.

Михаил Кобахидзе снима филм в стил, подобен на неговата „Сватба“. Мераб Кочашвили по сценарий на М. Елиозишвили поставя филма „Голямата зелена долина“. Това ще бъде повест за човека, когото цивилизацията е принудила да промени чергарския си живот.

Режисьорът на „Белият керван“ Елдар Шенгелая и Томаз Мелиава подготвят снимането на филма „Човекът, който правеше добро“. Съдбата на този измислен герой напомня съдбата на Христос.

Чехословакия

Първият дебют на режисьора Иржи Манзел е новелата „Смъртта на господин Балтазар“ от филма „Перли на дъното“. След това той участва като артист в

ролята на младия адвокат във филма на Кадар и Клос „Обвиненият“. Неотдавна в Барандов бе завършен сборният филм „Убийство в девическото училище“, в който Манзел отново е постановчик на една от новелите. Сега младият режисьор работи заедно с писателя Бохумил Храбал сценарий по книгата на Храбал „Влакове, които не закъсняват“. Действието на филма протича през време на хитлеровата окупация в една малка железопътна станция в Моравия. Героите са чехословашки железничари.

★

„Говорят за мен — е заявил в едно интервю чешкият режисьор Ян Немец, че не се съобразявам с вкуса на масовия зрители. Надявам се, че тази година ще мога да задоволя този зрители. Разработвам с Естер Крумбахова два сценария. Първият е екранизация на една стара френска легенда за рицаря Ланвал, вторият ще бъде сценарий за филм от типа на гангстерския



Ролята на младия лекар изпълнява Иван Андонов



На фестивала в Киев филмът на режисьора Витаутас Жалакявичюс „Никой не искаше да умира“ получи първа награда.

„Четирилистна детелина“. По-нататък ще се заема с постановката на един филм в ГФР, за който чешкият писател Лудвик Ашкенази пише сценарий. Сценарият се нарича „Яна“ и разказва историята на една млада чехкиня, която, пътувайки през ГФР, закъснява за влака и прекарва двадесет и четири часа с нобуржоазния морал.

Полша

Скоро по екраните на Полша ще се появи първият съвместен кубинско-полски филм — „Слизане в ада“, екранизация на романа на младия полски писател Иренеуш Иредински.

...Група учени, изследвайки малко известните райони на тропическите гори в Южна Америка откриват една доста странна колония. Тя е създадена от нацисти, успели да се укрят след свършване на войната. Тяхната цел е да възпитават в тази колония „кадри“ за трета световна война, в чието избухване все още вярват. Един от

младите офицери успява заедно със своята любима да избяга от това змийско гнездо. Хитлеристите залавят бегълците...

„С този филм — е заявил режисьорът Збигнев Кузмински, — макар и в една полуприключеска форма, искам да напомня на народите за опасността от фашизма, за това, че неговото проклето семе може да даде плод, ако навреме не бъде унищожено.“

По-голямата част от снимките на филма са направени в Куба. Главните роли се изпълняват от Ева Кшимевска и Марек Перепечко.

В Москва е подписано споразумение за разширяване сътрудничеството между полската и съветската кинематография. С участие на полски артисти съветският режисьор Михаил Богин („Двама“) ще снима филма „Зоя“. Предвижда се и екранизацията на романа на Игор Неверли „Момчето от саяските степи“. Го-

вори се също, че полски документалисти (при сътрудничество на съветски кинематографисти) ще реализират филм, посветен на Сибир.

Полската артистка Ида Каминска е получила чехословашката държавна награда за филма „Магалин на главната улица“.

Италия

„Пазолини в плът и кръв“ — такова е названието на документалния филм, който ще снима режисьорът Джовани Соларе. Авторът вече е имал среща със своя герой. Първ на поканата за сътрудничество се е отзовал известният италиански писател Алберто Моравия. Той е разказал интересни факти от живота на Пазолини.

Кинофестивалът във Венеция ще се състои тази година от 28 август



Тамар Съомина сред своите многобройни почитатели на фестивала в Киев

до 10 септември. В рамките на фестивала ще бъде проведен международен симпозиум на тема „Ролята на комика във филма“ — в памет на известния киноартист Бъстър Китон.

Раф Валоне дебютира като сценарист. Той пише сценарий за артистката Шърлей Мак Лайн.

Стефания Сандрели („Прелъстена и изоставена“) играе главната роля във филма „Нещастно сърце“ — постановка на Франческо Мазели. Това ще бъде сатира за дребнобуржоазния морал.

Вниманието на италианския печат е привлечено от новия филм, който подготвя Лукино Висконти. Потвърждавайки своята привързаност към екранизацията на литературни произведения, Висконти е решил да пренесе този път на екрана романа на Алберт Камю „Чужденецът“. Над сценария заедно с Висконти работят писателката Сузо Чеки Дамико и френският писател Жорж Коншон, близък на вдовицата на Камю. На зададения му от представителите на печата въпрос, как върви работата по сценария, Висконти е отговорил: „Може би съвсем не е не-

обходимо да имаме сценарий. Книгата направо може да бъде преведена на езика на зрителните образи. Затова не ще променяме сюжета. Напротив, нашата основна и най-трудна задача е да предадем точно литературния дух на произведението.

Марко Ферари ще снима филм за нашумелия преди известно време скандал около ученическото списание „Дзанзара“ (Комар). Това списание е редактирано от преподаватели в един от най-известните лицей в Милано. Неотдавна в списанието са се появили статии от ученици на теми: за морала, за възпитанието, за контрол на ражданията, за съзнателно майчинство и т. н. Миланската прокуратура обвинила редакторите на списанието „в публикуване на неморални писания, чийто автори са още непълнолетни“. Съдът оправдал обвиняемите.

В Италия е оповестена тазигодишната филмова награда — Сребърна лента. Награда за най-добра режисура е получил Пиетро Джерми за филма; за най-добър сценарий — Нага, Scola и Пиетранджели също за „Познавах я добре“. За актьорско майсторство: Джована Рали

(„Бягство“) и Нино Манфреди („Да поговорим сега за мъжете“). Починалият неотдавна оператор Джани ди Венанцо е получил посмъртно „Сребърната лента“ за цветните снимки на „Джулиета и духовете“.

Франция

Френският режисьор Ари Жорж Клузо проявява голям интерес към филми за изкуството (известен е неговият филм за творчеството на Пикасо). Клузо снима сега заедно с майстора на палката Херберт фон Караян няколко филма, посветени на директентското изкуство. Първият от тях ще покаже изпълнението на Четвъртата симфония на Шуман, вторият — Йехуди Миенухин, изпълняващ цигулковия концерт на Чайковски.

Марк Сименон дебютира като режисьор с криминалния филм „Акция О“ по разказа на неговия баща Жорж Сименон.

В Париж се е състояла премиерата на филма на Ив Робер „Маймунска монета“ — комедия с известния театрален артист Робер Хирш. Той изпълнява ролята на найвеен сантиментален човек, който без да знае, става съучастник на фалшификатор на пари. Изпълнената с приключения история на бягството на героя от затвора подчертава актьорския талант на Хирш. Негови партньори са Жан-Пьер Мариед и Силва Кошина.

Издателството „Едит-бор“ (франсески режиси) е пуснало богат илюстрирана монография за Йорис Ивънс. Нейният автор Робер Грелие подробно разказва за творческия път на прославения холандски кинодокументалист.

Френското обществено мнение е разтревожено от нова филмова „афера“. Последният филм на Жак Ривет „Монахинята“ въпреки разрешението на



За изпълнение на най-добра мъжка роля бе награден Пер Оскарсон от датския филм „Глад“.

красивата Леони, единствена дъщеря на богати родители. Скоро Леони разбира какъв „особен“ мъж си е избрала и иска да се разведе. Тя избягва при родителите си, но Морган подобно Книг-Конг я отвлеча, защото наистина се чувства като него. „Родил съм се не в този биологичен вид, в който е трябвало да се родя“ — заявява той. Накрая героят бива отведен от Леони (която очаква дете) в болница за психично болни. Критиката отбелязва, че трагикомедията на Райш е

един интересен експеримент и най-хубавият филм на режисьора.

„Шпиони със студен нос“ — така се нарича пародийната комедия осмиваща шпионските филми, с участието на булдога Дизраели и най-популярното напоследък куче в Англия — Пиклърс..

Във филма участвуват и артистите Лауренс Харвей, Лайонел Джефриз, Дели Леви. Постановката е на режисьора Ден Петри.

Френският режисьор Франсоа Трюфо снима в Лондон филма „4510 по Фаренхайт“ по романа на Рей Бредбъри. Четири години Трюфо е търсил продуцент, който да се заеме с реализирането на този негов замисъл. Такъв обаче не се намерил — нито във Франция, нито в Италия, нито в САЩ. Трюфо успял най-после да намери продуцент в Англия, и то благодарение на това, че още преди две години бил сключил договор с още неизвестната тогава Джули Кристи (получила „Оскар“ за 1965 г.), към която днес, след нейните два последни филма, се протягат ръцете на продуценти от всички страни на света. „4510 по Фаренхайт“ — разказва Трюфо — е много проста история за едно общество, в което е било забранено да се четат и притежават книги. Имало специални хора, които трябвало да откри-

ват и изгарят книгите. Един от тях — Монтаг (артист Оскар Вернер) под влияние на срещната случайно млада учителка, започва да чете книгите, които е трябвало да унищожи. Това четене му доставя голямо удоволствие. Издава го собствена му жена (и двете роли се изпълняват от Джули Кристи). Монтаг подпалва... своя началник и избягва. Дали изгарянето на книги е епоха, която е отминала? Съвсем не, тъй като на 2 май 1964 година госпожа Соерман, член на правителството в Индонезия, е подпалила на улицата в Джакарта книги, които са имали нещастieto да не бъдат по вкуса ѝ...

Западна Германия

В ГФР е създадена фондация на името на Фридрих Вилхелм Мурнау, която трябва да издирва и охранява стари немски филми. Това ще бъде първият в страната централен филмов архив. Сега много немски архивни филми се намират в частни ръце.

Ролф Тийл снима филм по романа на Фридрих Дюренайт „Грък търси гъркиня“. Това е историята на един беден чиновник, който има голямо желание да се ожени. След дълги колебания изпраща обявление във вестника. Кандидатката, съгласила се на тази женитба, се оказва по-късно известна в цялата страна проститутка. В главните роли участвуват Хайнц Рюман и Ири-на Демик.

Експериментът за публично проектиране на стари филми от хитлерово време в ГФР не е бил успешен. Първият от представените филми „Колберг“ (режисьорът на филми Файт Харлан веднага след войната бе съден в Хамбург като голям нацистки престъпник) е бил посрещнат остро от обществеността. При тази обстановка фирмата „Атлас“ се е въздържала от пускането на втория от набелязаните по про-



Унгарската кинематография показва в Кан филма „Хора без надежда“ на режисьора Миклош Янко.

мата филми — „Хит-юннге Квекс“.

ония

През 1963 г. известния японски артист Туюро Мифуне основава своя собствена киномания под името „Мифу-про“. Там той за първи път дебютира като режисьор. Ето какво разказва по този повод Мифуне в едно интервю: При съвместната работа с Кurosawa винаги съм изпитвал радост и удовлетворение. Нас ни харесва голямата любов към героите със страстни и силни характери. Но вярно е, че неговите филми са голяма пауза и в тежки паузи аз трябваше да изпълнявам роли, които ме удовлетворяваха. Отдавна мечтаех да играя в филм, който би отговарял на артистичното ми ерумент. Няколко пъти предлагам на различни компании мои сюжети, но безуспешно. Така се случва и със сюжета на филма „Наследство за 100 000“, в който се описва войната. Тогава реших сам да направя този филм. Моята компания е полусамостоятелна. Аз предлагам на „Токио“ сюжети, а студията ми обезпечават снимките. Нямах намерение да се заема с постановката на филма, но се случи така, че когато се създаде реална възможност за осъществяване на моя замисъл, не успях да намеря подходящ режисьор. Но преди всичко аз съм артист и за постановката на филма „Самурай“ поканих режисьора Кихати Ока



Полша се представи с „Фараонът“, реж. Е. Кавалерович, и „Пепелища“ (горе сцена от филма) на режисьора Анджей Вайда.

то пристанище, а през 1944 г. е участвувал в редовете на френската освободителна армия. Артистичната си кариера започнал като литератор. След войната е прекарал известно време в Съветския съюз. Снял няколко късометражни филми, от които два са получили награди на фестивалите в Тур (1964 г.) и Локарно (1965 г.) „Негърката от...“ е

първият игрален филм на Осман. Филмът трае 70 минути, черно-бял, с един цветен епизод. Разказва за трагичната история на една млада сенегалка девойка, която заминава за Франция като бавачка на деца в едно френско семейство, прекарало известно време в Сенегал. В Декар тя не може да намери работа, а освен това се е привързала



Ана Карина във филма „Монахинята“, режисьор Жак Ривест.

Африка

В Дакар се е състоял първият Международен фестивал на афро-негърското изкуство. В областта на киноизкуството голям успех е завоювал сенегалският режисьор Сембен Осман. Неговият филм „Негърката от...“ е получил най-високата награда „Сребърната антилопа“. Същият филм неотдавна е бил отличен във Франция с наградата „Жан Виго“.

Сембен Осман е бил обикновен рибар в Сенегал, след това е работил като докер в марсилско-



Жана Моро във филма „Госпожичката“ на режисьора Тони Ричардсон.

към своите малки възпитаници. Новите непривични условия на живот и голямата носталгия към родината подтикват двойката към самоубийство.

*

Нигерия се е представила на фестивала с мелодрамата „Таиро Шанго“ — филм, започнат от немца Клаус Стефан и завършен от нигереца Хорацио Жонес. С интерес са били посрещнати филмите на режисьора Аласун Мустаф от република Чад, учил в Канада. Неговите рисувани филми „Смъртта на Чанд“ и „Връщането на любителя на приключения“ са забележителни — пише в „Ле летр франсез“ Жорж Садул.

САЩ

Американският режисьор Винсент Шерман снима в Париж и Мадрид филм за живота на Сервантес. В ролята на Сервантес играе Ален Делон, в ролята на търговеца на алжирски роби, който купува автора на Дон Кихот, взет в плен от корсарите — Уил Бринер. Ролята на испанската жена, обикнала героя — Джина Лолобриджида.

*

Двойникът на Джеймс

Бонд в Шатите е полицейският агент Флинт. Намерен е и подходящ изпълнител на тази роля — артистът Джеймс Кобърн. В първия филм на новата серия, който се поставя от режисьора Даниел Мън, действието се развива на един остров в Италия, където в кратера на угаснал вулкан действа тайната организация „Галаксия“.

*

След тригодишно отсъствие Мартин Карол отново се връща на работа в киното. Тя ще играе в новия филм на Джордж Фаулър „Адът е пуст“. неин партньор ще бъде Ги Медисън

*

„История на Белия дом“ — така се нарича филмът, посветен на преломните моменти в живота на редица известни американски президенти: Джефърсън, Джаксън, Линколн, Уйлсън, Рузвелт, Труман. В реализацията на филма освен Артър Шлезингер ще вземат участие режисьорът Джон Форд и писателят Ирвин Шоу.

Студията „Метро Голдуин Майер“ снима музикална версия на известната книга на Джейс Хилтън „Сбогом, г-н Чипс“ с участието на Одри Хепбърн и Ричард Бъртън.

*

Известният джазов певец Елвис Пресли, който досега е участвувал в осем филма, е подписал с „Метро Голдуин Майер“ договор за четири филма. Първият от тях се нарича „Джим Денти“ и вече се намира в производство.

*

Както съобщава западната преса, последният филм на Елия Казан „Америка, Америка“ е имал голям успех. Сега режисьорът пише сценарий за по-нататъшните приключения на героя. Както е заявил режисьорът, вероятно през лятото сценарият ще бъде завършен и през есента ще започне неговото снимане.

*

Бъдещата нова програма на нийоркската синерама ще обхване епизоди от живота на Съветския съюз. От СССР са били получени около 200 хиляди метра лента, в която са включени между другото сцени от балетни спектакли в „Волшой театър“ и документи за съветските космонавти. Тази част от материала не е била одобрена от цензурните власти, които я окачествили като „съветска пропаганда“.

«МЪЧАНИВИТЕ ПЪТЕКИ»
кинобагдд

ЛЮБОВИР ЛЕВЧЕВ

Модерна, висяща стълба на учреждение. Извива се към високи етажи. Целови хора се качват и слизат по нея. Техните отражения се движат във витрините. Слънце, стъкло и бял метал. Ехо на стъпки и думи.

Тишина в просторния и издържан в най-съвременен дух кабинет на Директора. Всичко е строго и изцяло. Само на бюрото цари хаос от книги, телефони, купчинки писма, извадени чекмеджета... Прав, Директорът търси отчаяно нещо всред тази бъркотия. Сдържан и съсредоточен, той не позволява сцената да изглежда комична.

Тапицираната врата се отваря. Влиза секретарката — стройна и надарена с всички чар и загадъчност на своята младост и своята професия.

— Колата чака...

Но Директорът не дава признаци да е чул нейните думи. След кратко двоумение тя се приближава до него.

— Мога ли да ви помогна?

Неподвижен, директорът държи в ръката си някаква снимка.

Три млади възрастни вървят по улицата. Усмехнати, сякаш пеят. Средният е вдигнал ръка в юмрук. Другите са го прегърнали. Еднакви бели ризи и каскети. Модел 1940. И снимката е стара, скъсана от единия край.

Показалецът на Директора хвърля сянка върху крайния вляво.

— Това съм аз... — казва той с нещо подобно на тъжна ирония.

— Колко сте различен! — учудва се секретарката, гледаща през рамото му, почти докосваща се до него.

— И така, днес мен ме няма!... — внезапно служебно прозвучава гласът му, когато прибира снимката в джоба на изискания си костюм и тръгва към вратата, последван от момичето. — Изобети някаква причина, само, моля ти се, не че съм болен...

Тапицираната врата на кабинета се затваря зад по-нататъшните му думи.

Шофьорът проверява добре ли е затворена вратата на автомобила, когато началството се е настанило в него. Хвърля изпитателен поглед в огледалцето, където се отразява лицето на Директора. И черната „Волга“ се влива в потока от автомобили, летящи по столичната улица.

В освободеното от нея зрительно пространство ние виждаме градинка. Огромен паиетник на партизани с автомат. И деца, които се катерят по пиедестала. На върха, стъпило върху огромните бронзови обувки, първото момченце вече се е изправило и козирува, надавайки боен вик.

2.

Военно летище. Дълъг ред от реактивни изстребители блести на слънцето. Пред тях върви полковник, съпроводен от друг по-низш офицер. Стъпките на ботушите отекват строго и ритмично по бетонната писта. Отдалечават се като перспективата на строените самолети.

Внезапен гръм на мотори и една огромна сянка пресича полето и пистата пред офицерите.

В дъното ги очаква нова, жълта „джипка“. Полковникът влиза в нея. Другият офицер козирува и военната кола се понася по плаца.

От пилона чувалът на ветропоказателя маха с бяла ръка.

Широко асфалтово шосе под стари тополи. Прелитат автомобили и мотоциклети. Прелита една целувка на волана. Огромен хладилен камцион запълва за миг екрана със своя надпис Bulgaria.

Джипката на Полковника от ВВС се отделя от магистралата и завива в страни по черен път. Прашната дия се надига като призрак след нея. Монотонно шосе. Слънчогледи.

Небето трепти от утринна мараня. Приближаващата се планина е единственият облак.

Джипката настига и задминава тежък скрепер. Женска ръка с голям елипсовиден пръстен маха делово от кабината на трактора: „Минавай!“ — казва този знак.

Джипката трябва да намали съвсем скоростта си, за да се размине с едно стадо волове. С тъжно мучене те носят към равнината боядисаните номера на своите хълбоци. Пастирът се шура ту на една страна, ту на друга и с тоягата си отваря път на автомобила.

Джипката минава през някакво малко селце, сгушено в подножието на планината. Сокаците му са безлюдни.

В края на селото, там, където на припек расте пробището, джипката изведнъж спира. През мръсното стъкло ни гледа меланхоличното лице на Полковника. Шофьорът — двадесетгодишно войниче, добродушно и пъпчиво, изскача чевръсто от своята вратичка. Измъква изпод седалката някакъв тъмен, сгънат предмет и изтичва с него в гробищата.

Чешма с надпис: „Водата е добра за пиене“.

Тъмният предмет се оказва гумен ботуш. Чрез една дръжка от канап той е приспособен да служи за кофа.

Ботушът се пълни с вода, а очите на войничето се пълнят с кръстове и петолъчки.

Кръстове — каменни, нашарени от лишей, или дървени с полуизтрити букви. Стари кръстове, престанали да значат нещо друго освен пресичане на две прави в пространството.

В единия край стърчат три-четири пирамиди с петолъчки. Те са нови. И гробовете не са хлътнали.

Цветя в една месингова гилза от снаряд.

Водата прелива от ботуша и той тръгва по пътеката към автомобила.

Войничето развива винта на охладителния резервоар и оттам избухват облаци пара, в които изчезва лицето на Полковника.

4.

Дърварски път. Изкачва се остро към билото на планината и изведнъж свършва — разтваря се в широка полянка. Наоколо са натрупани кубичи дърва.

Черната „Волга“ с вой изпълзява на полянката, раздрусва се и спира...

Излиза, слаб и жилав, облечен в тъмносиния си елегантен костюм, Директорът. Цялата му фигура, всяко негово движение говорят за стегнат, акуратен, делови (може би дори до педантизъм) човек. Но той сякаш напуска уморително заседание.

Излиза и шофьорът. Той пък е пълничък, тридесет и пет-шест годишен. На врата си, под ризата носи тънко тъмно шалче, за да не си папа яката.

Шофьорът се протяга с прозявка на крайна отегченост. Обикаля автомобила. Подригва гумите. Но не от грижа за тяхното състояние, а просто... ей така, за да се раздвижи...

— Крайно време е, другарю директор, да я сменям. Докато още можем да я вземем парите...

Но нищо не показва, че думите му правят каквото и да е впечатление на Директора. И нищо не показва, че шофьорът е чакал отговор.

— Какво ще кажете за един черен „Мерцедес“?... — продължава той. И докато лениво дотъркалва два камъка, за да подпре задните колела, началникът се отдалечава към гората.

5.

Гората е стара, спокойна, величествена. Слънчеви саби режат гъстите сенки. Кората на някои борове е обелена. В оголеното стъбло са издълбани улеи, а под тях са поставени глинени панички за събиране на смола.

Само един единствен птичи глас, през равни интервали от време, еква натрапчив като предупредителен сигнал на прелез.

Всяка крачка навътре преобразява Директорът. Сега движенията му са гъвкави и бързи. Някаква радостна възбуда сякаш го подмладява. Той изважда от джоба си пистолет. Зарежда. И духва символично в цвета.

Изстрел от движение и една глинена паничка се пръсва на парчета.

Втори изстрел намира грозд от шишарки.

Уплашената катерица скача в клоните.

Изстрел.

Една змия се надига и се оглежда любопитно. После рязко се дръпва и изчезва.

Пътека от мравки. Гъмжат безбройни. Отвеждат ни до полуразложен труп на орел.

Мравките ограбват мъртвия.

Директорът спира пред птицата. Навежда се над нея.

Няколко мравки се опитват да привлечат една орлова перушинка. Но ветрецът е по-силен от тях. Искат да им я отнеме. Или мравките са решили да летят?...

Директорът навлиза още малко навътре в гората, после сяда под едно дърво и обляга замислен и отново тъжен главата си на ствола.

Очите му са затворени. Той вижда паметници. Някои са истински, други са несъществуващи. В началото е огромният паметник на партизанин с автомат. Само че ги няма децата и градината, и къщите. Само бронзова фигура и небе. Следват други паметници — единични фигури или групи.

Каменни лица. Неподвижни устни. И един глас:

Защо търсиш думите? Остави твоите пътища да говорят. Само те могат истински да говорят. И да мълчат истински. Само те имат силата да свързват и разделят.

6.

Шофьорът на „Волгата“ се прозява:

— Скучно!... — измърморва той и се изляга върху предната седалка.

Косматата му ръка се протяга, напипва клавиша на радиото и го натиска.

Музика — малко тъжна и екзотична, която ту става по-ясна, ту се губи и глъхне в писукането на друга станция и продължава до края на надписите.

Надписи. (Текат върху фон от разкопана черна пръст, която се хвърля ритмично като от огромна лопата и засипва вече прочетеното.)

МЪЛЧАЛИВИТЕ ПЪТЕКИ

7.

Полковникът навлиза с бавни крачки в гората. Оглежда се нетърпеливо. Ботушите му се хлъзгат по окапалите борови игли. Навежда се, при което проличава, че е малко по-пълнен, отколкото би трябвало да бъде, и дига от земята една лъскава гилза (изхвърлена от пистолета на Директора).

— Симо!... — извиква той, но не е доволен от дрезгавия си и глух глас. Изкашля се и повтаря вече по-ясно:

— Симчо!... Обади се!...

Никой не се обажда и той продължава да навлиза между дърветата.

Изведнъж забелязва Директора, който е задрямал, проснат в тревата, подпрял глава на един ствол.

Добродушна, ласкава усмивка озарява лицето на Полковника. Той приклеква до спящия. Поглежда хитро под клепачите му, за да провери наистина ли е задрямал. После откъсва една тревичка и посяга с нея да го погъделичка по лицето. Но още преди докосването Директорът отваря очи. Този остър, внезапен поглед стресва Полковника. Той хвърля тревичката и гузно се смее:

— Знаеш ли как се изстива така...

Директорът се събужда, без да трепне. Без признак на изненада или на недоумение. Изправя се на крака и ето че докато Полковникът се опитва да го прегърне, той изважда своя пистолет и го опира в гърдите му.

— Парола!

Гласът на Симчо е толкова сериозен и заплашителен, че Полковникът се стъписва и усмивката му се изкривява:

— Не насочвай така!... Не си играй!...

— Парола!... Или ще стрелям!...

— Каква парола, бе!... Ти да не спиш още?!... — изкрещява сега и Полковникът с негодувание.

Злобна усмивка озарява лицето на Симчо. Той прибира пистолета си също тъй невъзмутимо, както го и изважда.

— Извинявай, стари приятелю... Допусната е грешка... Сънувах кошмар и не можах да се събудя своевременно.

Полковникът гледа като застрелян. А в гласа му трепти обида.

— Симе, не мога да те разбера... Не мога да те позная.

— Е, Балкан... тогава... да се запознаем!... Приятно ми е.

Симчо протяга ръката си на Балкан. Онзи я поема почти механично. Известно време стоят така, като срещащи се официални лица. След това изведнаж и двамата се прегръщат силно и сърдечно. Тази дълга прегръдка е пълна с нежност и същевременно напомня борба между мечки.

Най-после се пускат и тръгват редом през гората — ту огрени от слънцето, ту потънали в гъстата сянка. Поглеждат се. Усмивват се. Мълчат. Може би търсят думите. Полковникът се изкашля, сякаш само да наруши тишината и след малко, не можейки да издържи повече, заговаря:

— Толкова години, бе!... Как можахме все да се разминаваме? Как не се засякохме случайно барем!... Престъпници сме ние, Симчо, престъпници!...

— Какъв точно — криминален или политически — фiasco го прекъсва Директорът, който е следил с изпитателен поглед изражението на Балкан при последните му думи.

Полковникът трепва и спира. Щастливата усмивка отново отлита. Той гледа почти ужасен продължаващия напред Симчо. После с бързи крачки го настига и с престолено спокоен глас казва:

— Знаеш ли, че и на мен ми се стреля.

Двамата спират.

Полковникът изважда своя пистолет и го зарежда. Бавно и старателно се прицелва. Не като Симчо, а както е по устав. Но ръката му леко трепери. Сваля я, за да я отпусне и успокои. Вдига отново пистолета. И в това прицелване сякаш е отразен целият му характер.

8.

Шофьорите скучаят на поляната.

Джипката е налпала войничето с отворената уста на мотора си. Но ето че то успява да се измъкне. Затваря капака. Започва да бърше предното стъкло с една гюдерия. Бърше и се оглежда и търка право върху образа си, сякаш иска да изтрие пъпките.

Другият дъвче и гледа разсеяно.

— Много се престараваш, колега.

— Ами... да мине службата...

— Бъди спокоен! Днес няма да останеш без работа. Не сме дошли на сватба.

- А, на сватба!...
- Я ела да му хвърлим едни карти!
- Не съм по картите.
- Не си ли?... Ами по какво си?
- И аз не знам.

Шофьорът изплюва презрително тревичката.

- Не си тарикат момче ти... Язък!... Личи си, че не си тарикат...
- Не съм... В казармата казват, че тарикатите лъскал патъците на ба-

ламите.

- Хайде, бе!... Твойте полковникът ли ги лъска?...

Войничето се залива от добродушен смях. Смее се над собствената си безпомощност да отговаря на този речовит хитрец.

В този момент откъм гората долита изстрел. Шофьорите се ослушват.

- Кажи сега кой стреля? — пита шофьорът на „Волгата“.

- Откъде да знам?... Може да са нашите...

- Че са нашите, това е съвсем ясно... Но кой от двамата?

Войничето мисли, че пак му се подиграват, и започва да се смее:

- Стига, бе!...

Другият също се засмива по своему:

- Няма „стига“... Това, драги, беше твоят Полковник.

- Не можеш да знаеш.

- Не мога, ама знам... На Директора pistolетът не издава такъв глас.

Той стреляше, преди да дойдете... Иначе много рядко стреля... А, бе то рядко, рядко, ама все от мене врънка патрони. „Дай, казва, после ще ти ги върна“... Вятър!...

- Ти си интересен човек — всичко знаеш.

- Знам. И ти трябва да знаеш.

— А!... Моята работа е да си гледам службата. Кажат ти „Пали!“ — палиш. „Завий надясно!“ — завиваш. Огън още осем месеца! Какво ме интересува повече?...

— Обаче не е така!... Запомни аз какво ще ти кажа. Ти трябва да познаваш хората, които возиш. Трябва да ги познаваш по-добре, отколкото те самите се познават. Иначе няма да прогресираш в живота... Казвам ти го, защото все пак си ми симпатичен.

Този неочакван комплимент кара войничето да пламне от смущение и да изговори едно: „Сигурно си прав“. А шофьорът на „Волгата“ се увлича от своето нравоучение:

— Прав съм я! Аз, например, познавам напълно Директора. А той е особена персона. Рядко говори, но говори като по радио. И все пак още преди да си отвори устата, вече знам какво иска да каже. По физиономията го познавам. Слагам си огледалцето така, че и когато карам, винаги да ми е под око. Много по-важно е да знаеш какво прави шефът, отколкото какво идва отзад. Направи ли така (шофьорът прави гримаса със сбърчени вежди), като че ли му се спи, значи че е философски настроен и трябва да бъде нашрек. А когато е ядосан (прави гримаса с изкривена уста) — най-добре е и ти да се правиш на ядосан...

Мимиките, с които шофьорът пародира Директора, развеселяват много войничето. Но за всеки случай то непрекъснато се озърта, да не би да ги гледат. Накрая си позволява да заговори:

— А пък в казармата казват — искаш ли да си добре, стой по-далеч от началниците!...

— Глупости! Изгъркани войнишки лафове... Това са съвсем остарели работи. Сега важи точно обратното — искаш ли да си добре, бъди винаги с началниците!... Ти си съвсем аджамия!

Войничето пак измъква едно „е да...“, а шофьорът започва нервно да крачи нагоре-надолу.

- Не ти ли е скучно, бе?...

- Скучно — съгласява се боязливо войничето.

— Ей това чакане ме убива, майка му мръсна!... Другите живеят, действуват, а ти — чакаш. Наредят ли ти — надуваш газта, летиш, за да не закъснееш за нещо много важно. Но... само до входа на важното, само до

входа на интересното... Другият ще отиде там, а ти ще останеш да чакаш... Какво чакаш?!... Кажй де?...

— Не знам... — признава си войничето.

— Животът ти прилича на романче, откъдето четеш само описанието на природните картини, а там, където са патаклямите — там страниците са загубени за тебе... Ей такава е нашата шофьорска!

И пак се разхожда. И пак спира изведнъж.

— Искаш ли да се обръснем?

— Сега?!

— Директорът има чудесна машинка за бръснене. Ела, ела!

— Не се занасяй, бе!...

Но онзи вече влиза в своята „Волга“, взима голямата кожена чанта на Симчо, отваря я и започва да тършува в нея.

Войничето го гледа отвън и гузно се усмихва.

Шофьорът попада на някаква пижама:

— Това е пижамата на Директора. Лея му я слага винаги, но той обикновено спи по капли.

Бъркането в чантата продължава. И войничето продължава да се хили и озърта назад.

След един зелен том на Есенин и след един пешкир — ето че се намира машинката за бръснене. Шофьорът показва тъй, както илюзионистите показват предметите преди фокус.

— С този ключ, значи, се навива като будилник...

Навива машинката и започва да се бръсне. И продължава да бърбори:

— Може с едната ръка да въртиш волана, а с другата да се бръснеш и да лафиш при това... Екстра работа... А Директорът се бръсне така...

Сега шофьорът на Симчо имитира началническото отношение към козметиката.

— Американска ли е? — наивно пита войничето.

— Не бе, руска машинка... На да я опиташ!...

Войничето се дръпва от вратата като опарено:

— Не ща!... Моля ти се!...

— Добре, че не шеш, защото идат...

И Всезнаещият бързо натиква машинката в нейния калъф, а калъфът — в чантата. Машинката продължава да бръмчи отвътре.

Разтреперано от смущение и уплаха, войничето изтичва при своята джипка, отваря капака на мотора и мушва там главата си като камилска птица.

Другият застава в поза на спокойна разсеяност.

Към тях вече се приближават Полковникът и Симчо — мълчаливи, със строги лица.

9.

— Хайде сега да видим мъжки момчета ли сте!... — тези думи, с които Полковникът се обръща към шофьорите, би трябвало да показват, че той е бодър и самоуверен — задължение на всеки командир. А може би и себе си е искал: той да убеди, че е весел...

Във всеки случай дружината е готова за „поход“.

Войничето се измъква от джипката заедно с лопатата, кирка и една лека сгъваема носилка.

Всезнаещият заключва своята „Волга“ и вдига от тревата една огромна чанта с рекламни надписи по нея. През незатворения докрай цип предателски стърчат дулата на няколко бутилки.

Симчо избухва:

— Ти с тази торба ли смяташ да вървиш?!

— После ще си говорим, другарю Директор...

— Какво ще говорим, бе!... Кой измисли тази глупост?...

— Какво има в чантата? — намесва се Полковникът.

— Храна!... — трагично отговаря обиденят шофьор.

— Че това е нужно... Аз съвсем не се сетих и не съм взел нищо...

— Неделина работа!... — продължава да мърмори все още неуспокоеният Симчо, тръгвайки нагоре по склона. Заедно с него тръгва и Полковникът. А зад тях на известно неголямо разстояние — шофьорите с инструментите и чантата — Не се ядосвай за такова нещо! — подхваща Полковникът. Жените си явят работата. Но това може да го оцени само един стар ерген като мене... — Ако мислиш, че става дума за жена ми — лъжеш се. Даже си забравил името ѝ. Става дума за една моя леля, която се приюти при мен, след като се овдоведи...

С това Директорът прерязва разговора за дълго време.

Двамата (а след тях и шофьорите) се изкачват мълчаливо по един не особено стръмен склон, обрасъл с жилава планинска трева. Небето е все тъй ясно и ослепително слънчево. Следва от реактивен самолет се извижда в зенита. Но вятърът твърде бързо я разкъсва и тя постепенно стапя.

Няколко криви стари дървета.

Групата излиза на тревясал, изчезващ вече път.

Зад завоя внезапно изникват странните форми на изоставен манастир. Излизат в двора през разбитата порта. Призрачни чемшири. Прозорците зеят като очи на череп. Вратата на черквичката също е отворена. На камбанарията — огромно познато шъркелово гнездо.

Шофьорите и Полковникът любопитно разглеждат пустите чардаци, докато Симчо си изува едната обувка и подпрян на черковния зид, изтърсва от нея пясък. Тези официални обувки не са твърде удобни за туризъм. Изведнъж някаква невидима врата се трясва някъде.

Всички се споглеждат.

— А сега де!... Разбудихме духовете — казва през смях Полковникът.

— Какви хора, бе! — възмущава се Всезнаещият. — Оставили толкова материал да гние на вятъра.

— Хайде! — изръмжава Симчо. И групата излиза от другата страна на манастирския двор, където зидът е съборен и поемат по стръмнината.

Пак напред водят Симчо и Полковникът, а зад тях са шофьорите с багажа.

Изведнъж височината свършва и пред двамата се разкрива панорамата на дълбок дол с озъбени скали и храсталаци, но и с открити полянки тук-там.

През листа и клонки се вижда новонизидана чешма с месингов чучур. На горния ѝ край е прикрепена мраморна паметна плоча.

Една сърна пие вода от коритото на чешмата. Почувствувала близостта на хората, тя трепва и побягва.

Гледката кара Полковникът и Симчо да спрат на местата си.

— Направили са я.

— Пак оттук ще трябва да започнем... — казва замислено бавно Директорът.

10.

Същият дълбок дол е озъбил скалите си. И ниските планински шубраци са същите. И погледът е от същото място, което прави еднаквостта съвсем категорична. Само чешмата я няма. Вместо нея на това място бълбука овчарско кладенче.

Свечерява се. Час на меките полусенки.

От гъсталака излиза безшумно фигурата на висок, сух мъж. Той се приближава, озъртайки се крайно предпазливо. В ръката си държи очукана манерка. Всичко у него издава умора, но и непреклонна решителност.

Приклеква и пие жадно от кладенчето.

Изстрел. Пиещият грохва. Иззад скалите някой стреля отново и отново...

Кръв размътва водата.

Тракането на картечницата, което се присъединява към пушечната стрелба, изпълва дола с адско ехо.

Невероятно множество жандармеристи се надига зад скалите и започва да свива обръча около поваления партизанин.

Но от единия край на поляната (впрочем там, откъдето ние наблюдаваме) две пушки започват бърз насрещен огън. Двама партизани са залегнали в шубраците. Те следят как раненият се раздвижва и как запълзява към тях. Може би някой куршум ще го закове отново и завинаги към земята. Може би жан-дармеристите ще го достигнат. Той се придвижва твърде бавно... Още малко и ще бъде спасен...

Една ръчна граната избухва на поляната, ала вече е късно.

Тримата партизани с бързината на гонени зверове се промъкват през гъсталаци на планината.

— Не можах да се напия — иронично казва раненият на своите другари, в които би трябвало да открием младостта на Симчо и Балкан по-скоро по старата снимка, отколкото по днешния им вид.

В бързо настъпилия здрач луната се появява като огромно магическо огледало.

11.

Симчо и Полковникът вървят мълчаливо. Лицата им плуват в пот. Умора ги е задъхала.

Полковникът разкопчава куртката си от горе до долу. Вег си с фуражката.

— Трябва да спра тези глупави цигари... — пръхти той.

Симчо сякаш не го чува.

Навлизат в гъсти шубраци. Движението напред става още по-мъчително. Шофьорите изостават. Чува се само как шумолят отзад.

Някаква трънка разкъсва единия пагон на Полковника.

— Дявол да го вземе, къде се забутахме!...

Симчо продължава да върви мълчаливо

— Мисля, че никой не ни гони, за да бързае толкова!...

Но гласът му отново увисва без отговор и това като че ли е по-непоносимо от стръмината.

— Стой! — изкрещява Полковникът след още няколко крачки...

Симчо спира и се обръща към него. Остро клонче е раздрало слепоочието на Директора. Една капка кръв се стича по бузата му като черна сълза.

— Стой!... Не може повече така!... Каква игра си играеш ти с мене?!... За това ли искаше да се срещнем, за да мълчиш и да не ми отговаряш... Да ме правиш на идиот!... Какво искаш да кажеш с това мълчание?!

— Спокойно, Балкан, спокойно! Много са ти изтънели нервите. Когато ти мълчеше, когато се криеше от страх да не ми срещнеш очите, аз никога не съм крещял така...

— Чакай бе, ти в какво ме обвиняваш?.. Чуваш ли се какво приказваш?!...

— Балкан, не аз, а ти сам се правиш на глупак. На тебе известно ли ти е, че аз бях съден?...

— Е?

— Известно ли ти е, че срещу мен имаше фалшиво обвинение?

— Аз тогава не бях в България...

— Да, адресът ти беше Берлин-Грюнау...

Като не могат да се ориентират, шофьорите също са спрели и сега от гъсталците долита гласът на Всезнаещия:

— Ало!... Къде сте?!...

Началниците мълкват и се споглеждат.

— Дай насам! — глухо извиква Директорът на шофьорите, а на Полковника казва с неочаквано успокоен и дори топъл глас:

— Да вървим сега, Балкан... Пък ще си кажем после по няколко горчиви приказки...

Шофьорите се задават и всички тръгват отново.

12.

Продължават да вървят през същия гъстак, нагоре. Само че сега е светла нощ — огромна луна ту се показва, ту се скрива зад облаци и клони. И... сега

са трима. Тримата спасени от засадата. Ако не сме ги познали още тогава, ето че сега имаме възможност да ги разгледаме отблизо.

Симчо е в клин и яке. Брадясал, той изглежда по-стар, макар че това е отдавнашен спомен, когато е бил доста по-млад.

Балкан сега е мършав и с огромен перчем. Той е облечен в изтрити войнишки дрехи без пагони. Но затова пък е въоръжен, както се казва, до зъби.

Третият е Желязко — високият партизанин — техният ранен другар, облечен в черна железничарска полушубка.

Двамата са го прегърнали от двете му страни и почти го носят. Напрягат всичките си сили да бързат, но всъщност се движат твърде бавно.

Симчо се подхлъзва на сухата шума, пада на коляно, ала непуска Желязко.

Спират за миг, вслушват се. Балкан трепва радостно:

— Чуваш ли?!...

— Не! — отвърща му след кратка пауза Симчо.

— Бистрицата!...

Симчо пак се заслуша напрегнато. Ала той е така задъхан, че не чува нищо друго освен сърцето си, биешо силно като стенен часовник.

— Само да не губим височина... — казва той.

Гласовете на партизаните са баладични, напевни, ехтящи. И тримата са удължени, величествени... И ние сме уверени, че те ще вървят безкрайно дълго и ще носят своя Желязко като тежка, но горда съдба...

Спират отново, за да си отдъхнат. Балкан избърсва потта от лицето на Желязко.

— Боли ли много?

Желязко се мъчи да се усмихне:

— Търпи се... Само когато зашумят листата... само тогава се засилва...

Симчо и Балкан се поглеждат. Може би техният другар вече губи съзнание и затова говори несвързано?...

Те го поемат и забързват, колкото им позволяват останалите сили, сякаш с това ще му помогнат.

... Най-сетне достигат мечтания поток. Свличат се по брега му. Нагазват в буйното течение.

Спират до една скала, където водата е по-тиха. Раненият се обляга на камъка и затваря очи като простенва:

— Аз не трябва да пия...

Балкан закача карбината си на един клон, надвесен ниско над самия поток. Започва да плиска лицето си с вода и да пие. Става му приятно. Усмихва се. Сmee се с нервния смях на облекчението след премината смъртна опасност.

— На-а... — извиква той, разклащайки ръката си под лакътя, насочена към невидимите преследвачи — сега ще хванете на вятъра опинците!...

... Тримата вървят нагоре по потока. Разпенените води ги обливат до коленете. Блъскат ги назад. Всяка стъпка е подвиг...

А Желязко е съвсем отпаднал.

Под яркото слънце потокът се пени весел и красив. Само Симчо и Полковникът са мрачни. Сега те не газят през водата. Сега те вървят по брега и прескачат по камъните. Сега те не се боят от дълбоките следи, които остават в мокрия пясък. По тези следи се ориентират шофьорите, когато изостанат много.

А тъкмо сега те са изостанали. От високите скатове на потока се вижда как те се олюляват, капнали от умора, под своя багаж.

Прескачайки от единия бряг на другия, войничето се подхлъзва и плъсва във водата. Инструментите издрънчават в камъните.

Другият шофьор оставя чантата си на земята (внимателно, защото може да се изсипе скъпоценното съдържание), но не за да се притече на помощ на другаря си, а за да си почине.

— Главата ти ли издърнча така, бе?... — казва той „съчувствено“. — Я провери да не ѝ е станало нещо?...

Но този път войничето не му обръща никакво внимание. То изоставя последно, само с тежкия си товар. След падането то накуцва и на задника му тъмнее голямо мокро петно.

...Полковникът и Симчо достигат до скала с надвесено над нея дърво. Спират. Гледат я. Тя, очевидно им припомня нещо. Ала в този момент някакъв шум отвлича вниманието им.

Недалеч пред тях ловци пресичат потока. Единият е дебел, с къси тиролски панталони и шарени тричетвърти чорапи. Сякаш е изскочил от някоя книжка на Вилхелм Буш. Двудевната му пушка стърчи високо над зелената шапка с перо. Той се спира за миг. Маха с ръка и се провиква:

— Ехо-о!... На sluка!...

После изчезва, последван от едно къдраво куче...

Директорът плюе.

Продължават нагоре...

...Полковникът и Симчо стоят пред неголям водопад, който обаче вдига оглушителен шум в ехтящата теснина на дерето.

Пороните са подрили едно самотно старо дърво, изкачило се необичайно високо в планината, и неговите корени се вият като пипала на октоподи във въздуха.

Веднага над водопада бреговете се сгъстяват и се разстила стръмни високопланинско пасище, осяано със скали и редки храсталаци.

Това е търсеното място. Това е целта на усилията. Със своето появяване то омаловажава всичко, което не е свързано с него. То упражнява незабавни, своята власт върху Полковника и Директора. Дватама се спускат нататък.

Прехвърляйки се през скалния праг на водопада, Полковникът подава подкрепяща ръка на Симчо и Директорът я поема, сякаш между тях не съществува никакъв конфликт. Както някога...

14.

Тримата вървят в нощта срещу потока. Впрочем вървят само двамата, третиият е увиснал на раменете им и главата му се люлее като отсечена...

С всяка мъчителна стъпка се усилва някакъв шум, подобно бой на барабани при екзекуция.

Това е водопадът. Той приближава. Ето че неговото невероятно бучене поглъща всичко.

Точно тогава, с последни сили, Желязко се раздвижва и започва да говори нещо на своите другари.

Лицето му е мокро и страшно.

Ние чувстваваме, че той крещи. Той иска да го чуят. На всяка цена трябва да го чуят. Но някакъв звук не може да надделее зловещото бучене на водопада. Балкан и Симчо се опитват да го разберат по движението на възпалените напукани устни. Но и мракът (макар и лунен) е в помощ на този грохот, равносильен на абсолютна тишина. Напразно крещат и те срещу Желязко.

Тримата стоят на фона на водопада. Водата сякаш ги залива и се мъчи да ги смачка.

Сякаш това не е водопад, а смъртта.

Дватама гравят Желязко и, старайки се да вървят колкото се може по-бързо, се отдалечават от гърмящата дупка.

Излизат встрани от потока, там, където се разстила тъмното пасище...

...И ето ги пак далеч от шума, на завет до една скала с причудливата форма на юрук.

Но Желязко мълчи.

Сега те му говорят. Викат го. Те чуват своите гласове и неговото име. Но той не чува нищо.

Полагат го на тревата. Той потъва в нея. За миг сякаш изчезва. Симчо разкъсва ризата му и долепа ухо до гърдите му, там, където би трябвало да бие сърцето. Но вместо него чува една птица, която пее на разсъмване... И още една... И още една...

Развилява се.

...Откачат колана с пистолета му и го поставят на тревата. От джобовите полушубката му изваждат шепа патрони, един сухар, един кибрит, лозарско кче и една кърпа.

Посилат кърпата до пистолета и поставят върху нея извадените вещи.

Във вътрешния джоб на полушубката намират орфаното тефтерче, стегато с ластик.

Симчо го отваря. То цялото е изписано със ситни и нечетливи букви. В него са сгънати няколко писма и две снимки.

Първата е на момиче с плитки и надпис: „Мисли за мен“.

Втората — това е снимката на Симчо, Желязко и Балкан, която видяхме на началото, в кабинета на Директора.

Двамата живи я гледат, потъмнели от мъка.

— Сбогом, Желязко!... — казва тихо Балкан.

Симчо прибра бързо снимките, стяга тефтерчето с ластика и го скрива в джоба на якето си.

— Балкан, ти вземи пистолета, а аз ще взема тефтерчето.

И без да си кажат повече дума, двамата едновременно изваждат войнишки ножове и започват да копаят. Опитват се да vadят цели чимове.

Корените на тревата пукат.

15.

Симчо и Полковникът са открили търсеното място. Несъзнателно щастливите усмивки озаряват лицата им. Двамата почти тичат през храсталаците.

Зад тях шофьорите също се оживяват.

Но когато излизат на полянката, търсачите се вцепеняват като ударени от гръм.

На тревата под скалния юмрук, точно там, където издъхна Желязко, се е разположила компания младежи.

Три момчета и две хубави момичета. Шарени одеяла. Върху вестниците са наслагали бурканчета, кутии с ядене, шишета (не за вода), кори от белени краставици, черупки от яйца...

А в земята край тях е забита дългата дръжка на шарена книжна въртележка, която се върти бавно и неравномерно, защото ветрецът е твърде слаб в този час.

Яденето е свършило. Настъпил е оня миг на сладка умора, когато можеш да сложиш глава в скута на своето момиче, и то да не се дръпне, когато можеш да си помечтаеш за нещс и дори да потъгуваш от щастие...

Всъщност, имало и трето момиче. То се преоблича зад шубраците и се поклащаше в такт с музиката...

Да, музиката, защото едно от момчетата свири на китара и пее тихо и приятно:

Искам да живея
на остров, Ана.
Заобиколен от
океана, Ана.
Искам да живея
под звездата, Ана.
И в нощта зелена
да пия, Ана.
Искам да живея...

Изведнаж момчето с китарата забеляза странната група, която стои и ги наблюдава. Песента секва. Само една струна продължава да трепти и да отзвучава.

Цялата компания вперва поглед в новодошлите. Момичетата оправят полите си.

От храстите излиза преоблечената. С грациозна манекенска походка тя се приближава към своите приятели и хвърля учудени мълни към неканените гости.

Китаристчето първо се окопитва от изненадата и подвиква раздразнено:
— Какво има?!... Какво сте ни зяпнали такива?!...

Това грубо обръщение изважда Симчо и Полковника от първоначалното вцепенение и те се приближават към компанията. Лицата им не могат да скрият колко е неприятна за тях тази среща на това свято място.

Подир тях се повличат шофьорите с огромната чанта и инструментите. Неловкото мълчание, когато се гледат — едните недоумяващи какво става, а другите — чудейки се как да започнат, не трае дълго. Полковникът прави опит да се усмихне и да се пошегува приятелски:

— Коя е тази Ана?...

Излетниците се оглеждат и се ухилват презрително. А едно от момчетата спокойно казва:

— Аз съм Ана...

Сега цялата компания избухва в неистов смях.

Симчо е станал още по-мрачен, но гласът му се владее, кротък и тъжен и същевременно категоричен:

— Хубаво се веселите, момчета, но ще трябва да се преместите на някоя друга поляна, защото тука... ние имаме работа...

Младежите престават да се хълят. Намигат си и изведнаж започват да се хранят, сякаш нищо не е ставало и край тях няма жива душа.

Това глупаво положение изкарва Полковника от неговото привидно спокойствие и една недоизказана закана изплюсчава като предупредителен камшик във въздуха над ушите на непокорния жребец:

— Мисля, че ви говорим човешки и не е нужно да се правите на удадени...

Но резултат няма. Младежите ядат и мълчат — смешно съсредоточени, безпомощно упорити. Само един измърморва (но достатъчно високо, за да го чуят всички):

— Росе, баща ти нали е генерал?...

Отново избухва истеричен кикот. Става дума за онзи ужасен, пародиен, шутовски смях, който е предназначен за дразнене.

Тогава шофьорът на Директора, след като е оставил чантата внимателно, подпряна с камъчета и след като се е приближил, крясва с все сила:

— Я ставайте, бе, хулигани такива!... Къде се намирате?!...

Полковникът го възпира с един доста необезбдителен глас:

— Чакай, те са добри момчета и ние ще се разберем с тях.

Но Всезнаещият хваща един от младежите за рамото, вдига го, отвежда го настрана и започва да му говори нещо, ръкомахайки нервно.

А китаристчето се изправя само и подхваща преговори:

— Вижте какво, другарю Полковник, тази полянка е хубава, нали... обаче тя не е нито ваша, нито наша. Затова, който е дошъл пръв, той ще остане...

През време на цялата разправа войничето стои настрана и гледа смешно втренчено едно от момичетата. То забелязва погледа му и се изплезва. Войничето пламва от смущение.

Симчо се усмихва на упорития парламентсьор:

— Е, добре!... Ние сме дошли първи!...

Китаристчето прави превзета гримаса към компанията си:

— Хайде сега!... Те били дошли първи!...

В този момент обаче момчето, вдигнато от шофьора, се връща и като взема една ранина, мрачно казва на другарите си:

— Ставайте да вървим!...

Тези думи предизвикват истинско недоумение всред заинатилата се компания.

— Ставайте, ставайте! Тези са партизани... — пояснява момчето и повече приказки не са необходими.

Всички стават и мълчаливо започват да си прибират багажа, разбира се, без много да бързат.

Полковникът нарушава възцарилото се неприятно мълчание:

— Какво?... „Тези“ нещо ви развалиха настроението...

Китаристът се усмихна кисело, без да го гледа в очите:

— А, не... Имате си право... Наистина, вие един вид първи сте дошли тук...

— „Един вид“?...

— Добре де, нали станahme...
— Според тебе сигурно за това сме били партизани, а? За да имаме право... за да вдигаме хората... ха да ни правят място?...
— Моля ви се!... Не съм казал такова нещо!... Чак дотолкова все сме учили и ние история...
— А учили ли сте по история как ще седите и ще си дрънкате на китара върху гробовете на убитите?
— Не...
— Не сте научили, май, много неща от тази пуста история!...
— Така е... Никой не казва нищо...
Симчо прихва да се смее и слага приятелски ръка върху рамото на това симпатично момче, което се е изпотило от притеснение.
— Лошото е, че никой не казва нищо, приятелче... Само това е лошото...
Цялата компания стои сконфузена, готова с багажа си. Симчо подава ръка на китаристчето.
— Е, хайде довиждане...
— Довиждане... и прощавайте... Не сме знаели... — казва то като гузен ученик.
— Довиждане — казват хрисимо всички и цялата компания изчезва зад шубраците.
Но не след дълго един далечен смях показва, че настроението на младежите не се е развалило твърде.

Полковникът ритва една празна рибена консервена кутия, останала от трапезата на екскурзиантите, и тя изхвърчава с жален звън в храсталаците.

— За тях ние сме история — изръмжава той.

А Симчо, който няма нужда да овладява нервите си, продължава фразата му:

— ... И ето че историята идва да им каже: „Хайде, момчета, преместете се на някоя друга полянка, защото тук ще имам работа!“ ... Те даже не попитаха каква работа...

Тъкмо сега долита смехът на младите.

— Изобщо... мръсна история!... — отсича Полковникът, но веднага се поспрява — Мръсна случка искам да кажа...

16.

Същата полянка...

Симчо и Балкан продължават да копаят гроба. Копаят с войнишките си ножове. Вадят цели чимове. Ножовете се забиват в земята и корените на тревата пакат, пукат... като разпрани шевове.

Партизаните остават настрана студените оръжия. Гробът чака. Изровената пръст е изгребана с ръце и е изсипана върху куртката на Балкан и якето на Симчо. Извадените чимове са готови да покрият всичко.

Балкан изтрива с длан мокрото си лице и под окото му остава голямо кално петно. Така той е наистина страшен.

Заедно със Симчо вдигат внимателно трупа на Желязко и го полагат в гроба, но дупката се оказва малка.

Изваждат трупа и трескаво започват да удължават гроба.

Отново полагат Желязко, но мъртвият сякаш расте и краката му отново стърчат навън.

Още малко работят с ножовете и земята приема завинаги загиналия партизанин.

Симчо и Балкан го целуват за последен път и започват да го зариват, като изсипват пръстта, събрана върху дрехите. Последна се скрива ръката, свита в страшен юрук.

Чимове заличават следите. Край...

Симчо и Балкан се изправят и един миг гледат мълчаливи и мрачни гроба на своя другар. После, докато изтърсва изпокъсаната си куртка от пръстта и я облича, Балкан казва на Симчо:

— Запомни добре мястото!...

Но главата му е още в куртката, когато чува вместо отговор ужасения Симчо:
— Стой!...

Върху скалата, тъй близо до полянката, стоят двама души. Старец, загърнат в ямурлук, и едно девет-десетгодишно момченце. Двата силуета се изрязват върху светлото утринно небе, сякаш са залепени. Стоят неподвижни и гледат с първично любопитство.

... Балкан довежда стария овчар и момченцето на поляната при гроба. Старецът има добродушна усмивка и по вършия му вид може да се съди, че е спокоен. Детето, изглежда, не разбира нищо.

Партизаните се мъчат също да изглеждат спокойни.

Симчо е застанал пред гроба, прав, облегнат на пушката си. Гласът му е строг и суров:

— Добър ден!...

— Дал ви бог добро — приветливо отвръща овчарят.

— Има ли наблизко жандари и полицаи?

— Няма!... Вчера по залез гърмяха, ама далече... Те, май, по вас са гърмели?...

Симчо не отговаря на въпроса, а продължава да разпитва стареца с някаква странна тържественост:

— Ти вижда всичко, нали?

— Е, видях... Човек заровихте... Сигурно са го убили, като гърмяха вчера по залез?...

— Той загина за свободата!

— А бе, деца, защо ви трябва от мечка ремик?!... Хич, джанам, може ли човек с войска да се бие?...

— Дядо, ние сме войска на народа! Ние се борим срещу властта на царете и омразните фашисти, които ни грабят и ни убиват. Ние се борим за свободата на всички. И за твоята свобода... Нашето дело е право — ние ще победим...

Старецът ги гледа със запнала уста. Слуша внимателно и от време на време поклаща бялата си глава.

— Чакай!... Сега нямаме време!... — намесва се в разговора и Балкан, който досега е стоял малко встрани. Изважда пистолета на Желязко и прави крачка напред към стареца.

— Дядо, подире ни вървят кучетата полицаи. Ако ти ни издадеш или ако кажеш къде е гробът, куршумите на този пистолет ще те намерят, където и да си, и ще изпълнят суровата, но справедлива присъда, която е една за всички предатели — смърт!... Ти трябва просто да забравиш какво си виждал! Закълни се, че никога и на никого няма да разкажеш какво си виждал!

Овчарят се прекръства. Сега устните му безшумно се движат. Очевидно той произнася някаква своя клетва. Накрая той вдига очи към Балкан и казва:

— Заклех се!

— Целуни справедливото дуло!

Старецът приближава, целува пистолета и пак се прекръства...

А детето следи със страшно любопитство цялата сцена. То даже пристъпва напред, за да види по-добре как дядо му ще се закълне. Ококорените му очички следят ту пистолета, ту лицата на партизаните.

— Така — казва Балкан, — сега можете да си отивате!...

Но старецът го поглежда учудено:

— Ами Петко?

Сега пък Балкан на свой ред е озадачен:

— Какъв Петко?... Малкият?...

— Малък е той, ама всичко разбира... Хайде, дайте му и на него да целуне пищофа!... И то е душица!...

Смуген от странната молба на стареца, Балкан нерешително подава пистолета. Детето засиява от щастие.

— Целуни го, Петко... И да знаеш, че нищо не сме видели!

С тези думи старецът побутва детето. То пристъпва, целува оръжието право по дулото. После се връща при дядо си и започва да се търка благодарно в коленете му.

— Е, сполай ви! — казва овчарят и започва да бърка в торбата под ямурлука. Изважда едно голямо парче хляб и го подава на партизаните.

— Както ви гледам, май, не сте кусвали хлябц скоро?... На!... Хапнете си!... То трябва да си хапнете за бог да прости...

Старецът сваля калпака си. Изважда друг комат. Дава половината на детето. И така застанали прави край гроба на Желязко четиримата мълчаливо дъвчат сухия хляб — сякаш свещенодействуват...

17.

Полковникът и Директорът стоят пред скалния юмрук.

Върху камъка е нарисован с бяла боя кръг с точка в средата. До него е изписана цифрата 1789. И чуваме гласа на Симчо:

— Каква е тази година?...

— Това не е година... — отговаря гласът на Полковника. — Това е височината над равнището...

Сега ние гледаме небето.

— Никак не е било ниско!

— Да, да!...

— Но ти помниш ли тогава да е имало такъв надпис тук?...

— Не помня... Сигурно не е имало... Тогава тези места не бяха още измерени...

— А сега вече всичко е измерено...

Полковникът трепва, защото улавя един изпитателен и насмешлив поглед, с който неговият другар сякаш го изучава. Това е само един миг. Може би само така да му се е сторило. Може би... Но Полковникът отново е изгубил равновесие. Неуверено с неестествена бавост на гласа той се обръща към Симчо:

— Ние... сега ли ще говорим?...

— По всичко изглежда, че сега ще ядем... — гласи отговорът, пълен с ирония.

...В самия край на поляната Всезнаещият вече е отворил чантата и върху бялата кърпа, постлана на тревата, са се изсипали всички лакомства, пренесени с толкова пот дотук.

А войничето отнася няколко бутилки, за да се изстудяват в потока.

Шофьорът на „Волгата“ сякаш е почувствувал, че го гледат, защото вдига глава, гузно се усмихва на шефовете и кани с жестове да се идва на трапезата.

Навярно началниците са се намръщили, защото сега той свива оправдателно рамене. Сочи с пръст към небето. Слънцето преваля зенита. След тази умора крайно време е да се хапне нещичко...

... Нечии пръсти разчупват цяла варена кокошка.

Полковникът и Симчо се хранят, седнали в тревата, край голямата бяла кърпа.

Полковникът яде делово, експедитивно, по войнишки. Често надига бутилката с вино.

Симчо също яде, но сякаш насила. Яде и пуши едновременно и гледа мрачно през дима на цигарата си лицето на своя другар.

Шофьорите са страшно изгладнели. Търчат се лакомо, като се мъчат, все пак, да спазват някаква почтителност.

— Я, занесете една бутилка на момчетата!... — казва Симчо. — Те сигурно не са далече...

— Не са далече! — скача с готовност войничето и без да чака повече подкани, тръгва към потока, където се изстудяват шишетата.

— Мераклия!... — казва Всезнаещият с пълна уста.

18.

Войничето намира твърде лесно новия бивак на компанията. Спира зад един шубрак, за да си преглътне залъка и да си закопчае яката. Същевременно любопитно наблюдава.

Две момчета и две момичета играят белот на одеялото. А китаристът и

онази красавица, която се преобличаше в храстите, лежат малко встрани на тревата. Те се целуват, криейки се зад китарата. Разбира се, това „криене“ има точно обратната цел — да привлече вниманието на останалите. Всяка целувка е съпроводена с едно издърнчаване на струните — уж да не се чува.

— Внимавай, Роси — подвиква единият от играещите към тях, — ще те направят валат!...

Войничето излиза иззад храста, държейки смешно бутилката пред себе си. Приближава се към компанията, пламтящо от щастие и срам.

Младежите учудено спират играта. Китаристът и Росица се надигат. А шофьорът спира пред тях, подава им бутилката и:

— Заповядайте!...

Всички зашумяват, развеселени от смешната поза на дарителя, който продължава да стои с протегнатата ръка.

— О, много мило!

— Вие сте трогателен!

— Това един вид обезщетение ли е?

Най-сетне китаристът скача, спасява войничето от неловкото положение да държи бутилката, издига я над главата си и издекламира:

— Моля! Шато Евксиноград!... Седни бе, арабию, седни малко при нас!

— Само за малко — казва шофьорът, сяда и слага ръце на колената.

— Е, как е... и ти ли си партизанин? — подхваща го единият от младежите.

— А, не!... Аз съм млад — гласи отговорът.

— Тъй ли?... Не ти личи...

— Как да не ми личи!... Ние сме почти набори...

Всички отново прихват да се смеят. Изобщо те твърде много се смеят — мисли си с негодувание войничето.

— Така-а... Млад си значи... Е, като си млад, тези партизанки харесват ли ти?

Шофьорът поклаща утвърдително глава и след това я навежда. Сега сме-хът е станал невъобразим. Гостът също се смее. Едно от момичетата „възнаграждава“ остроумния си приятел с доста осезателно шамарче и обидено казва:

— И ние го харесваме. Много е симпатичен!

— Вижте какво — намесва се китаристът, — понеже нямаме с какво да почерпим нашия гост...

— Моля ви се, няма нужда!... — пресича го войничето.

— Чакай, бе! — продължава китаристът — ... И понеже той ви харесва — обръща се към момичетата, — защо не го почерпите с по една целувка?...

— Разбира се!...

— Това е идея!...

Шофьорът почти скача от мястото си, но едно от момичетата вече увисва на шията му. Целува го така, че кепето му пада от главата.

Следват още две целувки, сред неистовия смях и чукане по капака на китарата.

Войничето се навежда, вдига си кепето и старателно започва да го изтупва.

— Другарю, да не ви обидихме? — ласкаво и хитро го стрелва Росица.

— Не!... Моля ви се! Само че аз трябва да си тръгвам, че ни чака работа.

— Каква работа имате, ако не е тайна? — пита сега вече сериозен китаристът.

— Търсим гроба на един загинал партизанин.

Възцарява се пълна тишина. Всички са на крака и се споглеждат гузно.

— Майка му стара, големи идиоти сме ние... — казва тихо единият.

— А, не!... Защо?... Няма нищо — успокоява го войничето — Само че аз трябва да си вървя... Довиждане!

И си тръгва.

— Лека служба, арабию! — извиква китаристчето без ирония подире му.

— Още осем месеца... и край! — отговаря войничето, отдалечавайки се.

19.

Войничето се завръща на поляната под скалния юмрук. Обедът е завършил. Само няколко пълни бутилки са оставени в сянката на камъка.

Полковникът и Симчо, съблечени по ризи, копаят.

Шофьортът на „Волгата“ се е изтегнал в тревата, доста далеч от тях и пуши. Забелязвайки своя колега, той го извиква с енергично махане на ръка.

— Сега какво ще правим? — пита войничето, когато се приближава.

— Стой тука и кротувай!... Не трябва да им се бъркаме в работата — командуват Всезнаещият, но като се вглежда в пълпчивото детско лице на ново-дошлия, ахва от изумление. — Какво си направил ти, бе?... Ти си целият нашарен с червило!...

Войничето се хваща с две ръце за лицето и хуква към потока да се мие...

...Лопатата се забива предпазливо в разкопаната пръст и след това я изхвърля настрана.

— Е, говори! — задълбава също тъй предпазливо гласът на Полковника — Слушам те... Каквото и да е, казвай го?

Пръстта клокочи.

След малко Директорът подхваща с нежелание:

— Исках да ти кажа много неща... Чувствах нужда да те ударя с такива думи, че да се разплачеш... Но сега... Това ми се вижда безсмислено... Карай... Няма какво да говорим.

— Не може!... Ти вече ме удари... Вече не може да се мълчи... Казвай, Симе... което те боли...

— Защо пък мен да ме боли?! — избухва изведнъж Директорът — Би трябвало тебе да те боли!

— Мене ме боли!

— Не! Не!... Ти само си малко поуплашен... Защото не можеш да ми кажеш майната ти! Защото си гузен, а може би не знаеш за какво точно...

— Знам!... За това, че не ти отговорих... За това, че не си мръднах пръста, когато те арестуваха нашите...

— Да, нашите! Знаеш ли, колко е страшно да те арестуват своите?!

— Знам! И го чувствавам като свое престъпление.

— Много си самокритичен. Още малко и ще ме трогнеш.

— Не се гаври с мен!... Тогава аз бях съвсем объркан. Не можех да повярвам... Не бях в България и не знаех какво да направя...

— О, Полковник!... Аз ти дадох толкова време да се подготвиш! Не можа ли да измислиш нещо по-сериозно за свое оправдание?

— Не зная... Няколко пъти сядах да ти пиша... Започвах... Но какво да ти пиша?... Сега сам не мога да си обясня защо се получи така...

— Аз мога да ти подсказам. И то само с една дума — страх! Балкан! Балкан!... Някога се възхищавах от дързостта ти. Тогава, когато ми гонеха с кучета, когато смелостта да кажеш истината се заплащаше с кръв... Защо тогава ти беше смел?... А сега, победителю, в един хубав ден те дострашава да защитиш своя боен другар...

Двамата са престанали да копаят. Стоят с инструментите в ръце от двете страни на ямата — плитка, но зееща като пропаст между тях. Лицето на Полковника изразява непоносимо страдание.

— Не е страхът! Не е!... Когато получих твоето писмо, почувствах, че става нещо ужасно. Но ние вече бяхме разделени. Тогава ме бяха натоварили със задачи, с които не можех да се справя. Чувствах, че се провалям. Бях потиснат. Струваше ми се, че каквото и да направя, ще бъде глупаво и погрешно. Чувствах се като човек, който се дави и мисли само за своето спасение... Срам ме е, като ти говоря, но така беше...

— Интересно оправдание — казва Симчо и започва отново да копае.

— Съвсем не искам да се оправдавам... Нито те моля за прошка.

— Там е работата, че не мога да ти простя... Аз тогава доста си изпатих... Но всичко мина... Много неща забравих... Другите съм ги надживял и сега ми се виждат дори смешни... Но на тебе, Балкан, не съм ти простил. И не мога да ти простя. Няма да бъда аз, след като ти простя... На всички съм простил. Даже на онези изроди, които ме инквизираха... А защо на тебе не мога да ти простя?! А?!...

— Не знам...

— Може би твоята вина е по-голяма?

- Не знам.
- Помниш ли поручик Стайков?
- Да.

Както кирката на Симчо се забива в пръстта, така и думите му се забиват безмилостно в сърцето на Полковника.

— Ето, на този нещастник съм му простил всичките мъки, които преживях заради него... Но на тебе, Балкан, не мога да ти простя и не мога!

— Аз не желая никаква прошка! Аз искам да бъда наказан за вината си и може би за това съм дошъл.

— А! Че за твоята вина има ли наказание. Въобще кой ще каже, че ти си виновен? Не си вярвал достатъчно в мене — не си свидетелствувал. Това е твое право. За какво наказание може да става дума? Това са отношения между нас двамата. Никога и никъде на света не е имало кодекс на приятелството и затова няма наказание за такива вини...

Изведнъж лопатата оголва един череп. Двамата млъкват. От пръстта ги гледа една страшна очна кухня.

Симчо пръв идва на себе си. Приклеква, както се коленичи. Внимателно вдига черепа и го изчиства от пръстта. В ръката му остава един бял камък. Сякаш черепът е излягал от него.

Директорът стои един миг зашеметен, след това захвърля камъка и излиза от ямата.

— Слушай! — решително казва Полковникът. — Но ако за мене няма наказание, тогава значи цял живот да бъда виновен, така ли?... Крадецът и дори убиецът си изтърпават наказанията и после са свободни... А от моята вина няма спасение, така ли?... И аз не мога да я изкупя...

Той забива лопатата в купчината пръст. Обръща се и се отправя към потока...

20.

Полковникът върви бавно нагоре по брега на потока. Спира, надвесва се над него, подпрян с ръце на два камъка и пие.

Навлиза в шубраците. Провира се под клоните. Къса листенца и ги хвърля нагоре, както се определя посоката на вятъра.

Ослушва се. До ушите му достигат странни крясъци и някакво упорито тръкане. Полковникът забързва по посока на шума и открива на брега на потока два щъркела, налитали един на друг.

И двата щъркела са боядисани. Това е причината за техния дуел. Боят им е тъй ожесточен, че вече не се разбира кое е боя и кое кръв. Те са смешни и жалки в своето настървение. Личи си, че ще се бият до смърт.

Полковникът ги наблюдава един миг. Хвърля камък, но това не помага и тогава сам се затичва към тях, за да ги разтърве. Неговата смешна намеса кара щъркелите да се разбягат на две страни и да изчезнат.

Спасителят продължава нагоре.

... Изведнъж пред него се разкрива една полянка, двойник на полянката с гроба. За най-голямо удивление на Полковника, там също копаят двама души.

Когато се приближава, вижда, че това са млади и силни хора. По загара на мъжествените им лица личи, че са свикнали с живота в планината. Очевидно те също търсят нещо, защото почти след всяка копка вдигат някакви предмети и ги разглеждат. После отделят някои от тях.

Те посрещат Полковника, който е по риза, с привидно безразличие.

— Здравейте — казва той.

— Здравсти! — отвърщат те, без да по погледнат, и продължават да очукват пробите с геоложките си чукове.

— Много големи, бе!... Само ще тежат... — казва по-дребният на другаря си.

— Няма на твоя гръб да тежат...

— Твоя си работа...

— Намерихте ли нещо?... — заговарва мрачен Полковникът.

— Намерихме си белята — мърмори дребният. После вдига хитри очи — А вие какво открихте?... Гледам и вие нещо копаете долу...

— Още нищо... — колебливо отвърща Полковникът.

— Археолози ли сте?
Полковникът се усмихва тъжно. А дребният геолог продължава:
— Няма да ви огрее този път!...
— Защо?
— Ей така! Ще видите... И втора Троя да намерите, никой няма да ви озволи...
— Много плямпаш ти! Много плямпаш!... — намесва се другият геолог съгрозно си и категоричен глас.
— Какво, бе! Тях ако ги оставиш, ще превърнат България в археологически музей.
— Казва ти се да не плямпаш!...
— Аз не съм археолог, така че не се чувствавам засегнат — пояснява Полковникът.
— Не сте ли? Ами какъв сте?...
— Военен...
— Слава богу!
— Вие май много мразите археолозите?...
— Пречат на работата — оплаква се дребният, като слага пробите в една ухарена торба.
— Пречат на баба ти! — намесва се другият. — Той си има лични сметки с тях... Набили го в един музей.
— Глупости! — възмущава се дребният.
А Полковникът се усмихва:
— Значи до бой стигнахте?
— Няма такова нещо!... Случаят е следният — започва приказливият геолог. — Още бях стажант в едни мини... Там имаше стари римски галерии. Изоставяни. И един ден в една от тези дупки намерихме нещо много интересно. Съвсем малко заровен, може би от само себе си, скелет с верига на крака. Личеше си, че е стара работа. Римски роб навярно...
Ние следим лицето на Полковника, потъмняло от мъка. Напрегнато. С влажни очи.
А геологът си продължава:
— ... Събрах аз по-големите кокали и веригата, турих ги в раницата, защото и без друго се връщах в София, и ги занесох в музея. Заведоха ме при някакъв специалист и аз му ги изсипах на бюрото. „Моля — подарък!“ И си стоя смирено и скромно като Евлоги Георгиев. А онова говедо, археологът, ако имаше сили, щеше да ме удари с веригата. Профан ме нарече. Престъпник ме нарече. Какво ли не... Но за бой, разбира се, и дума да не става. Само писукаше: „Всяко кокалче в памуче ще слагаш!... Всяко кокалче в памуче!“...
Геологът прекъсва своя разказ, защото забелязва влажните, почти ужасени очи на Балкан.
— Вие, какво? ... Уж не сте археолог, пък се засегнахте...
— Не, не! — казва Полковникът с мъчителна усмивка — Просто се замислих за нещо друго.
Полковникът изважда нервно кутия цигари, подава на геолозите и тримата палат.
— Не сме археолози. Ние търсим гроба на един наш другар — партизанин...
Настъпва кратка пауза, когато всички са замислени и смучат ожесточено цигарите си.
— Ние бихме могли да ви помогнем — казва тихо мълчаливият.
— Няма нужда!
— Моля ви се, ще дойдем на драго сърце! — добавя и другият геолог.
— Зная, но не е нужно.
Настъпва нова пауза.
— То, не може да не се намери... — казва мълчаливият, сякаш успокоява сам себе си.
— Само че трябва да се каже на работниците... — добавя другият.
— Какви работници? — сепва се Полковникът.
— Вижте, другарю, тук ще има открит рудник. Голямо нещо! Машините ще преобърнат всяка педя земя и тогава не може да не се намери. Само че той е прав — трябва да се предупредят работниците.
— Значи и тук ще има мини?

— Да. И флотационна фабрика. Може би цяло селище ще изникне... Може да го кръстят на името на загиналия партизанин...

— Значи всичко ще разровят?

— Е, да...

— Довиждане, момчета!... — казва Полковникът, рязко се обръща и тръгва надолу.

Геолозите стават на крака — малко объркани:

— Довиждане!

— Довиждане!

21.

Полковникът се спуска през шубраците. Излиза при потока и върви по брега му. Изведнъж рязко спира. Пред краката му е трупът на единия боядисан щъркел. Той лежи мъртъв с разперени крила и отворена човка...

...Полковникът отново се връща на долната поляна. Заварва я цялата разкопана като шахматна дъска. Търка очите си.

Заоблачило се е.

Хората не се виждат. Само чантата и инструментите.

Полковникът изважда бутилка. Пие бавно на големи глътки. Кашля, задавен от виното.

Иззад една купчина пръст изскача войничето. Очите му са сънени. То машинално оправя куртката си и със строева крачка доближава Полковника.

— Заповядайте, другарю полковник!

Полковникът не бърза да го забележи. Глътва още няколко пъти, през което време войничето стои мирно, и чак тогава се обръща към него с подрезгавял меланхоличен глас:

— Какво стана?

— Нищо не се намери, другарю полковник.

— Къде са другите?... Свободно! Свободно!...

— Отидоха да търсят овчари, които знаели мястото, и ми поръчаха да ви предам да ги чакате тук.

— Овчари ли казваш?

— Тъй вярно, другарю полковник!

— Момчето и старецът, а?

— Съвсем не знам, другарю полковник!

— Добре, добре... Свободен си!

— Слушам!

Войничето се обръща, прави няколко крачки и сяда на една купчина пръст.

Полковникът заобикаля дупките. Сяда под каменния юмрук. И пак надига бутилката...

...Убитият щъркел се изправя и започва да лети със смешни движения на детска играчка. Долита до една стена, на която е закачена дървена поставка за препарирани животни. Каца на нея и замръзва в изкуствена поза. Той е препариран.

Завалиява дъжд. Едри тежки капки...

Изведнъж една висока вълна от разровената пръст се издига и започва да се движи напред. Огромен булдозер разоравя земята. Падат храсти. Вълната расте. Булдозерът спира. От пръстта се показва ръждясала верига. Някакви ръце посягат към нея и започват да я изтеглят...

Веригата няма край. Движи се все по-бързо, пада като водопад. Но в миг тя застива неподвижна под стъклото на една музейна витрина...

Това е верига на смъртен. Вътре има етикет с надпис. Върху стъклото се отразяват лицата на хора.

Ето ги и тези, чиито лица са се отразявали. Това са посетителите на музея. Голяма група с огромни пантофи, обути върху обувките. С тях те се придвижват смешно. Те слушат обясненията на един очилат екскурзовод, който им говори (звук не се чува) и ръкомаха, сякаш свещенодействува.

По стените — оръжия, оръжия, оръжия... От всички епохи.
И внезапно една огромна стена, на която има само една снимка. Това е снимката на Балкан, Желязко и Симчо...

22.

Старият овчар стои всред разкопаната полянка и с любопитство наднича в дупките. Той е абсолютно същият, какъвто е бил тогава.
Симчо, озарен от надежда, следи всяко движение, всеки жест на стареца. Полковникът скача от мястото си и отива при тях.
— Е, дядо, ела тук да поседнем! — казва Симчо — Виж какво нещо е животът — пак се срещнахме!...
Старецът, усмихвайки се добродушно, отива при скалата и там сядат тримата. Овчарят в средата, а бившите партизани от двете му страни.
— Дай чантата! — подвиква Симчо на войничето и слага ръката на старческото рамо: — Какво ще пийнеш, дядо?... Винце?... Ракийка?...
— А?... Че ракийка да е!...
Подават му шишето и той дръпва една серпозна глътка.
Симчо се смее:
— Добре си ти, щом така държиш още!...
Старецът мляска и клати глава — не му се струва да е чак толкова добре.
— Къде ти е помощникът?
— А?...
— Момчето, момчето...
— Какво момче?... Да не би за Петко да питаш?... Ха, то беше на брат ми на син му... Седя при мене само година и нещо. Па дойде баща му и си го взе... Ама то беше отдавна!... Вие откъде знаете за него?...
— Ех, дядо, дядо!... — с горчивина в гласа въздъхва Симчо — Нали те доведох тука да се сетиш.
— Кажи де?... продължава да се усмихва старецът.
— Какво да ти кажа?... Тука клетва се кле, пистолет целува! Тези работи забравят ли се?...
— Аз съм стар човек, изумявам си. Помня старото, а сегашното го забравям...
— Слушай, дядо! — сега се изведнъж Симчо, като се изправя и застава пред овчаря. — Аз започвам да разбирам каква е работата. Ти, като си дал веднъж клетва, сега ще отричаш докрая. Така ли е?... Онези времена минаха, дядо!... Отидоха си заедно с полицаите и фашистите. Сега клетвата вече не важи!... Аз ти го казвам това, аз, който те заклет!... Сега ти трябва да ни кажеш къде беше точно мястото, за да си вземем нашия другар...
— Така е, дядо! — прекъсва го и Полковникът с разтреперан глас — Да го погребем като хората. Разбираш ли?... И паметник да му направим в родното му място. Разбираш ли?...
— Разбирам аз, ама не си спомням такова нещо...
Настъпва тягостно мълчание. Старецът се върти сконфузено и след малко добавя:
— Друг някой ще да е бил. Овчари много.
В този момент на полянката идва шофьорът на „Волгата“ заедно с някакъв друг овчар, около четиридесет и пет годишен, с продълговато хитро лице. Като вижда сърдитите гримаси, с които ги посрещат, шофьорът театрално се огорчава:
— Не е ли този?...
— Не съм ли аз?... — учудва се овчарят. — Аз познавам много партизани. И понеже никой не им обръща внимание, додава:
— Май че и вазисъм ви виждал някога...
Но Симчо и Полковникът сякаш не го чуват. Те гледат мрачно стареца. Всезнаещият е отишъл до войничето и нещо го разпитва.
Полковникът пали цигара.
— Е, добре, добре... Щом не искаш да кажеш... Добре!...
— Не съм ви виждал друг път! — повтаря старецът тихо, но категорично.
Тогава новодошлият овчар се намесва енергично в разговора:

— Дядо Серафиме, това са партизани. Нашите юнаци. Къто Левски и Карджата...

— Знам аз, знам! — усмихва се добродушно старият овчар и погалва седящия до него Симчо по главата.

— Трябва да им кажеш всичко, което те питат!

— А бе, ти какво искаш от мен!? ... Не разбра ли, че не си спомням такова нещо! — сопва се изведнъж старецът.

Отново се възцарява тягостна пауза. Другият овчар вдига рамене и като прави с ръка знак, че старецът не е с всичкия си вече, отдръпва се и също започва да разглежда дупките.

— А може би си го предал на жандарите?! — с глух заканителен глас пита Полковникът. — Такова нещо спомняш ли си, а?! ...

Старецът става на крака и гледа в очите на Балкан, без да мигне. Безмълвен и спокоен.

Другият овчар се сепва от този гневен глас и стараяйки се да не бъде забелязан, офейква от поляната.

— Остави го! — казва Симчо, като също става. После се обръща към беловласия овчар. — Е, дядо, щом си ни забравил, щом тъй си решил... Върви си със здраве! ...

Старецът прави един странен дълбок поклон. Обръща се и бавно си тръгва. Очите на Полковника се изпълват със сълзи.

23.

Слънцето клони към закат. В небесния вир дългите облаци светят като корени на умрели риби. Вятърът довява слабия звън на някаква далечна камбана. На своята полянка пред малка палатка геолозите са запалили огън. Пламъците ближат опушен чайник.

Младите мъже са се изтеглили на трезата край огъня. Пушат цигари и гледат небето.

... Камбаната още звъни.

Между храстите пълзи нещо тъмно. Един монах бере билки. Той пълзи по земята като животно. И лицето му е животинско с очи на невестулка, които непрекъснато се въртят. Ветрецът развява дългата му мръсна коса над избелялото расо.

Монахът е достигнал до полянката с каменния юмрук. Спира се и клечейки гледа, скрит зад шумата.

... Дърварският път се спуска надолу по склоновете на планината. Отляво, край остри и високи скали се пени буен планински поток.

Отдясно из храсталците се появява компанията на младежите. Те вървят по двойки. Прегърнати.

Последни излизат китаристчето и хубавото чернокосо момиче. Преди да излизат на пътя, те се прегръщат и се целуват дълго. При това момчето не изпуска китарата си.

Най-после и тази последна двойка тръгва надолу по пътя. Едно остро изсвирване с уста и първите две двойки, които вече доста са избързали, спират и се обръщат назад.

Китаристчето и чернокосото момиче тичат към тях, хванати за ръце. А двата края на одеялото, навито отзад на раницата, пляскаят като голи крила...

24.

Дълги сенки по разкопаната полянка.

Войничето прибира инструментите. Чисти с една клечка лопатата. Всезнаещият го гледа с ръце на кръста.

На другия край, под едно дърво, с наведена глава седи Полковникът. Бутилката пак е в ръцете му. Той я захвърля, тя се търкаля известно време по нанадолнишето, подскача, след това среща на пътя си един камък, пръсва се на парчета, изчезва...

— Да тръгваме! — казва Директорът, който стои прав до него.
— Ти върви!... Аз нямам закъде да бързам...
Сега Симчо слага ръката си другарски върху рамото на Полковника:
— Не ми се тръгва сам...
Балкан трепва и вперва очи в очите на Симчо.
— Има ли все още един път за двама ни?...
— Ако сега се разделим, сигурно никога вече няма да се срещнем... Раз-
бираш ли ме?...
— Мисля, че те разбирам.
— Ако ти, Балкан, не ме разбереш, няма кой да ме разбере. И ако аз не те
разбера... така ще си умра от самотност...

... Някъде в планината Симчо и Полковникът стоят мълчаливи един до друг.
Директорът изважда пистолета си, сменя пълнителя и зарежда. Балкан се обръща
и се отдалечава. Симчо вдига пистолета си и стреля в близкия скат. Куршумът се
забива в пръстта.

Балкан се отдалечава.
Нов изстрел на пистолета.
Балкан се отдалечава и се загубва от погледа ни.
Нов изстрел... (Тези изстрели следват бавно и ритмично като удари на чук.)
Изведнъж Балкан се появява с „шпагин“ в ръцете. Застава до рамото на
Симчо. И един яростен автоматичен ред се връзва в тишината.
Пръстта се свлича от близкия скат, там, гдето куршумите са направили
линия...

... Симчо и Полковникът бавно се спускат по дърварския път от планината
към полето.

Припада първият здрач. От двете страни на пътя се извисяват причудливите
фигури на отвесните скали.

Спускат се и двата празни автомобили.

Напред върви „Волгата“. Шофьорът на Директора се прозява и от време на
време се присяга към задната седалка, където седи чантата. А в нея има още мно-
го неща.

През стъклото на „Волгата“ силуетите на Симчо и на Полковника стават
още по-приказни. Техните гласове не се чуват оттук. Говорят техните тъмни дви-
жения.

Когато Симчо и Полковникът спират, тогава шофьорът на „Волгата“ натиска
спирачката и неговият автомобил се заковава на почетно разстояние. Зад него спира
и джипката.

Войничето е уморено. То държи акуратно волана с тъжките си ръце, а ли-
цето му изразява напрежение и силна умора. На задната седалка лежи автоматът.

И така вървят четиримата, сякаш изпълняват някакъв странен танц. Тръгват
и спират, тръгват и спират...

Стъмнило се е вече съвсем и двамата вървят сякаш по лъчите на автомо-
билните фарове.

Изведнъж войничето трепва, то вижда пред себе си в осветеното не две, а
три фигури — Балкан и Симчо (но това са Директорът и Полковникът) носят ра-
нения Желязко. Уплашено, войничето разтърква очите си.

Отново остават само двама.

Скалистата теснина се е разтворила и сега в далечината свети полето. Светят
странните сияния на някакъв голям завод.

Гласът на Полковника:

— Все пак не е ли жално, че не намерихме Желязко!...

А гласът на Симчо:

— И на мене ми е мъчно, но ако помислиш трезво — това е планина, проме-
ня се непрестанно, както всичко се променя... В края на краищата и Ботев не са
го намерили...

— Така ли?! Търсили ли са го?!...

Двамата вървят прегърнати по лъчите и гласовете им ехтят, сякаш много
отдалече...

— Не са му намерили гроба, но какво от това... Тяхната жертва е много по-висока от житейските суети, от едно тържествено погребение, от един паметник... Защо трябва да разравяме миналото? Може би това е погрешната посока, по която ние се опитваме да търсим Желязко... Защо трябва да му правим гроб в равнината при нашите делници? Неговото естествено място е горе. Нека планината си му бъде паметникът, който винаги ще ни събира и ще ни връща вярата... По един светъл сноп от лъчи Симчо и Балкан носят Желязко...
Отдалечават се.



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА
ПОЛСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ

„ТРИ КРАЧКИ ПО ЗЕМЯТА“

(горе сцена от филма)

И ИТАЛИАНСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ **„ГЕПАРДЪТ“**
(сцена от филма на четвърта страница на корицата)

