

киноизкуство



В ТОЗИ БРОЙ

Ем. Манов, Л. Тенев —
Героичното в минало-
то и днес

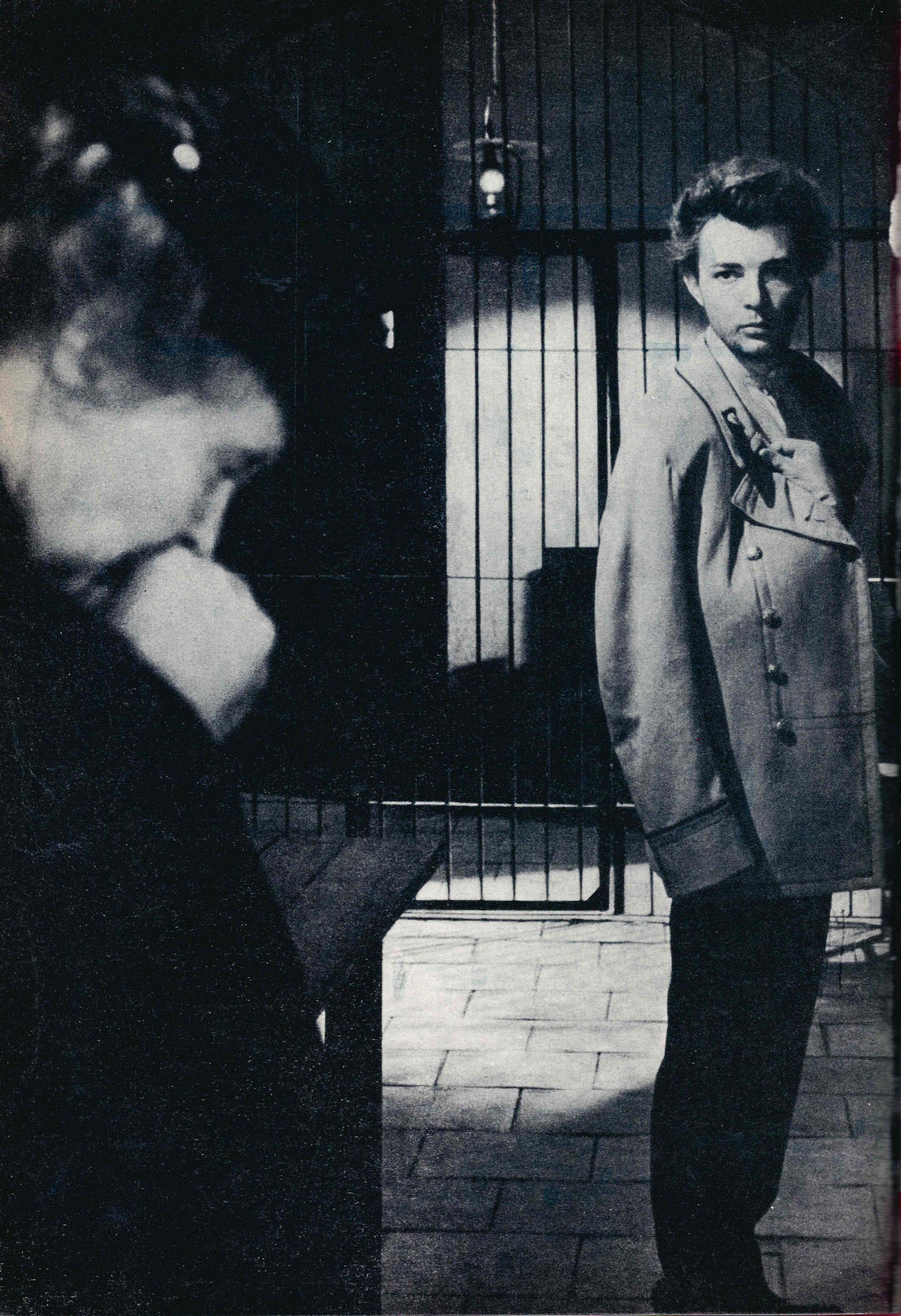
Н. Милев — Психо-фи-
зическият монолог

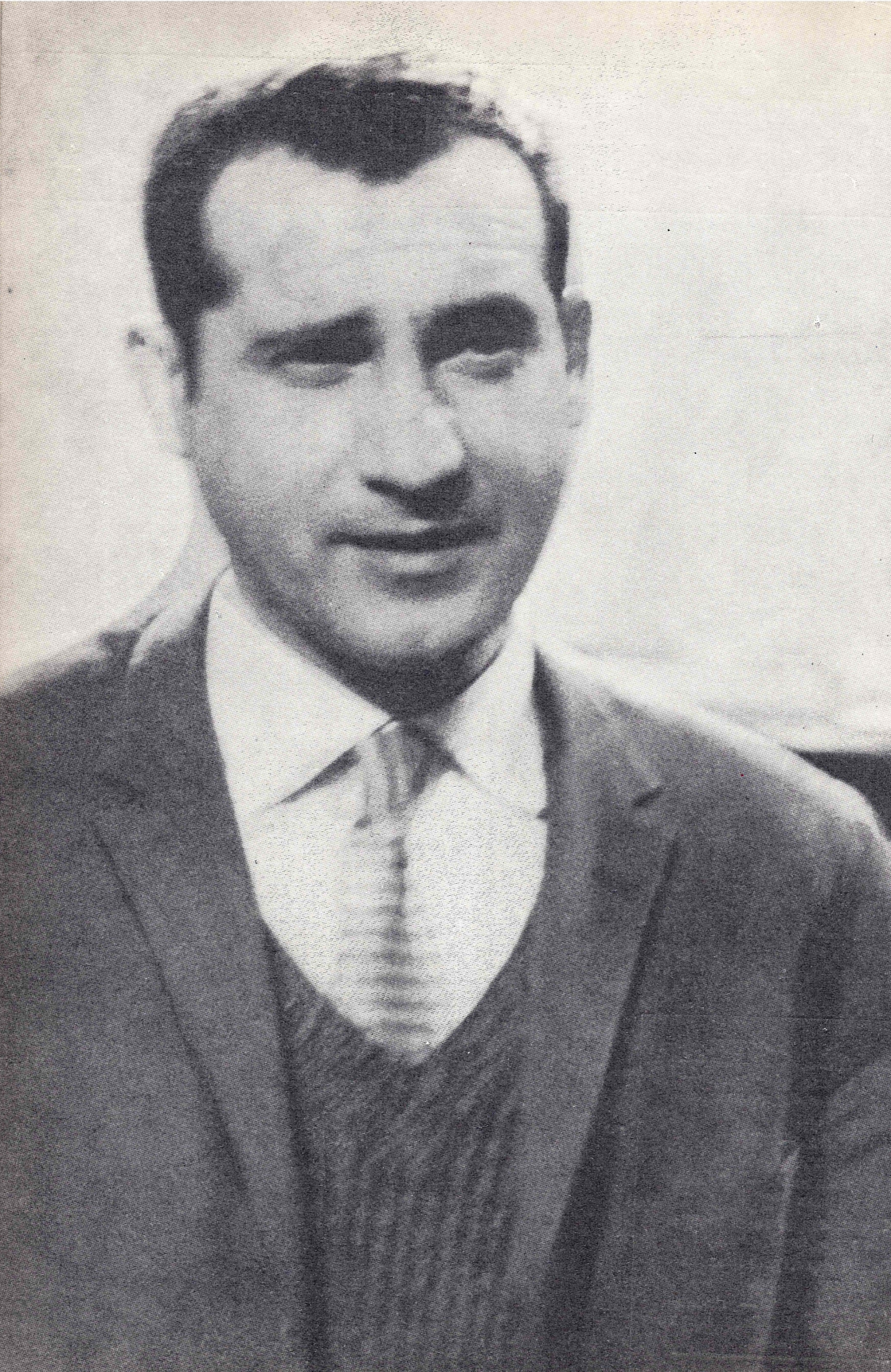
Ю. Ханютин — Време
на жътва

Съвременността в изку-
ството на киноактьора

Владимир Пухолт за се-
бе си

„Завръщане“ — сцена-
рий от Л. Бояджиева
и К. Видински





ГОДИНА 21

бр. 9, август 1966

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

СЪДЪРЖАНИЕ

- ЕМИЛ МАНОВ** | ГЕРОИЧНОТО В МИНАЛОТО
ЛЮБОМИР ТЕНЕВ | И ДНЕС
НЕДЕЛЧО МИЛЕВ — ПСИХО-ФИЗИЧЕСКИЯТ МО-
НОЛОГ
НИКОЛА ПЕТРОВ — ТЕЛЕВИЗИЯТА, КИНОТО И
ВРЕМЕТО
Д. ПАВЛОВ — ПРОБЛЕМИ НА УЧЕБНИЯ ФИЛМ
ГРИГОР ЧЕРНЕВ — ЕДНО ТЪЙ ДЪЛГО ПЪТУВА-
НЕ
ХРИСТО КИРКОВ, ХРИСТО БЕРБЕРОВ, МАРИЯ
РАЧЕВА — ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ
ЮРИ ХАНЮТИН — ВРЕМЕ НА ЖЪТВА
М. РОМ, М. УЛЯНОВ, М. ХУЦИЕВ И. САВИНА —
СЪВРЕМЕННОСТТА В ИЗКУСТВОТО НА КИНО-
АКТЬОРА
ВЛАДИМИР ПУХОЛТ ЗА СЕБЕ СИ
ВЪПРОСИ ОКОЛО ФЕСТИВАЛИТЕ (МЕЖДУНА-
РОДНА АНКЕТА)
ВЕНЕЦИЯ — 66 ГОДИНА
ХРОНИКА
ЛАДА БОЯДЖИЕВА, КИРИЛ ВИДИНСКИ — „ЗА-
ВРЪЩАНЕ“ (СЦЕНАРИЙ)

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор
ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

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

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

Адрес на редакцията
София, пл. Славеиков 11, III етаж
тел. 7-91-11, втр. 60; след 14 ч. 8-37-97
каса — 7-64-01
Издателство „Български писател“
ул. „6-ти септември“ 35
Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.
Тираж 7500
Абонаментът се внася при всяка
телеграфопощенска станция в страната.

На първа страница на корицата сцена от новия български художествен филм „Мълчаливите пътеки“. На втора страница на корицата българския актьор **Наум Шопов**, получил наградата за най-добра мъжка роля на кинофестивала в Карлови Вари

9. IX. 1944 * IX КОНГРЕС НА БКП

ГЕРОИЧНОТО В МИНАЛОТО И ДНЕС

ЕМИЛ МАНОВ

Чувал съм кинозрители, които излизат от някой наш, български филм, да казват: „А бе, стига вече тия подвизи и велики работи, искаме нещо от живота.“

Това не винаги е гласът на еснафа, комуто се ще да попречивя малко пикантерия, да поплаче над една сантиментална любовна история или да види на екрана възвеличени мечтите си за домашен мир и баня със сини плочки вместо синьото небе на високи мисли и копнежи. Понякога и дори твърде често това е несъзнателно изискване към нашето кино за по-голямо приближаване до съвременността и повече правдивост или възражение срещу стесненото и еднообразно търсене (и показване) на героичното в нашите филми.

Може би тоя зрител има известно право! Не ми се вярва темата на героизма в живота (и в изкуството) да е омръзнала някому по принцип. Младежта, най-съвременният от съвременните зрители, я търси — много често дори в сурогатите на криминалните филми и на криминалната литература, т. е. дори там, където героизмът е заменен от авантюризм, от голото, безсъдържателно приключение. Нека не се сърдим на липсата на добър вкус в това отношение, защото ние самите не правим достатъчно, за да го култивираме.

Всъщност въпросът опира според нас до рамките и дълбочината на третиране на темата на героичното в нашето кино, пък и не само в киното. Спомнете си филмите, които използват тази тема или я съдържат в по-широк аспект. Най-добрите от тях — „На малкия остров“, „А бяхме млади“, „Пленено ято“ (позволявам си да назова последния, защото заслугата е главно на режисьора Д. Мундров), са посветени на антифашистката борба, на революцията, „Цар и генерал“, „Калоян“, „Ивайло“ — на историята и патриотизма. „Димитровградци“, „Смърт няма“, и др. — на социалистическото строителство в прекия смисъл на думата: строеж на заводи, труда в мините и т. н.

А героизмът на чисто моралния подвиг в житейското всекидневие! Героизмът, който не предполага непосредствено рискуване на живота,

но намира изява в нравствената сила, в продължителната саможертва, в драматизма или трагизма на борбата за човека, срещу пошлостта и низките страсти! Например героизмът на учения, който цял живот се бори за истината, героизмът на майката, на любовта, на другарството! Може да звучи малко примитивно, но съществува една голяма област от жизнени (и съвременни) проблеми, свързани с истински героизъм в поведението на хората, които непрекъснато убягват от вниманието на нашето киноизкуство. Грубо казано — тихата самопожертвувателност в името на една висока нравствена цел изобщо не е станала тема на нашите филми.

Това стесняване на тематичния и сюжетния кръг се съпровожда неизбежно от липсата на дълбочина — социологична, философска, психологическа. И според мен тази слабост е характерна дори за най-добрите ни филмови произведения, засягащи героизма, героичното в нашата действителност и в нашата история. Опит за философско осмисляне на героизма има например в „А бяхме млади“, но и тук е налице повече опоектизиране на саможертвата в името на бъдещето, отколкото обобщаването на една мисъл за високия трагизъм на нашата епоха. Що се отнася до психологическата разработка на темата за героичното — тук се открива поле на безкрайна широта и разнообразие.

Не става дума за психологизация, от която така много се боим. Вярно е, че психологизмът, доведен докрай, води често тъкмо към дегероизацията — една любима тема на западното упадъчно изкуство, — резултат на скепсис и отчаяние. Става дума за това, че ние отбягваме или не можем да вникнем в психологическите аспекти на героиката на нашето време, а това най-често ни лишава тъкмо от възможността да поднесем нещо ново и да завладеем зрителя. Опростяването на проблемите е влязло сякаш в кръта ни и не можем да го преодолеем.

Какво е нужно, за да надвием тази слабост на нашето кино (и не само по отношение на темата на героичното)! Според нас — повече широта и търпимост у критиката, повече художническа смелост и експериментаторство у творците.

Разбира се, и за едното, и за другото са нужни талантиливи хора и разумно, грижливо използване и отглеждане на талантиливите хора в киноизкуството.

любомир тенев

Имаше един период в нашата литература, театър и кино, когато, сблъсквайки се с темата за героичното, сякаш изпъвахме гърди, надувахме дробове и бяхме готови да издадем колкото се може по-силен вик и да направим по-широк жест, защото ставаше дума за героизъм. Този патетизъм на героичното доведе до една хиперболизация, която беше на границата на художествеността и мъчно се свързваше със съвременното усещане и схващане за героичното. Тя носеше много от познатата ни Шилерова риторика, която единствено сякаш определяше степента на художествения израз на героичното. И когато всичко това преминаваше в изобразителното решение на киното, картината ставаше още по-очевидна.

Разбира се, не трябва да се отрича, че имаше един период веднага след Девети септември, когато този революционен и войнствен патос на героичното намираше известно оправдание в историческия момент,

във връхната точка на един революционен прелом, извоюван с много кръв и жертви. Това бе героизмът на напрежението, на онова горно „до“, което бележеше победата на революцията в живота и в изкуството, но което трудно можеше да се задържи, защото времето непрекъснато тече, отвлеча и донася нови струи на нови проблеми, разкрива нови светове.

Проблемът за патоса на героичното в нашето кино премина през творчеството на първите наши филмови режисьори, които интерпретираха тази тема и търсеха филмовия израз на откровения и патетичен героизъм. Със стари естетически средства ние изразявахме едно ново съдържание.

Как стои този проблем днес и по-специално в литературата и киното? Какъв трябва да бъде изразът на героичното днес и каква е естетическата разлика!

Преди всичко що е героизъм? Ако границите на неговата изява са безпределни и необхватни, разнообразни и пъстри като в живота, ако формите, в които се проявява героичното, са неизчерпаеми, защото се диктуват от самия живот, същността му остава една и съща. Преди всичко героизмът е един волев акт. Той води до една промяна в обективната действителност с цената на човешката пожертвувателност. Той е една игра със смъртта, при него нещата са сложени в максималистично съотношение. Той изключва компромиса, половинчатостта. Такава е природата на героическия факт. Но всеки факт, който съдържа такава „природа“, не е героичен. Нужно е още нещо, и това нещо е идеалът. Така от житейска категория, където смелостта, самопожертвувателността и героизмът почти се сливат, героичното става естетическа категория, когато идеалът преминава в поетическа категория и придобива приоритет. Това не значи, че героичното в това определено същностно свое съдържание не съществува в живота. Достатъчно е да споменем нашите народоосвободителни борби и борбите против фашизма. Но в естетическия план идейният момент стои над волевия акт и го детерминира. Струва ми се, че в характера на съотношението между идеал и „обективизация“ на идеала чрез волевия акт се крие различната естетическа стойност на героичното, еволюирала през различните времена. В този смисъл това съотношение се явява и мерило за съвременност на героичното и същевременно предявява изисквания за новите средства на израз на героизма.

Между естетическата стойност на героизма, изразяван доскоро от нашата литература и специално от нашата драматургия и кино, и съвременните изисквания за изразяване на героичното съществува съществена разлика. Колкото по-абстрактен и нереализуем е идеалът, толкова по-патетичен е героизмът. Това най-добре разкри Шилер. Той създаде особена „психология“ на героичното. Неговите герои съзнават трудността и нереализуемостта на идеала, чиито носители се явяват. Това ражда у тях чувството за жертвата. Героят осъзнава своята жертва, вижда своята гибел, но няма самочувствието, че въплътява идеала в живота. Той само му остава верен. Оттук неговото героическо самосъзнание, неговият патос, идеята за осъзнатото безсмъртие на героя и неговата романтическа утеха — самосъзерцанието на собствения исторически ръст, на пожертвувалия се. Оттук и шилеровският патос на героизма. Тази романтизация на героическото дълго съпровожда литературата и киното. Тя и до днес не е загубила своя смисъл и своето значение за историко-героическия филм, но отдавна вече не може да бъде абсолютна категория за израза на героическото, както беше доскоро у нас. Оттук впечатлението за известна изкуственост в трактовката на историческата тема. Защо? Защото комунистическият идеал, дори преди него нашият народоосвободителен идеал бяха близки, възможни, реализуеми, те не отразяваха самотния бунт на индивида, осъзнал своята жертва и бъдещо историческо величие, а бяха интелектуално осъзнати, исторически оправдани, реализуеми. Това съзнание вече ражда друг поетически патос на героичното, в който нямаме позата на героическото самоотричане. Ярък пример в това отношение е Левски. Целият му живот минава без патос и целият му живот е една поезия на героизма. Той никога и никъде не е носил съзнанието

за своя героизъм, той просто е служил на своя народ чрез обикновени, човешки дела в служба на една идея. Така той въплъщавал идеала в живота. В неговото поведение в съда няма капка риторика, никаква речovitост, никакво самосъзнание за романтизация на собствения подвиг. Остава делото му.

Не по-малък ярък пример е и „Прощалното“ на Вапцаров. Това стихотворение е израз на противоположната естетика, на „романтическият“ героизъм. Така животът и поезията, Левски и „Прощалното“ на Вапцаров стават изразители на съвременния героизъм като житейска практика и като естетически идеал. Те са лишени от белезите, за които говорихме и на които платихме голям данък.

В съвременната естетика на героичното този, който извършва героическия акт, носи друго съзнание, съзнанието, че не е сам, че не само той е способен на тази постъпка, че има стотици като него. Той не отдава никакво предварително значение на това, което ще извърши, както в романтическата литература. И героичното сякаш излиза от личността на героя, за да се въплъти в делото. Тази постъпка, осмислена от идеала, разкрива изведнъж и самия герой, и смисъла на героическия акт. Днешният герой носи съзнанието за героизма на своето време, а не на своята личност. Затова той е лишен от псевдоромантическият патос на миналото.

И все пак същността на героическото остава една и съща. В основата, отбелязахме, стои един идеал. Но идеалът е лишен от романтически ореол днес, защото е близък, реализуем. От друга страна, в течението на живота той загубва своята „концентрираност“ в една точка и преминава в едно богато обществено-етично съзнание, което не е на трапчива идея, а незабелязано е станало същност на човека. В обикновеното течение на живота той дори не го осъзнава. Но в един миг то се появява човешки, просто, скромно и изненадващо. Ако трябва да говорим за тази „антиромантизация“ на героичното, ние видяхме в последно време у Леонов в неговото „Нашествие“. Той взе сюжет от войната, където патосът на героизма оправдано звучи остро и патетично. Но той го пренебрегна, за да ни даде простия, човешки, скромен героизъм на Феодор. Той бе изненада и за другите, може би и за самия него. Етиката на комунистическото общество е дълбоко и неосъзнато проникнала дори в един човек като Феодор, за да разкрие неговата истинска дълбока човешка и героична същност.

Или филмът на де Сика „Генерал де ла Ровере“, който просто и без патос по същия начин става герой. И наистина след неореализма трудно сякаш може да се върнем към някогашната „романтизация“ на героичното при изображението на съвременния живот. Основното в съвременното трактуване на героическото е във въздействието на героическата постъпка, а не „носенето“ на героическата тема. Чистотата и обикновеността на постъпката събират в себе си толкова възвишеност в служба на идеала, че примерът обхваща съзнанието на всеки, който го възприеме. Това е героизмът на обикновеното. Разбира се, в неговата основа стои също психология — човешкото страдание и скромността в това страдание. И още нещо. Любовта към живота. Не съзнанието за безсмъртието, а човешката обич към живота осмисля цената на жертвата. Без влюбеност в живота няма героизъм, без вяра в идеала няма героично. Но тези човешки прости истини, как и чрез какви средства ще се въплътят на екрана, как ще зазвучи поетическата тема, лишена от риторика и патос, човешки проста и величава — ето проблема, който застава пред нашите кинотворци. Във филмите напоследък с увереност можем да кажем, че тази нова естетика на героичното вълнува нашите режисьори и актьори. Тя трябва да бъде пълноценно въплътена. Новото в живота иска нови средства на екрана.

НЕДЕЛЧО МИЛЕВ

ПСИХО-ФИЗИЧЕСКИЯТ МОНОЛОГ

Киното се роди като технически журиоз — като средство за **фотографическо** консервиране на движението.

В 20-те години на века кинематографът стана **авторски** — в пълния смисъл на думата.

В 40-те години на века пластическото и монтажно мислене отстъпиха място на визуалното описание на затворения в себе си свят на драматическото действие. В този смисъл може да се говори за възраждане и преобладаване на **фотографическото кино** в този исторически период.

В 60-те години на века пред нашите очи се извършва **органическо обединение** на двата основни типа киноизкуство. Точността и богатството на изразните средства в съвременното кино предоставят изключителна свобода за творческа изява. Без да изключва другите възможни способи за кинематографическо изразяване и без да отрича съществуването им, **психо-физическият монолог** се оказва необходима форма на кинематографичния синтез. В областта на формата той позволява съчетаване и пълноценно използване на **всички възможни** начини за кинематографическо изразяване, а от идейна гледна точка той се оказва най-плодотворният метод за целенасочено въздействие в киното.

Именно това определя изключителното му значение за днешния ден и за близкото бъдеще на филмовото изкуство.

1.

Съществуването на кинематографическия синтез се определя от два основополагащи фактора: **фотографичността и монтажът**.

Фотографичност (когато този термин се употребява по отношение на филмовата изразност) е способността да се „консервира“ и възпроизвежда движението на действителността в пространството и времето посредством серия последователни фотографически изображения. Люмиер нарече това явление **кинематограф** — за разлика от статичната фотография. Може би този факт дава основание на някои теоретици да смятат фотографичността за единствена отличителна черта на киното, която напълно определя своеобразието му като изкуство. Толкова по-необходимо е да се обособи **фотографичността в киноизкуството**: по този начин се избягва отъждествяване на фотографичността със същността на киноизкуството **изцяло**.

Филмов монтаж (в класическото значение на този термин) е съпоставяне на откъси фотографирана действителност, чрез което се постига качествено ново естетическо въздействие. Тук се налага известно уточнение: даже крайните привърженици на „фотографичното кино“ не отричат онази форма на монтаж, която помага по-добре да се види снимаемият обект (визуалната описателност). Следователно тук, а и по-нататък, когато се говори за естетическата същност на монтажа, имам предвид онези негови функции, които раждат качествено нова, недостъпна за фотографичността филмова изразност. Тази същностна особеност на филмовото изкуство също беше отъждествявана с киноспецификата — границите на понятието монтаж до такава степен бяха разширявани, че и **същността**

му качествено се изменяше. Затова е необходимо да се обособи понятието „монтаж“ в класическото му разбиране. Така ще бъдат избягнати възможни грешки, възможно двусмислено тълкуване:

- първо, съобразно класическото значение на термина
- второ, съобразно значението, което Айзенщайн му придава в последните си теоретически изследвания.

Фотографичността и монтажът са практически неотделими в киноизкуството. Теорията на киното познава увлечения и в едната, и в другата насока — често тя преувеличаваше и даже абсолютизираще значението на някоя от двете единни страни на киноезика. Понякога тези увлечения са оказвали съществено влияние върху развитието на филмовата изразност.

Тази статия не цели историческо проследяване на развитието на изразните средства. Нейните задачи са преди всичко теоретически: на основата на съвременната практика и историческия опит на киноизкуството могат да се посочат достатъчно доказателства, че диалектичното единство на фотографическите и монтажните особености на киното е същност на формалните принципи, върху които се изгражда кинематографическият синтез.

Какво би могло да бъде значението на подобна хипотеза за теорията на съвременното кино?

В старанието си да отговоря на този въпрос съм се ръководил от следните съображения:

1. теоретически
2. исторически
3. актуално-полемически

В **теоретически** аспект диалектичният подход към проблема за взаимодействието между фотографичността и монтажа обяснява кинематографическия синтез: единството и борбата на тези основополагащи фактори се оказва решаващо за развитието на филмовата изразност.

В **исторически** аспект тази хипотеза обяснява най-яркото и характерно явление в съвременната практика — решителната ориентация на плеада най-изтъкнати художници към стилистиката на психо-физическия монолог¹.

В съвременната кинокритика е особено актуално противопоставянето на „фотографическото“ и „монтажното“ кино. За да има плодотворна **критическа полемика**, са необходими общи отправни точки. Между кинокритиците на Запад е твърде разпространено пълното отрицание на монтажа в съвременното кино. Повечето съветски източници пренебрегват съществуването на подобни възгледи, сякаш методът на монтажно мислене никога и никъде не е бил поставян под съмнение. Съвременната кинотеория се ражда в реално обсъждане на различни естетически възгледи. Разбира се, става дума не за еkleктическо обединяване на всички направления и тенденции в световното кино, а за необходимостта да се съобразяваме с реалната аргументация на своите опоненти. В противен случай са твърде възможни едностранност и непълнота на теоретическите построения.

2.

Киното се роди като фотография на движението, но прерастването му в киноизкуство се оказа свързано със стремежа да се надрасне непосредствената фотографичност, да се постигне естетическо **обобщение** на фотографически изобразяваната действителност. При формирането на киноспецификата спонтанно се обособиха два основни принципа на филмово изразяване:

1. Действителността — обект на кинематографическо изображение съществува в своето буквално пространствено-временно единство, а способността на кинокамерата автоматически да интерпретира движението ѝ се обявява за основен елемент на кинематографическата изразност. Същността на този принцип се свежда до **жизнеподобие на филмовото изображение**.

2. Организацията на кинокадъра — пластическата композиция, — а едновременно с това и монтажното съпоставяне на снетия киноматериал характеризират втория принцип. Следователно същността на този принцип е естетическата обработка на изобразяваната действителност — художественото **заостряне на отделни нейни страни**.

¹ Айзенщайн употребява в същия смисъл термина „вътрешен монолог“. Съображенията, които обуславят въвеждането на новия термин „психо-физически монолог“ — ще бъдат обяснени по-нататък.

В първия случай камерата **изследва** непосредственото движение на действителността. Жизнените явления се подбират от позициите на определен естетически критерий, но по принцип не се изменят.

Във втория случай естетическата мисъл на художника свободно **борави с киноматериала** и в процеса на тази интерпретация го изменя.

Съчетанието и взаимното проникване на тези два принципа е основа на съвременната филмова изразност. Практически те са неотделими.

Дже в „най-чистата“ документалистика илюзорността на пълното „доверие към действителността“ (Базен), на абсолютното „утвърждение на физическата реалност“ (Кракауер) са очевидни. Преди всичко кинематографистът се сблъсква с определени условности — необходимостта да се изобразят обемни форми и техните пространствени съотношения в триизмерната действителност (в която те съществуват реално) посредством двуизмерната плоскост на кинокадъра (където тези форми съществуват естетически). Освен това съдържанието на кадъра не включва цялата действителност, а предварително набелязан — **избран** обект. Следователно дори киното „на единствената гледна точка“ (в исторически план) или съдържанието на един кадър, снет от статична гледна точка (в теоретичен план), съдържат момента на подбор и естетическо обобщение.

В тази насока Айзенщайн пръв използва научния термин „пластическа композиция“, който обективно отразява процеса на художествено обобщаване в рамките на неподвижно снет кадър. Пластичната композиция е закономерна форма за естетическа организация на вътрешнокадровото съдържание. Тя се осъществява преди всичко посредством три основни компонента: избора на снимачната точка, обектива и филмовата лента.

Допълнително може да бъде използвана и естетическа обработка на снимачното пространство, но тя не е задължителна при всички видове кино. Тя включва много други компоненти: мизансцен (в смисъл на режисьорска и актьорска организация на поведението на човека в кадъра); декоративно оформление на обстановката; костюм; грим; аксесуари; пластична трактовка на вътрешнокадровата действителност посредством осветлението. В отделни жанрове — като **частен случай** в киноизкуството — допълнителната естетическа обработка на вътрешнокадровата действителност понякога е много съществена. Но **по принцип** съществуването на филмовото изображение е невъзможно без споменатите по-горе три компонента: те определят **какво** и **как** ще видим на екрана.

Определението, че пластическата композиция е задължителна **при всички случаи** в киноизкуството води до необходимостта да се изследват специфичните ѝ особености в **отделни случаи**. Разграничението на основните от допълнителните ѝ компоненти създава предпоставки за по-точно изследване на техните взаимозависимости. Формулировката, че ракурсът, обективът и качествата на филмовата лента са съществени елементи на пластическата композиция се базира върху неоспоримия факт, че киноизображението е невъзможно без тези три елемента и всеки от тях в решаваща степен предопределя сходството и различието на **изображението** с изобразяваната действителност. Poleмиката срещу призрачното тъждество на киноматериала с физическата реалност разкрива възможности за научно-обективен анализ на „фотографичността“ в киното като част от кинематографическата специфика, която обаче далеч не я изчерпва напълно.

Какво например е имал предвид Луи Делюк, когато говори за „непредвидеността на гения“, който отделя фотографията от киноизкуството? Нека се опитаме да разберем къде той вижда съществената разлика между **кинематографа** и буквалното фотографиране на движещата се природа.

„Главен източник на всички заблуждения на невежите (о колко могъщо е тяхното болшинство) е стремежът да се постави фотографията на мястото на фотогенията. Прощавай, фотогения!“

Фотогенията е сливане на кинематографията и фотографията, защото киното е едно, а фотографията — съвсем друго. (...)

По-малко фотография, повече кинематография! Нека всички средства на фотографията, цялата изобретателност на онези, които я революционизираха, се подчинят (както прекрасно робство и висока преданост!) на пламенното възмещение и мъдрата прозорливост на кинематографическите ритми.¹

¹ Луи Делюк, „Фотогения кино“, Москва 1925 г., стр. 28, 29, 30.

Очевидно още първите стъпки в областта на кинотеорията са били ръководени от стремежа да се открият и подчертаят **естетическите** особености на движещото се изображение. Когато определя спецификата на киното, Делюк навярно е имал предвид необходимостта фотографията да бъде подчинена на естетическото изразяване на чувствата („пламенно възлнение“) и на естетическото изразяване на мисълта („мъдра прозорливост“). Приблизителната есеистическа форма, в която са изложени неговите теоретически съждения, не бива да ни смущава: от една страна, сме длъжни да се съобразяваме с конкретно-историческия етап, а от друга — да вникнем в същността им от позициите на придобития днешен опит.

От гледна точка на историята господството на монтажа в периода на нямото кино е безспорно. При традиционното историческо разглеждане на този период обаче **преобладаващите** тенденции в областта на филмовата изразност бяха обявявани за **единствени**. Затова приносът на Андре Базен е несъмнен: подчертавайки съществуването и развитието на фотографическото кино през този период, той коригира едностранния подход, обогати и допълни представата за общия процес на развитие в областта на киноезика.

Следователно за съвременната история на киното не подлежат на съмнение нито съществуването на две противостоящи тенденции във филмовата изразност (фотографичност и монтаж), нито явното господство на монтажа в периода на нямото кино. Пред кинотеорията обаче се поставя задачата не само да констатира тези факти, но и да ги обясни. Характерът на **визуалния** кинематографически синтез дава ключ за тълкуването им. Нямото кино е чисто зримо явление: в него е невъзможна непосредствена изява на словото и музиката. Негово най-ценно предимство е фотографическата конкретност на изобразяваните явления, но пределното сходство с природните обекти раждаше и своята противоположност: стремежа към **обобщение** на фотографическото изображение.

Отсъствието на **обобщаващо** измерение в първите неми филми насочи търсенията на кинотворците и съжденията на първите теоретици на киното в две насоки: в областта на пластическата музикалност и в областта на пластическото мислене. Стремежът към обобщено монтажно и пластично мислене се изяснява подчертано у Грифит и в ранното скандинавско кино, но достига пълен разцвет в светското ням кино, в немския експресионизъм и във френския Авангард.

Зрелият етап в развитието на нямото кино убедително доказва подобна концепция за развитието на киноезика. Теорията и практиката на френския авангард разглежда филмовото изкуство преди всичко като „нова форма на чувствителност“ (Жермен Дюлак), която се приближава до музиката. Съответно в светското кино се очертава приматът на филмовото мислене посредством монтажа. Крайните увлечения на френския авангард издигат като естетически идеал композирането на „визуални симфонии“. Крайните увлечения на съветския интелектуален монтаж целят обединение на художествената образност с една пределна абстрактност на филмовото мислене: известни са намеренията на Айзенщайн да екранизира „Капиталът“ на Маркс.

Наред с увлеченията в областта на формата експериментите на авангардистите имат несъмнено принципално достойнство: съсредоточен интерес върху естетическия израз на подсъзнателното начало у човека. Филми от типа на „Андалузското куче“ представляват безспорен интерес от тази гледна точка. Стремежът да се изрази движението на подсъзнанието е първото стъпало по пътя към неговото **изследване**. Най-същественият недостатък на подобни филми е своеобразният им „психологически натурализъм“ — авторът кинематографично проследява хаотичния поток на едно свободно подсъзнание, без обаче да го изследва, без да го обясни от ясни естетически позиции.

Естетическите търсения на светското ням кино бяха насочени в по-друга плоскост — към изразяване на движението на човешкото съзнание. Изхождайки от практическия опит на „Броненосецът Потемкин“ и „Октомври“, Айзенщайн достигна до определението, че „монтажната форма като структура е реконструкция на законите за движение на мисълта“.¹ Но докато френските авангардисти проявяват подчертана едностранност в опитите си, стремежи се упорито и целенасочено да се освободят от съзнателното организиращо начало на мисълта, монтажното мислене в светското ням кино е съпроводено и с търсения в областта

¹ С. М. Айзенщайн, т. II, стр. 79, М. 1964.

на кинематографическата музикалност, която подсъзнателно внушава определени емоционални състояния. Отначало тези търсения са спонтанни, но по-късно биват и теоретически осъзнати. За това свидетелствуват музикалната структура на финала в „Майка“ на Пудовкин, обертонният монтаж в „Старо и ново“ на Айзенщайн. Музикалната структура на „сюитата на мъглите“ в „Броненосецът Потемкин“ е анализирана особено ясно от тази гледна точка в теоретическото изследване „Неравнодушната природа“.

Следователно още в периода на нямото кино проличава стремеж отначало към кристализация, а след това и към обединение на двете основни сфери за изразяване на вътрешния живот на човека: чувството и мисълта, подсъзнанието и съзнанието.

3.

Появяването на звуковия филм внесе структурни изменения в характера на кинематографическия синтез. От визуален той стана звуко-визуален или, нека употребим вече утвърдения термин на Айзенщайн, **звуко-зрителен синтез**.

Включването на словото и музиката в кинематографическия синтез имаше съществено значение за развитието на филмовата изразност. Въпросът не се свеждаше само до новото звуково измерение. Словото и музиката притежават могъщи възможности за **обобщено** изразяване на вътрешния мир на човека. От всички изкуства музиката най-пълноценно изразява движението на чувствата, а словесните изкуства — движението на мисълта, затова появяването им като **кинематографически** компоненти облекчи задачите на монтажа и пластичната композиция.

Вътрешнокадровото съдържание се усложни несъмнено и безспорно. Това произтичаше от новото звуково измерение, което във взаимодействие с пластичното изображение пораждаше съвършено нови принципи на монтаж — по вертикала. Айзенщайн формулира понятието вертикален монтаж, базирайки се на качествено новото естетическо въздействие, което се поражда от едновременното възприятие на звука и изображението в кадъра.

Констатациите на Базен относно изчезването на монтажа в звуковото кино са относително повърхностни. Той отбелязва правилно преобладаващата роля на фотографичността в **зримото** изображение и опростения повествователен монтаж, който се свежда до неопходимостта най-добре да се види кинематографическия обект. Базен обаче пропуска два съществени момента, които решително оспорват тезата му за отмиране на монтажа в звуковото кино.

1. Монтажът съществува не само като съпоставяне на два фотографични откъса, но и в съпоставянето на звука с изображението. В този смисъл кинематографичният контрапункт съществува неизменно и задължително в звуковото кино. Това не означава на всяка цена демонстративно несъвпадение на звука и изображението, както това беше формулирано първоначално в известната „Заявка“ на Айзенщайн, Пудовкин и Александров. Контрапункт в киното се ражда например и когато актьорът говори определени слова, но изражението му показва много повече от техния буквален, логичен смисъл. Звукът говори едно, изображението — друго, а естетическият смисъл се съдържа в монтажа между едното и другото. В дадения случай може да се говори за актьорски контрапункт, а вертикалният монтаж се осъществява преди всичко с актьорски изразни средства. Класически случай на режисьорско изграждане на подобен контрапункт, където вече отсъства звуко-зрителното единство на снимаемия обект има в известната сцена от „Иван Грозни“, когато задкадровият „дуел“ между гласовете на Архиепископа и Малюта Скуратов звучи в контрапункт с пластичния монолог на Иван Грозни — Черкасов.

2. Даже опростеното и традиционно разбиране на монтажа единствено „по хоризонтала“ (като съпоставяне на зрими елементи на действието с цел да се получи ново естетическо качество) не дава основание на Базен да утвърждава пълно отмиране на монтажната форма в периода на звуковото кино. Коригирайки едностранния подход към филмовата изразност в периода на нямото кино, френският теоретик и критик сам изпада в подобни увлечения, когато анализира епохата на звуковия филм. Той обявява **преобладаващата** система на филмова изразност за **единствена**.

При един действително обективно-научен подход е невъзможно да се пре-

небрегнe съществуването на „Александър Невски“ и теорията на вертикалния монтаж в 1938—1940 г. Недопустимо е също така да се замълчава (в разрез с твърденията на самия Орсон Уелс) монтажната конструкция на „Гражданинът Кейн“. Лекомислено е да не се съобразяваме със съществуването на такива явления като „Иван Грозни“ на Айзенщайн (1945 г.) „Идиот“ на Курасава (1951 г.), „Ягодовата поляна“ на Бергман (1957 г.).

Теорията и практиката на неореализма е най-крупното явление в областта на фотографическото кино. Вече две десетилетия то е в центъра на вниманието на световната филмова общественост. Аз няма да го анализирам подробно. Популярното образно сравнение на неореализма с микроскоп според мен отразява добре неговите преимущества и недостатъци. Преимуществата му се заключават в подробния анализ на видимото поведение на човека, позволяващ да се получи косвена представа и за вътрешния живот. Недостатъците на неореализма се свеждат до ограниченията в характера на сюжета при подобна стилистика: относителната опростеност на съдържанието, относителното единство по време и по място. Техниката на неореализма е превъзходна за разкриването на характери като Ричи от „Крадци на велосипеди“, но не и на Гвидо от „Осем и половина“ или Иван от „Иваново детство“. Неореализмът може да сплете в сложен възел много човешки съдби — както в „Рим — 11 часа“, но той е неприложим при сюжети като тоя на „Хирошима, моя любов...“ или „Мюриел“; там интелектуалните съпоставки и обобщения, съдържащи се в самата монтажна композиция на пространството и времето, изместват непринуденото течение на живота.

Ако направим равностойна на самостоятелното развитие на естетическите принципи на фотографичността и монтажа, убедително се налага изводът, че техните преимущества не се изключват взаимно, а недостатъците им в значителна степен могат да бъдат преодоляни при уметелото съчетаване на тези два вида стилистика. Предимствата на фотографичността се свеждат преди всичко към подробно естетическо изследване на вътрешнокадровото съдържание и особеното (според терминологията на Базен „онтологическо“) усещане за реалност на филмовото време и пространство и произтичащата от това спонтанност на възприятието. Преимуществата на монтажа се свеждат до свобода при естетическата организация на киноматериала, която се изравнява с възможностите на човешката мисъл и чувствителност. Недостатъците на фотографичността съответно се заключават в отсъствието на такава свобода и подвижност при предаването на съдържанието, а недостатъците на монтажа — в значително по-голямата очужденост при възприятието на монтиран киноматериал.

4.

Епохата на нямото кино определено може да бъде наречена **авторска**. Основна фигура тук е режисьорът, който изявява своето кредо посредством монтажни и пластични изразни средства. В звуковия етап на съвременното кино монтажната и пластична изява на мисълта и чувството по чисто прагматични съображения отстъпва своето място на словото и музиката като компоненти на филмовото действие. Това наложи отпечатък върху структурата на филмовата изразност. От една страна, подчертано се засили ролята на драматургията и актьорската игра в кинопроизведението. От друга — монтажът в значителна степен изгуби ролята си на мислене посредством съпоставянето на филмови кадри и се превърна във **визуална описателност** на филмовото действие. И едната, и другата особености дават достатъчно основание ранният етап на звуковото кино да бъде охарактеризиран като **драматически**.

Драматическото кино придаваше основно значение на действието на актьора в обстоятелства, предложени от драматургията. На кинокамерата беше отредена роля фотографически да регистрира действието — вече изградено в своята пространствено-временна непрекъснатост.

Психо-физическият монолог не само сумира, но приповдига на качествено нова степен преимуществата на фотографическата и монтажната филмова изразност. Преди всичко той изисква органическо обединяване на автора и героя. При класическото монтажно мислене основна фигура беше авторът-режисьор. В драматическото кино този автор се стопява в самостоятелно съществуващото драматическо действие, където единствен, всеобхватен закон е вътрешната логика на героите. В психо-физическия монолог авторът-режисьор се превъплъщава в актьора, а актьорът се извисява до нивото на режисьорското монтажно мислене,

за да обоснове и подготви напълно свободен в пространството и времето асоциативен монтаж, който не само допълва, но и качествено преосмисля фотографическото изследване на вътрешнокадровото съдържание.

Естетиката на фотографичността поставяше акцент върху пределната достоверност при описанието на външните, видими форми на човешкото битие.

Естетиката на монтажа различава преди всичко на съпоставяне на елементите от кинематографичната действителност, за да изрази вътрешния им смисъл.

Психо-физическият монолог е най-пълноценна форма на кинематографически синтез, защото обединява позицията на автора с непосредственото действие на героя, защото описва и разкрива едновременно и реални, и въображаеми постъпки при всеобхватното художествено изобразяване на човека — във физическото и духовното единство на неговото поведение.

Неточността на Айзенщайновото определение „вътрешен монолог“ е не само терминологична. Тя произтича от стремежа да се подчертае приоритетът на киномисленето: при Айзенщайн „вътрешният монолог“ е тъждествен на движението на мисълта, което организира изграждането на филмовия разказ, а **физическият** (независимо от монтажното съблъскване на отделни елементи) съществуване на киноматериала се **подразбира**. Обаче в кинотеорията, възникнала през последните 10—15 години, се появиха схващания, които напълно отричат киномисленето. Основа на тези възгледи е полемичното изтъкване на фотографичните особености на киното и противопоставянето им на монтажа. Очевидно фотографичността като форма за възпроизвеждане на физическата действителност вече не следва да се **подразбира**. Необходимо е тя да бъде застъпена реално в основните кинематографични термини.

От една страна, терминът „психо-физически монолог“ не само не отрича същността на Айзенщайновите търсения, а напротив, по-точно отразява крайните резултати от неговите теоретични трудове, където недвусмислено се подчертава равноправното единство между **изобразяването** на явленията и техния **образ**. Това уточнение е **исторически** обосновано: то е резултат на диалектичния процес, в който се съблъска фотографическата и монтажната концепция за филмовата изразност.

От друга страна, този термин подчертава диалектическото единство между видимостта и същността, изтъква принципино нов момент — **обединението** на фотографическите и монтажни особености на филмовата изразност. По този начин той убедително защитава правото си на съществуване.

Напразно някои медаловидни „поборници“ за реализъм в изкуството се изплашиха от обстоятелството, че Айзенщайн се позовава на Джойс, анализирайки особеностите на вътрешния монолог, и лекомислено бързат да предадат тези качествено нови изразни възможности на идеологически чуждото ни изкуство и изкуствознание. Такава прибрзаност може да бъде породена единствено от непознаване на естетическите традиции, от неспособност да се ориентираме трезво в съвременната практика — защо ли да говорим за умение да се видят дори най-близките перспективи на естетическо развитие.

В теоретически план възраженията против стилистическите особености на вътрешния монолог се свеждат преди всичко до факта, че той е естетически аналог на жизнения поток (физически и духовен) в поведението на определен герой. Фактът, че „светът е видян през очите на героя“, кой знае защо се обявява за субективен идеализъм в изкуството.

Вътрешният монолог може да изразява вътрешния свят на Ленин или на тайнствения господин „Х“ от филма „Миналата година в Мариенбад“ — в зависимост от това той ще бъде естетически аналог на съзнанието на марксист или хаотически поток от болезнени видения. В същата степен е неоспоримо, че в буржоазното изкуство могат да бъдат посочени много примери на реакционна идейност, но би било абсурдно от това да се прави извод, че **всяка** идейност е реакционна. Възможността не бива да се бърка с необходимостта, това е елементарно положение. Субективен идеализъм е възможен и в произведение, построено по принципа на вътрешния монолог (както и при всяка друга стилистика), но не е **задължителен**. Това зависи от позицията на автора и от избора на героя.

Всеки марксист приема утвърждението, че изкуството е субективно отражение на обективната действителност и от тази гледна точка признава естетическата субективност на автора като необходимост, извън която изкуството престава да бъде изкуство. Не зная по силата на каква логика за някои твърде ортодоксални критици изобразяването на света посредством героя изведнъж се оказва

не естетически подход на художника към условна, художествена действителност, а реален философски подход към реална действителност. Такова вулгарно, метафизическо приложение на философските принципи към естетически условния свят на изкуството е недопустимо: именно то обективно се отказва да признае качествена разлика между изкуството и действителността и в крайна сметка води до идеализъм.

При стилистиката на психо-физическия монолог изборът на героя е решаващ. Това е избор на сюжета. В дадения случай авторът обединява качествата на разказвач (като в прозата), но преживява предложените обстоятелства на разказа съобразно логиката на своя герой (като актьор). С други думи авторът едновременно си остава автор и се превъплъщава в изобразявания герой. Едва ли е необходимо да се доказва, че такова обединение е възможно и в другите изкуства, но то е истинска естетическа стихия на киното, което през цялата си история се лута между „разказа“ и „спектакъла“, между описанието и действието, между романа и театъра.

В исторически план е безспорен фактът, че вътрешният монолог се утвърди обективно и никога не е бил монопол на художници с определена идейна настроя. Айзенщайн се позовава на примери от западната литература... Добре, да оставим настрана засега спорни имена в световното изкуство — нека поговорим за безспорното!

Един безспорен и за най-ограничените тълкуватели на понятието реализъм автор като Чехов блестящо изследва вътрешния конфликт у оскъргения съпруг посредством контрапункт на **видимото** му обществено поведение на еснаф и **вътрешно подтиснатите** му трагически претенции на отмъстител за поруганата семейна чест („Отмъстител“). Целият разказ е построен като вътрешен монолог, като съпоставяне на реални и въображаеми сцени в психо-физическото поведение на героя. В драматургията Чехов се опитва да изнесе процеса на **раждане на мисълта** в сценически текст: „Край морето дълб израсъл, верига златна на дъба... верига златна на дъба... Аз полудявам... Край морето... дълб израсъл... (Маши — „Три сестри“). Преплитането на подсъзнателни асоциации с проблисъци на съзнателен контрол е очевидно. Това още не е осъзната мисъл, която може да бъде изказана гладко и точно. Това е **формираща** се мисъл, която непрекъснато тревожи съзнанието на героинята, която още не е намерила осъзнат израз, но стихийно избликва навън под напора на чувствата.

Един безспорен и за най-ограничените тълкуватели на понятието реализъм театрал като Станиславски строи своята система и извършва на времето си революция в театъра, базирайки се именно на тази **принципна** особеност на Чеховата драматургия. Като разработва научно проблема за връзката между вътрешното състояние на човека (оттук — и актьора) и външните форми, в които се изразява то, Станиславски въвежда в театралната теория такива общопризнати термини като: „вътрешен монолог“, „вътрешно зрение“ и т. н. По този начин той косвено навлиза в естетическата област на киното, където (за разлика от театъра) вътрешната мисъл и вътрешното действие намират **непосредствен** израз в киносpectакъла:

„По този начин — заключи Торцов — достатъчно е да определя темата на мечтане и вие започвате да виждате с така наречения вътрешен поглед съответните зрими образи. На нашия актьорски жаргон те се наричат **видения на вътрешното зрение**!“.

Един безспорен и за най-ограничените тълкуватели на понятието реализъм критик като Чернышевски преди повече от сто години употреби термина „вътрешен монолог“, анализирайки творчеството на Л. Н. Толстой и характеризирайки същността на творческия му метод:

„Вниманието на граф Толстой е насочено преди всичко към процеса, при който едни чувства и мисли се развиват от други; за него е интересно да наблюдава как чувството, непосредствено възникващо от дадено положение или впечатление, като се подчинява на влиянието на спомените и на силата на съчетания, породени от въображението, преминава в други чувства, отново се връща към предишната изходна точка и отново, и отново пътува, променяйки се по цялата верига от спомени; как мисълта, родена от първото усещане, води към други

¹ К. С. Станиславский. Соб. соч., т. II, стр. 83, курс. автора.

мисли, увлича се все по-далеч и по-далеч, слива мечтите с действителните усещания, мечтите за бъдещето с рефлексията от настоящето.“¹

По-нататък Чернишевски анализира вътрешния монолог като художествен похват: това не е традиционно описание на психическия процес, а **драматическо** разкриване на вътрешната му същност, но със средствата на **прозата**:

„Специфичността на таланта на граф Толстой се заключава в това, че той не се ограничава с изобразяване на резултатите от психическия процес: той се интересува от самия процес — и едва уловимите явления на този вътрешен живот, редуващи се с необикновена бързина и неизтощимо разнообразие майсторски се изобразяват от него.“²

Бих искал да подчертая още един извънредно важен момент, чието пренебрегване би могло да ограничи търсенията в областта на филмовата изразност: психо-физическият монолог не е **единствена** възможна форма на кинематографически синтез и не е **задължителен** при всички случаи. Още преди повече от сто години Чернишевски съумя да подходи диалектически, анализирайки вътрешния монолог като особеност на литературното повествование. Той подчерта принципното му значение, но едновременно с това утвърждаваше, че използването му може да бъде оправдано само от естетическа необходимост в даден, конкретен случай:

„Това изображение на вътрешния монолог без преувеличение може да се нарече удивително. У никой друг от нашите писатели няма да намерите психически сцени, заслужаващи внимание от тази гледна точка. И според нашето мнение тази страна от таланта на граф Толстой, която му позволява да долови тези психически монологизи, е особена, само нему присъща сила. Ние не искаме да кажем, че граф Толстой непременно и винаги ще ни дава такива картини: това зависи съвършено от изобразяваните от него положения и накрая — просто от желанието му. След като веднъж написа „Виелци“, която изцяло се състои от подобни сцени, след това той написа „Записки на марквора“, в които няма нито една такава сцена, защото те не са необходими според идеята на разказа. Ако се изразим образно, той умеє да свири не само на тази струна, може да свири или да не свири на нея, но самата способност да свири на нея вече придава на таланта му особеност, която се вижда постоянно и във всичко. Така например певец, който има в диапазона си необикновено високи ноти може да не ги достига, ако това не е нужно в партията, но все пак каквато и нота той да пее, даже такава, която е достъпна за всеки глас, всяка негова нота ще има съвсем особена звучност, която собствено зависи от способността му да вземе високата нота и във всяка нота за познавача ще бъде ясен целият размер на неговия диапазон.“³

И тъй вътрешният монолог се оказва естетически необходим. От теоретична гледна точка това е обяснимо: диалектическият поток на живота (физически и психически) изисква свой еквивалент в изкуството. Физическите и вътрешните прояви на човешкото битие са единни и взаимно обосновани. Съответното естетическо изобразяване на това единство предполага **качествено** нови изрази възможности, с които съвременното изкуство не може да не се съобразява.

В исторически план художествената практика също доказва необходимостта на тази художествена форма. По свой път тя се заражда във фолклора (оттам я взема Довженко), в класическата руска литература (историкът може и да не се ограничава само с имената на Толстой и Чехов), в западната литература. В киноизкуството Айзенщайн и Довженко съзнателно достигнаха до този способ на изразяване. Техните открития бяха погребани — въпреки това те възкръснаха в творчеството на Уелс, Курасова, Бергман, Рене, Фелини, Тарковски, Жалакявичус, Юткевич и днес триумфално шествуват по целия свят.

¹ Н. Г. Чернышевский. Полное соб. соч. т. III. стр. 422 М — 1947 г.

² Пак там — 426 стр.

³ Н. Г. Чернышевский. Полное соб. соч. т. III, стр. 424—425. М. 1947 г.

Съдържанието на термина „вътрешен монолог“ е ясно и твърде точно определено. Колкото се отнася до самия термин, независимо от уважението към таланта и авторитета на Чернишевски и Айзенщайн се налагат някои уточнения. Да, това безусловно е „монолог“, защото отразява физическото и душевно състояние на героя и се води от негово име. Тук „**моно**“ е напълно на място: представката съдържа и превъплъщението на автора в образа, и пълното сливане на авторското виждане с виждането на героя. Отражено е диалектичното единство на автора и героя.

Смушава ме думата „вътрешен“.

Въпреки качествено новите и безспорни възможности за изобразяване на вътрешния живот този монолог не се ограничава **само** с вътрешните видения на героя. В литературата това не е толкова явно, по-неже и самият герой съществува илюзорно — във въображението на читателя. В театъра героят придобива жива плът, но ние се лишаваме от възможността непосредствено да проследяваме неговия вътрешен живот. Киното запазва свободата на прозаичния разказ и едновременно с това материализира героя. В този синтез на романа и драмата „вътрешният монолог“ намери съвършено въплъщение, но едновременно с това разкри и неточността на термина: този монолог никога не е само „вътрешен“. Спомените и мечтите се кръстосват с физическото поведение на героя, те го обуславят, те са обусловени от него.

Съществуват и други определения, например „поток на съзнанието“, но те в още по-голяма степен ни отдалечават от естетическата същност на явлениято. Преди всичко думата „съзнание“ стеснява рамките като игнорира проявите на подсъзнателен и несъзнателен живот. Освен това изплъзва се естетическата същност на процеса: „потокът“ е природно явление даже ако става дума за поток на човешко (а не художествено организирано) съзнание. Терминът „поток на съзнанието“ създава предпоставки да не се съобразяваме с качествената разлика между изкуството и действителността. Много по-точно е да се каже „монолог“, защото същността на монолога е **естетическа**.

Ние вече се приближихме към по-точно название: „монолог“, но **не само** вътрешен.

Разбира се, против „монолога“ също могат да възникнат възражения: той включва движение на мисълта (вътрешния монолог) и словесно действие (произносимия монолог), но като че ли пренебрегва особеностите на вътрешното зрение“, за които говори Станиславски и които в киноизкуството са даже по-съществени от неизказаната мисъл. Обаче спектакълът в широкия смисъл на думата утвърди и пластически форми на монолог. Ние спокойно употребяваме термина „пластически монолог“, за да характеризираме своеобразието на пантомимата и „мимически монолог“ — за да характеризираме крупно сетното актьорско поведение в нямото кино, а монтажът създава богати възможности за кинематографическо материализиране на вътрешните видения на героя.

Зримите форми на спектакъла, разглеждани като реална форма за естетическо поведение на героя в сегашно време, определят същността на физическия монолог“. Думата „психо-физически“ вече определя единството на реалните и въображаеми действия на героя в минало, сегашно и възможно време, а „монолог“ веднага уточнява естетическата същност на явлениято. Поради това аз се осмелявам да предложа термина „психо-физически монолог“ с убеждението, че той в по-голяма степен ни приближава към естетическия смисъл на явлениято.

Практиката на киноизкуството все по-определено доказва, че психо-физическият монолог е най-пълноценната форма за реализация на кинематографическия синтез. Това утвърждение се базира на обстоятелството, че психо-физическият монолог позволява обединение, съпоставяне и взаимодействие на **всички възможни способности** на кинематографическо изобразяване и изразяване:

— в областта на пластиката той позволява да се използват изразните възможности на всички видове кино — от документалното, до мултипликационното. В „Поема за морето“ на Довженко семейството на Кравчина „лети заедно с мултипликационните гъски“ в сънищата на героя (наистина практическото осъществяване не е на нивото на замисъл). Във филма „Хирошима, моя любов...“ на А. Рене в психо-физическия монолог на французайката са монтирани документални кадри от атомната трагедия. В българския филм „Слънцето и сянката“ на В. Петров и Р. Вълчанов виденията на Младецът за еволюцията на живота (от първите микроорганизми, до полета на човека в космоса) включват и научно-

популярни кадри... Още по-богати са възможностите да се съпоставят различни стилови похвати, без да се излиза извън рамките на игралния филм.

— в областта на актьорската игра психо-физическият монолог позволява най-различни и свободни трактовки на образа: героят може да попада във всякакви реални или въображаеми обстоятелства, да запазва пълна битова определеност на поведението или да се окаже в сферата на съвсем условен темпоритъм на действие.

— в областта на визуалната описателност и мислене са възможни всякакви начини за ускоряване и забавяне на снимките; има също пълна свобода при движението на камерата и монтажа.

Въпреки тези несъмнени преимущества аз далеч не смятам, че развитието на съвременното кино ще протече **единствено** под знака на психо-физическия монолог. Базен подчертаваше в епохата на нямото кино, която протече под знака на монтажното мислене, съществуването и на друга стилистическа тенденция („фотографичността“). Полемизирайки с него, аз проследих пренебрегваното от него развитие на Айзенщайновата теория и практика (виж сп. „Киноизкуство“ — 1965 г. кн. 8, 10, 11), което в най-висша степен определя характера на монтажното мислене в епохата на „фотографическото“ кино и със самото си съществуване доказва едностранността и непълнотата в обобщенията на Базен. Нима мога след всичко това да допусна същата грешка, пренебрегвайки всички явления в съвременното кино, които се оказват извън границите на психо-физическия монолог?

Целта на настоящата статия съвсем не е тази!

Теорията на нямото кино изтъкна принципите на монтажното мислене, защото те в най-голяма степен съдържаха достиженията на филмовата изразност през дадения период. Това не изключваше съществуването на кино, базиращо се на фотографическите принципи.

Теорията на Базен (доколкото тя в най-значителна степен характеризира епохата на драматическото кино) съответно подчертаваше принципите на фотографическа изразителност. Това не изключваше развитието на монтажното мислене.

Съвременната теория на звуко-зрителния кинематограф трябва преди всичко да утвърди **органическото обединение** на фотографичността и монтажа. Това разбира се, не изключва развитието на киното, построено по принципа на фотографичността (например „cinéma vérité“) или монтажен тип на мислене, който няма нищо общо с психо-физическия монолог. Това не изключва и появяването на нови, още непознати тенденции на филмова изразност.

Но в днешния момент от развитието на филмовата изразност психо-физическият монолог има изключително значение. Това се доказва от произведения като „Гражданинът Кейн“, „Рашомон“, „Ягодовата поляна“, „Хирошима, моя любов“, „Иваново детство“, „Осем и половина“, от нереализираните творчески проекти на Айзенщайн и Довженко. Това се доказва и от общия теоретически анализ, който потвърждава широкият диапазон на изразни възможности при стилистиката на психо-физическия монолог.

Във всеки момент от създаването на един филм се старай да се поставиш на мястото на бъдещия зрител, и не забравяй, че тоя зрител няма никакви причини да остане на стола си, ако това, което му се представя, не го интересува.

Рене Клер

НИКОЛА ПЕТРОВ

ТЕЛЕВИЗИЯТА КИНОТО И ВРЕМЕТО

В номенклатурното разписание на музите телевизията все още няма открит постоянен щат. За едни тя е единайсетата муза, други я съзират на седмо място в своя списък, а трети не ѝ обръщат никакво внимание, обхванати от силни подозрения, че тя е някакъв долнопробен измамник. А самата телевизия все още не проявява никакви признаци на тревога за собствената си съдба и мястото си сред семейството на музите. С удивително лекомислие тя продължава да флиртува и с киното, и с театъра, и с литературата, а твърде често подражава успешно и на радиото. Какво е това? Някаква болезнена претенция за всеобхватност или естествена многообразност на една единна същност? Или цялата работа се състои в едно твърде съмнително наподобяване, многолика мимикрия с непочтена цел да бъдат заблудени строгите съдници — компетентните по изкуствата теоретици? Може би трябва да се изчака? Нека телевизията се постарее да заличи всички съмнения относно своята чистокръвна същност и тогава да ѝ се връчи атестат за бакалавър на изкуствата.

Да приемем засега телевизията като едно уникално комуникативно средство, което в недалечно бъдеще ще обвърже буквално всички точки на земното кълбо. Едно фантастично средство за съобщения, което ще даде възможност на всеки земен жител да бъде непосредствен свидетел на малки и големи събития, да познава живота на близки и далечни народи и, нещо повече, чрез телевизията да надникне извън земните предели — в космоса, да стъпи на повърхността на Луната, да огледа пейзажа на Венера. Може би чисто съобщителните функции на телевизията са далеч по-важни и значителни за съвременното човечество от ролята ѝ на едно изкуство, задоволяващо с приблизителност естетическите потребности на милиарди хора?

Междувременно, докато многобройните специалисти и теоретици извършват своите щателни наблюдения, мъчейки се да открият естетическата униформа на телевизията, тя продължава с гигантски тем-

пове да се настанява в нови и нови милиони жилища и безцеремонно отнема на своите почитатели по 2—3 часа дневно. Само през изтеклата 1965 година 60 милиона нови телевизора станаха притежание на ошастливени собственици. С това броят на телевизионните апарати в света достигна внушителната цифра 160 милиона, която едва ли би могла да се приеме като предел. Любопитна е една малка съпоставка с киното — най-масовото от изкуствата. По данни на италиански специалисти отпреди няколко години, за една година кината в света се посещават от около 15 милиарда кинозрителители, а в същото време телевизионните програми се наблюдават от около 200 милиарда телевизионни зрители. При това развитието на телевизията в цял свят, както показват фактите от последните няколко години, продължава с нарастващи темпове. Какво следва от всичко това?

Най-лесно и близко до ума е да се направи изводът, че в съвременния свят телевизията се е превърнала в несравним по своята мащабност и всеобхватност фактор за образно въздействие и формиране на общественото мнение. Но това не дава никакъв отговор на въпроса: какво всъщност е телевизията? Изкуство ли е? Ако е изкуство, не крие ли опасности за останалите изкуства? Ако не е изкуство, не представлява ли опасност за постепенно естетическо деградиране и духовно обедняване на човешкия род? Само положително явление ли е телевизията? Подобни тревожни съмнения, породени от телевизията, не са съвсем редки курйози. Броят на кинозрителите отбелязва тенденция към спадане. Причината е телевизията. Забелязва се отслабване на интереса към сериозната литература и театъра. Причината? — Телевизията! Има чувствително нарастване на престъпността сред младежта. Вината е пак в телевизията. Младото поколение показва обезпокояващо влечение към забавната музика и с увлечение се отдава на лекомислени танци. Проводникът? — Телевизията. Забелязват се тревожни симптоми на духовно обедняване. Виножникът? — Пак телевизията. Изкуствоведи, социолози, политици започват да се тревожат от огромното влияние и фантастично разрастване на това опасно чудо — телевизията. Към тях се присъединяват и фантастите. В един от своите романи най-изтъкнатият съвременен американски писател-фантаст Рей Бредбъри описва застрашително ролята на телевизията в живота на бъдещите поколения. Самото заглавие на романа е показателно — „451 градуса по Фаренхайт“. Това е температурата, при която гори хартията. Телевизията катастрофално е обсебила и четирите стени на човешкото жилище. Тя е единственият източник на знания, култура, монополен доставчик на изкуство, законодател на морала, средство за общуване с останалия свят... Книгите са изгорени. Сегашните противопожарни органи са се превърнали в специални институти, снабдени със страшни електронни кучета, които на далечни разстояния безпогрешно откриват всякакви книги и вдигат обществото в тревога. Духовното богатство на човека, романтиката, красотата, изчезват. Замества ги телевизията.

Споровете за телевизията излизат извън границите на нейната естетическа същност и се превръщат в социален проблем. Но нека със социалния аспект на явлениято телевизия не се занимаваме сега. То-

ва е цяла поредица от въпросителни, на които изчерпателно може да отговори само времето. Засега може да се отбележи само, че отговорът зависи и от това — в чии ръце се намира това могъщо оръжие за политика и пропаганда. Ясно е, че телевизията е едно от първостепенните оръжия в ожесточената политическа и идейна схватка в съвременния свят. А ако с течение на времето тя се окаже така гибелно опасна за бъдещите поколения, то навярно човечеството ще намери достатъчно здрав разум да я замени с нещо друго, по-малко опасно.

Телевизията, очевидно, твърде много е закъсняла, за да може да направи революция в изкуството — такава, каквато направи киното. Откриването на телевизионните камери — получаване на изображение чрез електронен лъч и възможността да се предава на далечно разстояние картина, съпроводена със звук, макар и революционни като технически открития, не предполагат сами по себе си появата на едно съвършено ново изкуство. Такова изкуство, говорещо с езика на движещите се изображения върху екрана, вече съществува. То се породило от откриването на филмовата камера и по-нататъшното усъвършенстване на цялата филмопроизводителна техника. Няколко десетилетия бяха достатъчни за превръщането на новопоявилото се шумно панаирджийско чудо в истинско изкуство, принципиално отличаващо се със своята образно-езикова структура от съществуващите дотогава. Младото кино се оказало удивително жизнеспособно и със завидна дързост завладявало своя естетическа територия, укрепвайки я с авторитетните имена на голяма поредица класици. По този начин телевизията се появи, така да се каже, на вече овладяна територия. Всичко, което киното създаде в своето бурно развитие, — естетически открития и принципи, снимачна и звукозаписна техника и пр., прекрасно служи и на телевизията. Тя няма никакви основания да се отказва от творческите и технически завоевания на киното, още повече, че в продължение на десетилетия киното се беше погрижило да се създаде огромна аудитория в цял свят, твърде високо школувана, за да разбира с лекота езика на движещите се изображения върху екраните на телевизорите.

И така, още при появата си на бял свят телевизията се оказала в тесни роднински връзки с киното. Би било несправедливо да се твърди, че такова едно предопределено роднинство ѝ е било много неудобно. Напротив, с присъщата на младостта лекомислена непридирчивост телевизията се нахвърля върху естетическото богатство на киното, присвоявайки си от неговия арсенал всичко, което можеше да бъде използвано. Но в същото време над люлката на телевизията имаше и друг претендент за роднински връзки с нея — радиото. Младото чудо-отроче се оказало възприемчиво и към дългогодишния опит на „вестника без хартия“. Това странно съчетание даде на киното в телевизията възможности за магическа мигновена връзка с многомилионна зрителска аудитория, но — към този въпрос ще се върнем по-късно — с чувствителна загуба на изобразителните качества на картината; а на радиото в телевизията добави изобразителната сила на картината, но със загуба на абсолютната самостоятелност на словото. Схематично изразена, формулата кино плюс радио би тряб-

вало да означава телевизия. Но ние виждаме, че в телевизията и киното, и радиото участвуват с чувствителна загуба на своите изразни възможности. Впрочем за телевизията не е никак трудно да постигне цялата изразна сила на радиото. Необходимо е само да се откаже от изразната стойност на движещите се изображения и да се превърне в радио с добавка на образа на говорещия. Самата практика на телевизията в цял свят е свидетел, че това твърде често се случва. Не може да се каже, че в такива случаи телевизията винаги губи в сравнение с радиото, но за сметка на това рядко си остава телевизия. Докато при една подобна съпоставка с киното стойностите се видоизменят вече не в полза на телевизията. Един нормален кинофилм, показан на телевизионния екран, винаги търпи по-малка или по-голяма загуба. При това загубата е по-значителна, колкото по-ярки са чисто кинематографичните, т. е. изобразителните качества на филма. До телевизионния зрител достига драматургичната схема, или скелет на произведението — онова, което е заложено в звучащото слово или диалога и отчасти в актьорското изпълнение. Получава се нещо като рентгеноскопична репродукция на филма, която, уви, твърде често е далеч от оригинала. Единственото утешение за телевизията в това отношение е все още немного големият брой на подобни, ярки с кинематографичните си качества, произведения. От какво се получава такава значителна загуба на изобразителните качества на кинофилма върху телевизионния екран. Причините са няколко.

И киното, и телевизията боравят с движещия се строй на изображенията върху екрана. И при киното, и при телевизията изображението е плоско. Но телевизионното изображение трябва да измине голямо разстояние, за да достигне до своя екран. Това налага принципно различен начин на получаване и обработка на телевизионното изображение в сравнение с филмовото. Телевизионното изображение, независимо дали е откъс от живата действителност, или е предварително зафиксирана на филмова лента картина, трябва да премине обработката на електронно-лъчевата тръба в предавателя — разлагане на образа на стотици хиляди информативни единици, които, превърнати в електромагнитни трептения, се отправят от предавателя към приемниците. В телевизорите се извършва обратният процес — електронно-лъчевата тръба превръща уловените електромагнитни трептения в информативни единици и ги проектира върху екрана на телевизора. Но възможностите на електронно-лъчевата тръба да чете и отразява дадена картина са около три пъти по-малки от възможностите за изобразително осъществяване на съвременната филмова лента. Ако „телевизионният кадър“ може да има максимум 450 хиляди информативни единици, то едно кадърче на филмовата лента може да зафиксира един милион и двеста хиляди информативни знака. (Някои специалисти смятат, че това число стига до милион и петстотин хиляди единици). Получено по този начин, телевизионното изображение претърпява една допълнителна сериозна загуба в своя път до телевизионния екран, докато филмовата картина в своя сигурен път от прожекционния апарат до екрана не е подложена на никакви опасности. Поради това разликата между изобразителната пъл-

нота на филмовата и телевизионната картина се увеличава още, т. е., телевизионното изображение става 5—6 пъти по-бедно от филмовото. Но това не е всичко. По-нататък следва разликата в размерите на екраните. Тя съответствува приблизително на разликата в изобразителната наситеност на телевизионната и филмовата картина. И ако за телевизионното изображение е добре, че неговият екран е малък — иначе би изгубило още повече от своята плътност, то това става за сметка на твърде сериозни творчески ограничения в сравнение с киното. Изменя се структурата на кадъра — много по-малки са възможностите за дълбочинен строеж на кадъра; ограничава се амплитудата на движение в кадъра, т. е. мизансценът; налагат се други изисквания към декоративното оформление, осветлението и т. н.

И така, излиза, че въпреки близките си роднински връзки с киното телевизията си остава по редица твърде съществени изобразителни качества все още в положението на беден роднина. Милата роднинска любезност, с която някои кинотворци и специалисти в това изкуство възлагаха на по-младата сестра ролята на домашно кино, се оказва твърде необоснована снизходителност или бе резултат на извинителна неосведоменост. Подобна роля телевизията би могла да играе с цената на твърде сериозна естетическа загуба. Разбира се, съществуват немалко произведения на филмовото изкуство (и все още се произвеждат такива), които не губят много, а някои и нямат какво да изгубят от посредничеството на телевизията. В този смисъл транспортно-репродукционната роля на телевизията не бива да бъде пренебрегвана като фактор с огромни възможности за популяризиране на филмовите творби. Но все пак тя си остава посредник, репродуктор, който отстъпва по-малко или повече от равнището на оригинала. Телевизията не може да бъде кино. Ролята ѝ на домашно кино е допълнителен ангажимент, какъвто тя има и към литературата, към театъра, музиката, изобразителните изкуства и пр. При това положение, за да избегне грозящата я опасност да остане универсален посредник между изкуствата и многомилionen потребител — в ролята на момче за всичко при двореца на музите, телевизията трябва да намери своя сфера, където няма да бъде вече посредник и заместител, а ще бъде единствена, с неповторимите качества на един оригинал.

Ако има нещо, което така подчертано да отличава телевизията от киното, то това не е все още природно съществуващата изобразителна ограниченост на малкия екран, а удивителната му способност да бъде жив наблюдател и свидетел на извършващото се в момента. Стихията на телевизията е многоликата действителност с цялото истинско напрежение на произтичащото в настоящия момент събитие. Това е огромно предимство, което отличава телевизията от всички изкуства, дава ѝ облик на неподправено, оригинално явление. Завладяващата сила на малкия екран идва от усещането на зрителя, че присъства на неповторимото. Това го прави активен наблюдател и съучастник в събитието, оформя самочувствието му на съвременник с тревогите и радостите на днешния ден, с надеждите за утрещия. Незаменима с нищо е огромната сила на телевизията като фактор за обществено сцепление в съвременния свят. Тя има да иг-

рае изключителна роля в развитието на общественото съзнание, народностното самочувствие, интернационалните връзки и опознаването на живота и проблемите на нашата планета; тя ще бъде връзката на земния жител с останалите извънземни светове, които ще бъдат открити. Събитийно-документалната публицистика е самобитното откритие на телевизията, нейният принос за откриване и обществено овладяване на съвременния свят.

Ефектът на присъствие е първото безспорно естетическо завоевание на телевизията. Той очертава засега в най-големи размери нейната притегателна сила. Но той има своята действителна завладяваща сила само при участието и изживяването на истинските мигове на неповторимото и не подлежи на приблизително наподобяване. Сам по себе си „ефектът на присъствие“ не приобщава автоматично телевизията към сферата на художественото творчество. Претенциите на някои критици на телевизията — и на българската в това число, да измерват художествените достижения на телевизионната програма с мярката на присъствието са неправомерни и фалшиви. Подобни изказвания могат само да тласнат развитието на художественото творчество в телевизията по лъжливите пътища на приблизителното и повърхностно наподобяване на „действителното“, да обезоръжат телевизионното изкуство, лишавайки го от обобщаващата сила на условността. Нанстина документализмът навлиза широко в съвременното изкуство, особено в киното. И немалка роля в тая насока играе телевизията. Това безспорно доразвива и усъвършенствува законите на художественото творчество, но не ги отменя. А да се иска от телевизията да остане затворена в рамките на една чисто събитийна документалистика, за да запази своята естетическа самобитност, означава с нищо неоправдан отказ от многостранните ѝ възможности за художествено-естетическо въздействие върху милиони зрители. Въпросът е, разбира се, в това — притежава ли телевизията действително свои възможности за художествено въздействие?

Телевизията, както и киното, борави със сложния, органичен синтез на екранния образ. Ако трябва да бъдем придиричиво точни, този начин на художествено изразяване е откритие и завоевание на киното. И в това отношение приоритетът на киното е не само хронологичен. Нещо повече. Въпреки паралелното съществуване на киното и телевизията от 10—15 години насам киното продължава да бъде безспорно водещата сила в доразвиването и усъвършенствването на езика на движещите се изображения. И ако този език има обаятелната художествено-въздействена сила на киноекрана, изгубва ли я съвсем на малкия екран? И на големия, и на малкия екран изкуството си остава изкуство. Но защо при единия случай трябва да го наричаме киноизкуство, а при другия телевизионно?

Може би на този въпрос най-изчерпателно ще отговори времето. Техническото усъвършенствование на телевизията продължава с ускорени темпове. Това разширява непрекъснато художествено-творческите възможности на телевизията и ги доближава до тези на киното. Може би бъдещите теоретици на кино и телевизионното изкуство ще заговорят на общ език, за да създадат единната естетика на движещите се изображения? Някои италиански кинотеоретици формули-

раха вече подобни предположения. А неотдавна в Париж излезе общ справочен речник за киното и телевизията. Практиката на световните телевизии през последните няколко години дава достатъчно основание за подобни прогнози. Художествено-творческата си изява и развитие телевизията търси и постига главно в телевизионния филм.

И така, телевизията прави опит да навлезе в изкуството с филма. Не е ли това твърде своеволна и измамна амбиция? Не застрашава ли бъдещето на киноизкуството? Има ли право телевизията на подобно естетическо грабителство? Очевидно е, че цялата тази поредица от въпроси, която тя могла да бъде удължена още, съставлява сложния възел от проблеми, обозначаващи като конкуренция между киното и телевизията. Тази конкуренция наистина съществува и тя вече наложи твърде съществени изменения в организацията на световното филмопроизводство. Немалко на брой крупни филмопроизводителни компании в големите капиталистически страни преминаха на работа към телевизията. В редица социалистически страни противоречията между киното и телевизията, макар и не под формата на неудържима конкуренция, също наложиха структурни промени в организацията на филмопроизводството. Но това с нищо не застрашава киноизкуството. Напротив, що се отнася до кинотворците, възможностите за творческа изява значително се разширяват. Световната практика недвусмислено потвърждава това. Не е тайна, че голяма част от произведените за телевизията филми са дело на активни кинотворци. В своята твърде ограничена все още практика като филмопроизводител Българската телевизия също потърси творческото съдействие на нашите кинодейци. Най-значителното творческо постижение на нашата телевизия — телевизионната филмова новела „Васката“, отбелязана с две международни премии на Лайпцигския фестивал — е дело на Валери Петров и Борислав Шаралиев. Създаването и развитието на българския телевизионен филм е немислимо без най-широкото участие на нашите изявени кинодейци — сценаристи, режисьори, композитори, художници, оператори, кинодокументалисти и пр. Програмно-консумативните възможности на телевизията далеч още не са достигнали своя предел на развитие дори за такива страни като САЩ, Англия, Франция, СССР и др., а да не говорим за нас. Предстои въвеждането на целодневни предавания, на втора, трета и повече програми. Това означава, че телевизията ще има непрекъснато нужда от все повече и повече висококвалифицирани и талантиливи кинотворци. От друга страна, в ежедневната практическа работа по осъществяване на текущата телевизионна програма израства нов творчески кадър, който също ще има да каже своята дума в развитието на киноизкуството. Такива примери вече има. Някои от младите надежди на съвременното американско кино израснаха като режисьори в телевизията.

Филмът е главното средство, с което телевизията разполага за по-сериозни и трайни художествени постижения. Филмовата камера е далеч по-оперативна и със значително по-големи изобразителни възможности от сегашните телевизионни камери. Тя дава по-големи предимства за прецизно професионално изпълнение и пълен простор на монтажнo-творческия процес. Дава по-богати творчески възможности

на осветлението. Заснетият филм е по-изгоден и в икономическо отношение: той може да се разменя с останалите телевизии срещу други филми или да се предаде втори и трети път. Освен това постепенно се създава богат програмен фонд, без който телевизията трудно може да строи своята програма. Програмното и творческото развитие на телевизията е вече невъзможно без широко производство на най-разнообразни телевизионни филми.

Телевизионният филм сега се създава. Той няма още своите всепризнати образци. Но неговата „телевизионност“ не се определя само от това, че е произведен за телевизията. Неговите специфични особености — тези, които го отличават от обикновения кинофилм, се определят главно от някои ограничения от изобразително творчески характер на малкия екран. Кадърът е по-беден на изобразителна наситеност и съдържание, по-ограничен на дълбочинни планове и на движение. Това дава сериозни отражения и на монтажния строеж. Налага се по-сложно развита и отежнена монтажна фраза. Друга става и мярката за монтажния ритъм. Телевизионният филм не би могъл да разчита на сериозни творчески успехи и законно утвърждаване, ако не успее да преодолее тези ограничения, превръщайки ги в свои естетически особености — органични черти на своята специфика. Развитието на киното като изкуство е всъщност процес на преодоляване на ограниченията и превръщането им в органични особености на киноизразяването. Творческото усвояване на техническите ограничения пред телевизионния филм се осъществява в няколко посоки: разширяване функциите на словото и диалога; по-ясно очертана фабулна линия или драматично действие; по-опростена композиционна структура. Определено се изявиха предпочитанията на малкия екран към силно интригуващото фабулиране. Това дава простор на различните многосерийни продължителни филмови романи, които масово се произвеждат от много телевизии. Всичко това идва в замяна на по-ограничената изобразителна способност на малкия екран. Но тя се преодолява до известна степен и от самия телевизионен зрител. Достатъчно е само умело и находчиво, с прецизно чувство за мярка да му се подсказе или загатне, да се намери изразителен детайл, за да се раздвижи неговата фантазия и той ще почувствува, ще доизгради онова, което малкият екран не може да му даде с такава пълнота и богатство, както в киното. Телевизионният зрител е кинограмотен. Това активно зрителско досътворяване има и своите положителни страни. Но то изморява по-бързо зрителя. Практиката и специалните изследвания показват, че продължителността на активно възприемане на един филм по телевизията е максимум един час. Това също дава своя отпечатък в композиционния строеж на телевизионния филм. Но телевизията има и своите предимства. Структурата на телевизионната програма дава пълен простор на естествената композиция с органично развит и изчерпан сюжет, без предварително наложени рамки от търговско-прокатни съображения. Това не може да не стимулира развитието на малките филмови форми — етюди, очерци, разкази. Изящността на формата, тънкият психологически анализ, наситеният с богат подтекст детайл — това е едно изключително интересно поле за творческо експериментиране и подготовка

за големи мащабни постижения. Но най-силното естетическо оръжие на телевизионния филм си остава човешкото лице. Изнасянето на действащото лице в предния план на кадъра поставя в центъра на вниманието и като главно изразно средство човешкото лице с цялото разнообразие и богатство на изразителност. Импровизационната лекота на поведението, изживяването, умението да се улови процесът на мисленето — това са изисквания, които дават достатъчно богати и интересни творчески възможности на телевизионния филм. Човекът със значителността на своя характер, със своята жива, раждаща се в момента мисъл, със своята съзидателна активност — това е основното естетическо оръжие и същевременно основната идейно-художествена задача на телевизионния филм.

Появата на телевизионния филм върху малкия екран най-малко трябва да се обяснява с непочтената цел да се подкопае привлекателността на киносалоните. Тя има своето естетическо оправдание. Телевизионният филм е една художествено-творческа необходимост за телевизията. Но той е по-изгоден и от стопанска гледна точка. Световната практика показва, че телевизионните филми струват от 3 до 5 пъти по-малко, отколкото обикновените кинофилми. Това се дължи главно на естетическите изисквания на телевизионния филм — по-дълги игрални епизоди, което ускорява снимачната работа, по-опростен декор и осветление. Освен това организацията на работата по подготовката на текущата телевизионна програма дава възможности за много по-интензивно производително натоварване на филмопроизводителната техника и специалистите, което намалява до минимум непроизводителните разходи. Специфичните творчески и производствено-икономически особености на телевизионния филм наложиха вече една твърде съществена реорганизация на филмопроизводството в цял свят — и в капиталистическите, и в социалистическите страни. Появи се втори филмопроизводител — телевизията. Не следва ли и ние да се замислим по този въпрос? Ако държим да имаме една високо развита телевизия с разширяващи се възможности за художествено-творческо развитие, ако искаме тя да заеме достойното си място на първостепенен пропаганден и художествен институт в духовния и общественно-политически живот на нашия народ, наложително е развитието на Българска телевизия и като филмопроизводител.

Няма област в живота на съвременното общество, където телевизията да не е проникнала. Тя е в домовете, в класните стаи и университетските аудитории, в диспечерските центрове на заводите, на борда на космическия кораб, над операционната маса... Тя е един от отличителните белези на нашия век и на бъдещето. Нямаме никакви основания да смятаме, че телевизията няма да се превърне и в могъщ съвременен художествено-творчески институт — най-масовия, най-всепроникващия и може би най-отговорния за естетическото, идейно-политическото и културно формиране на съвременния човек и особено на бъдещите поколения. Нека бъдем далновидни и прозорливи в оценката си за ролята и мястото на телевизията в многоотранния и динамично развиващ се живот на съвременния свят. И да не изоставаме.

Д. ПАВЛОВ

ПРОБЛЕМИ НА УЧЕБНИЯ ФИЛМ

Историята на образованието и педагогическата мисъл в България показват, че будният ум на нашето учителство вярно е оценил голямото значение и възможности на филма при обучението още от времето на неговото създаване. Нещо повече. Редица ентусиасти, като Хр. Дрехаров, Н. Хайдуков, Ф. Манолов и др. още през 30-те години на нашето столетие са направили първите опити за научно разработване на въпросите, свързани с използването на филма в учебно-възпитателната работа. Фактът, че през 1943 г. филмотеката на Министерство на просветата е разполагала със 176 филма, показва с какъв жар и упоритост са се борили учителите-пионери с шаблона, бюрокрацията и бездушието на властта.

Народната революция през 1944 г. осигури условия за масово създаване на филми и използването им при обучението. Понастоящем в страната има над 500 учебни, научно-популярни, документални, пропагандни и др. филми, които могат да се използват за учебни цели. Почти всички средни и голяма част от осмокласните училища са снабдени с киномашини. Към Института за учебно-технически средства има сектор за ръководство на производството и използването на учебните филми.

Като се има предвид, че ежегодно в света се произвеждат над 10 000 научно-технически филми, десетината-петнадесет заглавия, с които разполагаме, са крайно недостатъчни. Електрификацията и механизацията навлизат бързо във всички сектори на стопанския живот. Те са неразделна част от бита на хората. Ето защо елементарните технически знания са не по-малко важни от грамотността за всеки съвременен човек. Това обстоятелство правилно се разбира от нашия народ и той не случайно насочва своите деца предимно към техникумите и професионално-техническите училища. Вече $\frac{2}{3}$ от учениците, успешно завършили VIII клас, продължават обучението си в тях.

Рязкото увеличаване на производството на филми за тези учебни заведения се налага и от факта, че процесите и явленията, които

протичат в електрическите съоръжения и зад корпусите на машините и съоръженията, не се подават на директни наблюдения. Те са скрити и само чрез големите възможности на съвременната кинотехника могат да се представят достъпно, разбираемо не само за учениците, но и за широките народни маси. Опитът на високоразвитите в индустриално отношение страни, пък и нашият собствен опит показва, че това е един от най-добрите начини за подобряване на ефективността от обучението в училищата и за масова техническа пропаганда сред населението. И след като ние твърдо и неотклонно вървим по пътя на индустриализацията, без да подценяваме другите области, трябва да насочим усилията си предимно към създаване на филми с техническа тематика. Това всъщност бе и една от основните препоръки към Министерството на народната просвета и Студия за научно-популярни филми от участниците в съвещанието по въпросите на използването на филма в учебно-възпитателната работа, проведено през м. май т. г. в Сливен.

Няколкократното увеличаване производството на учебни филми у нас е свързано с паричните средства, необходими за изработването им. Това изисква успоредно с увеличаване на бюджета на Министерството за тази цел да се проведат и някои мероприятия за поевтиняване на производството от страна на Студия за научно-популярни филми. Известно е например, че снимането на 16 мм филмова лента дава възможност да се намаляват разходите по даден филм приблизително три пъти. Или вместо двадесетте филма, които обикновено Министерството поръчва ежегодно, за същите средства ще може да получи не по-малко от 50 заглавия. В такъв случай става напълно реална препоръката от съвещанието у нас да се снимат по 80—100 учебни филми ежегодно.

Действително една подобна реорганизация изисква разходи по снабдяването на Студия за научно-популярни филми с нова техника, но ако се погледне държавнически на този въпрос, ще се види, че икономии, които ще бъдат осъществени в резултат на увеличената производителност, само за няколко години ще възстановят вложените средства. При това не е без значение и фактът, че техниката, с която понастоящем работи студията, според мнението на специалисти е отдавна не само морално, но и физически остаряла и не може да отговори на повишените количествени и особено качествени изисквания към производството на учебни филми.

Твърденията, че на 16 мм филмова лента не могат да се снимат трикове, не са много основателни. Даже и да се наложи някои части от известни филми да се снимат по досегашния начин, икономии, реализирани при снимането на натурните снимки, които преобладават във филмите по география, български език, история и др., пак ще доминират.

Правилното разпространение на учебните филми все още не е доведено докрай. Създаването на филмотеки към окръжните отделения „Народна просвета“ беше крачка напред в сравнение с предишната централизирана система. Филмите отидоха по-близо до тези, които непосредствено си служат с тях. Масовото прилагане на филма в учебно-възпитателната работа налага обаче да се отиде още по-на-

татък — да се създадат училищни филмотеки. Директорите на почти всички техникуми и професионално-технически училища от групата по механоелектротехника например, изявиха желание със собствени средства да си закупят от онези учебни филми, които най-често използват при обучението. За съжаление обаче този въпрос главно поради административно-бюрократични причини още не е решен. По принцип ДП „Разпространение на филми“ не отказва да отпечата 16 мм копия на учебни и други филми, необходими за училищата, но досегашният ни опит показва, че на практика това не се осъществява.

Проблем на проблемите е използването на учебния филм. Той датира още от първите опити и не е загубил своята актуалност и днес. Разбира се, да се прави паралел за използването на филма по времето на Дрехаров и днес е крайно неправилно. Само в Техникума по енергетика, София, например ежегодно се провеждат по 100—120 прожекции. Десетки и стотици са имената на учителите като: Ст. Трошев, Е. Константинова и др., които години наред използват киното в учебно-възпитателната си работа. Ето защо днес не е проблем въвеждането на филма в учебните заведения, а неговото най-масово и резултатно използване в урока. В тази насока има още много да се желае както от страна на органите на народната просвета, така и от Завода за киномашины, ДП „Разпространение на филми“, Студия за научно-популярни филми и т. н.

Въпреки положените грижи Министерството на народната просвета все още не е изградило цялостна система за обучение на всички учители за работа с киномашината „Славянка“. Досега у нас няма проведени психофизиологични изследвания за въздействието на филма върху учениците, няма даже научно издържана методика за разработване на учебния филм и използването му в урока и т. н.

Не по-малко са обаче въпросите, свързани с производството на киномашината „Славянка“, с която са обзаведени и продължават да се обзавеждат учебните заведения. Нестабилността на движението на филмовата лента, изгарянията на тонлампата и повредите в усилвателя много често правят машината неизползуваема. Като се добави към това и липсата на резервни части, компетентни специалисти и сервизни служби за отстраняване на повредите, може да се разбере защо десетки киномашины стоят неизползувани в много учебни заведения. Въпреки че това са обективни трудности и при по-голяма упоритост биха могли да се преодолеят, те създават несигурност и даже известен страх у учителите, който ги въздържа от използването на учебния филм и киномашината.

Освен за отстраняването на тези недостатъци в киномашината „Славянка“ необходимо е ръководителите и конструкторите на завода за киномашины сериозно да помислят и за техническото ѝ усъвършенстване или усвояването на друг, по-съвременен в техническо отношение модел. Крайно необходими са например устройства за дистанционно командване, задържане на кадъра и автоматично връщане на филма за повторна прожекция и т. н.

Това са само някои от проблемите, бързото и правилно решаване на които би дало възможност за масово приложение на филма в учебно-възпитателната работа.

ГРИГОР ЧЕРНЕВ

ЕДНО ТЪЙ ДЪЛГО ПЪТУВАНЕ

Шлепове по реката. Хора на шлеповете. Малки и големи хора със своите малки и големи грижи. Едно ежедневие „в движение“, колкото необичайно, толкова и обикновено...

Мисля, че създателите на филма „Между двамата“ са се изкушили от тази речна екзотика. Историята, разбира се, би могла да се развива в най-обикновена земна къща, но плаващата ги е поамалила с възможностите да внесат живописни елементи в декора, да населят повествованието с въпросителните на неизвестното и далечното. Но същественото при всички случаи ще си остане изследването на характерите, обединяващата мисъл, художествената цел. Когато става дума за изкуство, то е не само неговото осъществяване, но и негов критерий.

Филмът „Между двамата“ навярно също е направен, за да ни покаже характери, за да ни внуши някаква мисъл, за да ни извиси към някаква цел. Само че пътят на тези намерения към екрана е неравен.

Разказваната в този филм история се движи някъде на ръба между добросъвестното проследяване на фактите и добрите желания на авторите да изстискат поука от тези факти. От една страна, личи намерението да се покаже животът „такъв, какъвто е“, в неговата почти документална достоверност. Тогава Димитър Петров (вече и като постановчик) търси и натрупва множество житейски подробности, често пъти не съвсем нужни. От друга страна, цялата тази история въпреки нейната привидна суровост и достоверност издава подозрителния вкус на нещо подсладено и подправено. Получава се явно противоречие между жизнения материал (като фактура, детайли и евентуални прототипове) и съчинената литературна схема, в която авторите искат да вкарат този материал.

Разминаването тук е двойно: в проблемно-тематичната област и в стилното решение на филма.

Че съществува съчинена литературна схема, мисля, не е толкова трудно да се докаже. Родителите са разделени. Момчето се люшка „между двамата“. То естествено не се учи добре в училище и започва с дребни хулиганства. След едно романтично бягство от къщи то се оказва на шлепа. Бащата — затворен и суров човек, плюс това



Сцена от филма „Между двамата“

и пиияница — ще трябва да открива сина си и себе си чрез него. Зрителят от началото до края не се съмнява, че този филм е направен против разводите. Не е хубаво, когато родителите са разделени. Ето че може децата им хулигани да станат...

Не подценявам сериозността и актуалността на този проблем. Не ми харесва само неговото лековато третиране. Сякаш се касае за някакво безобидно заболяване и лекарите, т. е. авторите на филма, бързо определят диагнозата и пишат рецептата.

Освен това тук изпъква и друг много съществен момент. Остава открит въпросът за адресата на филма. За каква публика е предназначен той? За възрастни? За деца? Ако се съди по изобилието на деца и детски епизоди, би следвало да заключим, че е за малките. Сериозните бракоразводни неща обаче едва ли са за тях. Тогава? Ако пък е за възрастни, той не им дава достатъчно храна за мислите и за въображението.

Не искам да правя някакво стриктно разграничение. Знам, че има много филми, които се гледат с еднакъв интерес от малки и големи. Но тук самото естество на проблема е налагало да се мисли по-точно за адресата, за зрителската аудитория.

Така или иначе, ние стигаме до един нерадостен извод. За каквато и аудитория да е предназначен, филмът е беден на идеи, мисли и обобщения. Той е твърде „емпиричен“. Зад епизодите, зад случките много често не се чувства нищо повече от тяхната видимост, или ако съществува някакъв подтекст, той е несложен, елементарен като идея, като внушение. Авторите ни внушават онова, за което вече

и без това сме се досетили, което сме очаквали и предвидили.

Ние знаехме например, че след белградския случай, където бащата слиза на брега, без да се погрижи за сина си, ще настъпят изменения в положителна посока, че в Будапеща вече ще бъде друго, а в Братислава — съвсем друго. Ние се досещахме, че малката история около „открадването“ на транзистора не е нищо повече от едно недоразумение — само ни подразни директната клюкарска реакция на родителите. Знаехме, че Пламен, обиден от бащиното си безразличие, няма да се върне с обратния конвой, защото капитанът му казва: „Истинският моряк не се връща от средата на пътя!“

Не липсват и чисто служебни сцени, така да се каже, външни дразнителни на действието. Към тях бих причислил мимолетната среща със съветския кораб. Няколкото поздравителни реплики през борда, изглежда, имат съществено значение за развитието на отношенията между бащата и сина. Цитирам (по сценария):

— Кто это, помощник?

Халата повдига козирката:

— Син...

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

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

Пламен премига щастливо.

Излишно е, струва ми се, да се доказва очевидната наивност на този епизод. И той за съжаление не е единствен. В малко по-друг вариант същото се повтаря в Будапеща. Само че този път едно унгарско момиче маха с ръка от брега и се разменят още по-безлични реплики.

И тук ние всъщност идваме до следващия съществен момент: Това е липсата на ясен замисъл за жанровите и стилни очертания на филма. Това е неговата половинчатост, която понякога взема формата на резки стилни дисонанси.

Най-напред то се забелязва в музиката. След грубите делнични звуци на пристанището, които създават атмосфера на трудово напрежение, изведнъж зазвучава една лирична мелодийка. Тя може сама за себе си да е хубава, но тя идва да оцвети една драматична ситуация и, съпоставена с нея, изглежда сладникава. Подобен вкус оставя използването на музиката почти през цялата дължина на филма. Още повече, че в случая музиката въобще не играе някаква съществена роля. Във филма тя е използвана случайно, без определена драматургическа задача.

Началният тласък на действието е подчертано драматичен: развод, дете „между двамата“, суров и недостъпен баща... (За пръв път той се усмихва едва когато среща съветския кораб!) Момчето също е почти през цялото време загрижено и умислено. Във филма обаче има доста сцени, които искат да бъдат романтични, поетични или даже комични. Хвърчилото, будапещенските кадри, „кръщаването“, отстраняването на повредата и пр. свидетелствуват за по-широките намерения на постановчика. Нямам нищо против тях. Не съм привърженик на китайските стени между стилните направления и жанровете. Безпокои ме друго. Безпокои ме непоследователността,

половинчатостта, с които тези намерения са осъществени, липсата на солидна художествена спойка между тях.

Така, както е направен, филмът „Между двамата“ е наполовина драматичен, наполовина романтично-поетичен, наполовина сантиментален, наполовина детски, наполовина за възрастни. Получава се коктейл с лош вкус. Давам си сметка, че един филм може да бъде едновременно и драматичен, и романтичен, и за деца, и за възрастни. Но само изцяло. Половинчатостта никога не е била белег на добро качество.

Мисля си за една друга творба — за „Момичето и ехото“ на литовския режисьор Арунас Жебрунас. И там главните герои бяха деца. И те си имаха своите малки детски конфликти. Но тези конфликти само на пръв поглед изглеждаха малки и детски. Жебрунас беше потърсил втория план на повествованието. Поетичните метафори, символите, подтекстът, одухотворяването на природата придаваха допълнителен смисъл на филма. И всичко това — като излято, като изпято на един дъх, просто звъни от вътрешна монолитност и единство. Такъв филм естествено се гледа с еднакъв интерес от малки и големи.

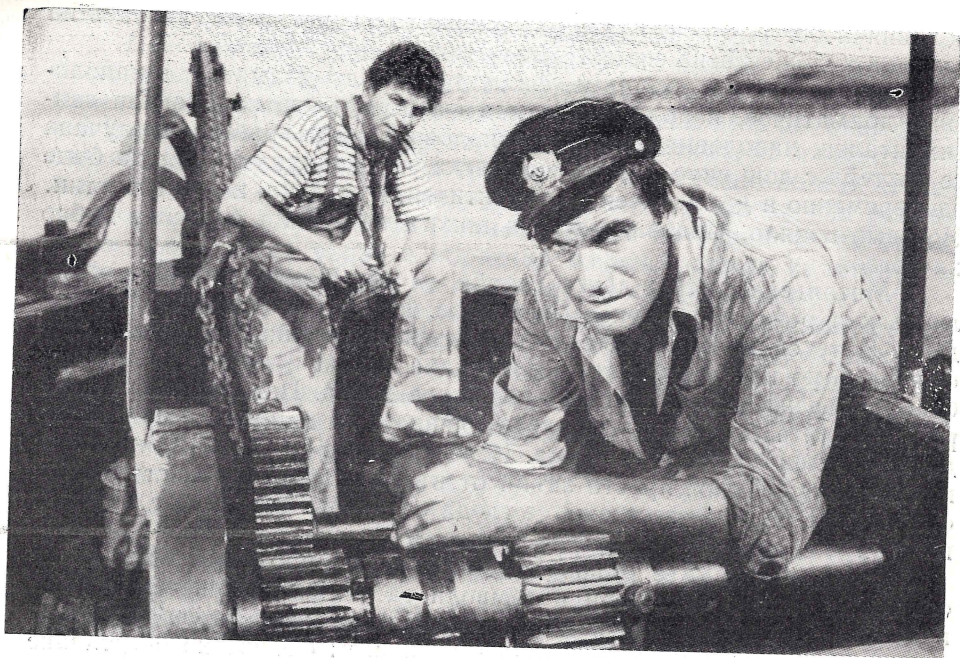
„Между двамата“ явно е далеч от подобно внушение. Даже оскъдно малкото метафори и символи са толкова олекотени откъм подтекст, че не допускат повече от едно тълкуване. Такъв е например финалът на филма — с това вече съвсем физическо очертаване на отношенията. Строго погледнато, тук даже няма метафора, а по-скоро директна поанта, която отново ни кара да мислим за недостатъчно дълбоко премислени неща.

И не е работата в метафорите (това е само един пример), а в цялостния подход към материала. Режисьорът оперира с него добросъвестно, но прекалено спокойно. Той не си задава тревожни въпроси. На него всичко му е предварително ясно. Той не поема никакви рискове — нито в областта на проблематиката, нито във формалното осъществяване. Неговият филм е прекалено равен и прекалено спокоен. Няма остри обрати на мисълта, открития на камерата, оригинални монтажни съпоставки, ритмично разнообразие... Обезпокоителна е тази липса на въображение, на художествени находки. Нека те даже да не бъдат съвсем завършени и изкристализирани като резултат. Нека да ги има поне като зрънце, като желание, като стремеж... Вместо това обаче ние виждаме една преждевременна рутина и успокоеност.

Същите тези думи с двойно по-голямо основание могат да се отнесат до оператора Трендафил Захариев. Няма да ги повтарям. Ще добавя само, че неговата работа в „Между двамата“ не надхвърля равнището на овладения занаят. На фона на общото раздвижване в този сектор тя изглежда почти анахронична.

Накрая искам да отбележа и още две неща.

Първото: че се подхваща деликатната тема за детската любов. В привързаността на Надя към Пламен, струва ми се, има нещо повече от обикновено съчувствие и обикновена пионерска дружба. При една по-задълбочена драматургия този момент, щом авторите все пак са проявили интерес към него, очевидно би могъл да се по-



Димитър Бочев и Георги Георгиев във филма „Между двамата“

стави в по-активно положение спрямо съдържанието и основното внушение на филма, а не да съществува, както сега, като битов етюд.

И второто: това е пестеливото и точно превъплъщение на артиста Георги Георгиев като Пешо Халата. Обаче — само в рамките на филма и само като относителна стойност. Защото трябва да припомним, че Георги Георгиев и тук е в плен на собственото си амплуа. Той е същият, какъвто го знаем още от „Законът на морето“, прилича на другите си екранни и сценични образи (да речем, на този от „Из дневника“ на Корнейчук). Когато трябва да се представи някой саможив, външно неприветлив, но вътрешно силен човек, режисьорите се обръщат към него. Той не ги е подвел досега. И тази страна на таланта му е вече добре оценена. Няма какво да прибавим освен очакването да го видим по-различен.

...Твърде малко проблясъци за едно тъй дълго пътуване: до Братислава и обратно.

Сценарий и режисура: — Тургут Демира: оператор — Гани Туранлъ. Ролите — Велгин Дорук, Лейка Сайар, Тургут Йозатай, Джунейт Аркън. Производство: АДН—филм — Турция, 1965 г.

„ДРУГАТА СТРАНА НА МЕДАЛА“

Сценарий и режисура — Фаил Хаджич. В ролите: Юдита Ханева, Тома Йованович, Раде Маркович, В. Мирич и др. Производство на студията „Ядран-филм“ — Загреб, Югославия

Предполагам, че в момента, когато създава един или друг филм, авторът често пъти се замисля за бъдещия си зрител. Той се старее да прикове и задържи вниманието му към екрана. По-леко е да се направи това с помощта на динамично действие, остра фабулна интрига, зрелищни ефекти... По-трудно е да се привлече вниманието на зрителя с наболели проблеми, които биха го заинтересували като личност и като гражданин. Голяма мечта (за съжаление най-често неосъществена) за всеки автор е да съчетае положителните страни на единия и другия тип филми. Но „чистите жанрове“ „зрелищни“ или „проблемни“ филми са създали свои специфични сюжетни ходове, „топи“, имат своя типология на сюжета. Затова „съчетаването“ на положителните им страни се натъква на почти непреодолими трудности. Тук има голяма опасност да се роди половинчато произведение, което нито ще отговори на сериозните изисквания на зрителя-гражданин, нито пък ще удовлетвори пълноценно нуждата му от отмора и развлечение...

Това предположение се отнася и за Фаил Хаджич — сценарист и режисьор на филма „Другата страна на медала“.

Фаил Хаджич явно не придава особено значение на „преследването“ във финала и останалите „топи“ на криминалния жанр. Той се интересува преди всичко от психологическия аспект. Но в едно остро фабулирано и раздвижено филмово действие психологизмът е почти винаги доста примитивен. Затова и той не задоволява. Зрителят следи действието внимателно, но остава неудовлетворен след последния кадър...

Х. Б.

Възстановявам внимателно в паметта си епизод след епизод от този филм, защото искрено желая да открия в тях повод за няколко добри думи — все пак това е един от първите турски игрални филми, които се появяват на нашия екран и бихме искали да го посрещнем, както се полага на пионер на една бъдеща, все по-широка размяна на факти от културите на нашите две съседски страни.

Но за съжаление, разгледан като факт на съвременното киноизкуство дори от най-непретенциозни критерии, филмът „Любов и омраза“ е просто несъстоятелен.

Има една сцена, в която главният герой произнася от екрана своето писателско кредо. В тази сцена той убедило говори за необходимостта да се създават на всяка цена все нови и нови конфликти, защото конфликтите са, които привличат публиката в залите, а публиката е, която дава възможност на писателя да живее.

Мисля, че под това творческо кредо на своя герой без никакво колебание биха се подписали и авторите на филма. Всички корени на тяхното произведение са дълбоко впити в почвата на тая повече от съмнителна естетика. Конфликти на всяка цена и независимо от всичко. Конфликти, неадресирани и немотивирани от историческото време, конфликти, основани на свободни биологични страсти, и страсти, родени от биологично мотивирани конфликти, се мяркат в един примитивен,



запотен и екзалтиран хоровод на екрана като отрицание и предизвикателство към всякаква съвременна еволюция на естетическата мисъл и вкус.

И при всичко това този филм се посещава.

По силата на някои механични заключения бихме могли да кажем, че щом това е така, той се харесва на зрителите или поне на мнозина от тях. Дълбоко съм убеден, че в случая такова обезпокоително заключение би било неправилно. Слушах репликите и гледах изражението по лицата на хората, които излизаха от залите. Повече или по-малко те имаха явно чувство за онова, което бяха гледали.

След работа те просто бяха отишли да видят как стават нещата „на кино“.

Х. К.

„ЛЕБЕДЕВ ПРОТИВ ЛЕБЕДЕВ“

Сценарий — Феликс Миронер; режисьор — Хенрих Габай; оператор — В. Владимиров. В ролята на Олег Лебедев — Владимир Рецептер; Мосфилм, 1965 г.

Прочетох статия във в. „Литературная газета“, в която се твърдеше, че в сценария на филма „Лебедев против Лебедев“ образът на главния герой, на Олег Лебедев, бил образ просто и само на страхлив по природа човек. Ако това наистина е „просто и само“ така, литературната първооснова на филма едва ли би могла да възбуди по-особен интерес и внимание. В такъв случай независимо от броя и качеството на конкретните авторски находки очевидно бихме имали пред очи една нова модификация на стародавния конфликт, изграден върху разпространената мания на хората да бъдат точно обратното на онова, което природата е благоволила да им даде. В едни случаи това е манията на умствено на-

мощния да изглежда мъдрец. В други случаи — манията на грозния да бъде вземан за хубавец и чаровник. В трети — амбицията на родения страхливек да бъде смелчак и т. н.

За съжаление сценарият не е известен у нас и ние не можем да съдим за него. Но името на неговия автор стои сред титрите и на някои други кинопроизведения на съветското киноизкуство от последно време и призовава към по-голямо внимание. Ф. Миронер например работи заедно с Марлен Хуциев над сценариите на филмите „Пролет на Заречена улица“ и „Аз съм на двадесет години“.

Както е известно, във всеки от тия два филма критиката навремето констатира определено приближаване към непосредствения жизнен поток, към неподправената материална видимост на нещата. Някои бяха на мнение, че този стремеж, роден като положителна естетическа реакция срещу изопачаването на действителността през един значителен период от историята на съветското кино, е придобил в споменатите два филма неоправдана сила, че е превърнат в основна художествена цел, че започва да съществува за сметка на истинските жизненни проблеми, доловени и анализирани в тяхната съкровена, дълбока, невидима от пръв поглед същност. Говореше се, че верността към външната фактура на жизнените факти е винаги и непременно условие за постигане на голямата истина, че сама по себе си тази верност още не е изкуство, а само условие за създаване на изкуство.

Тази теза изобщо е вярна и критиката има известни основания да я разисква по повод творчеството на Миронер. При цялото си обаяние филмите, създадени при неговото участие, на някои места наистина остават около външната видимост на нещата. Гледайки филма „Лебедев против Лебедев“, отново чувстваме, че в процеса на неговото създаване не винаги са действували най-задълбочени съображения и отношения към материала. Някъде дълбоко в характера и поведението на Олег Лебедев има нещо неоткрито и неанализирано, нещо периферийно. Понякога например зрителят изпитва досада от поведението на главния герой, от неговата нерешителност и боязливост. Понякога Олег Лебедев е несимпатичен и дава основание за високомерно отношение на зрителя към него. Това се получава на ония места, където страхът и нерешителността на героя



прекрачват границата на обществената мотивираност и започват да се чувствуват като биологични реакции, като поведение на роден мухльо (например в някои моменти от отношенията между Лебедев и любимата му или между Лебедев и неговия хазяин). Именно в тия моменти нормалният зрител се отделя от героя, престава да съчаства във вътрешния му конфликт, престава да чувства този конфликт като сериозен и като свой. И може би тук наистина се проявяват слабостите в литературната първооснова на филма.

Но като имам предвид цялостния резултат, крайното въздействие на произведението, аз изпитвам желание да подчертая преди всичко онова, което би-дейки „само условие“ за създаване на изкуство, все пак в няколко случая вече се превръща, ако не неизменно в голямо изкуство, най-малко в интересно, съвременно изкуство.

Верността към неподправените жизнени явления, усетът и пристрастието към конкретната историческа реалност, към битовия факт — разбира се, това само по себе си още не е изкуство, но съвременното киноизкуство е съвсем невъзможно без него. Най-напред защото според мен основната квалификация на съвременното значително киноизкуство е неговата конкретно-историческа проблемност. А да откриеш или да дадеш възможност за откриване проблемите на своето време е невъзможно, без да имаш чувство към фактите, чрез които се изявяват всички проблеми, без да бъдеш верен на тяхната същност. „Лебедев против Лебедев“ поставя една от най-острите и въълнуващи проблеми на нашето време — проблемата за несъвпаденията между стържевия светлотношение на индивида и неговото практическо поведение, продиктувано от обществената среда. Когато казвам „на нашето време“, разбира се, не твърдя, че тази проблема започва да съществува едва сега, едва на сегашния етап от историческото развитие на човешкото общество. Но докато характерът на тая проблема ни е доста добре известен по отношение на миналото, той все още е твърде недостатъчно изследван в условията на съвременността, в нашите социалистически общества. А той съществува! Съществува в доста изменения, често пъти в съвсем нови форми, но съществува и качествено новото му или чувствително измененото му битие е още по-голямо основание за неговото поставяне и анализиране във фак-

тите на днешното социалистическо изкуство. В първоначалния си вид сценарият „Лебедев против Лебедев“ може би наистина не е съдържаел тази проблема в ония измерения, която тя е придобила във вече готовия филм. Но съм дълбоко убеден, че тя се съществувала най-малко като възможност. Може би в своето произведение Миронер наистина е оставал около фактите, до фактите, но самата колекция от факти вече е навеждала към откриване същината на проблемите.

На някого желанието ми да реабилитирам автора на сценария като равнопоставен участник в успеха на филма може би ще се стори странно и несъществено: нали резултатът е добър, какво значение има дали този или онзи е повече или по-малко съпричастен към него? Но ако разисквам така дълго този въпрос, то е защото считам отношението на Миронерови към методологията на съвременното кино за съществено и предопределящо успеха на много от фактите му. Защото вниманието и верността, усетът и пристрастието към жизнените факти и явления не са „само условие“ за създаване на изкуство, както са склонни да мислят мнозина, а най-важно и необходимо условие за създаване на истинско съвременно проблемно кино.

Радостно е, че режисьорът на филма Х. Габай и изпълнителят на главната роля В. Рецетпер са чувствували цялото значение на това „условие“ и че са вложили много и вдъхновени граждански и творчески усилия, за да го превърнат в значителен художествен резултат. Особено точни и целесъобразни са били тия усилия по линията на освобождаването на характера и поведението на Олег Лебедев от биологичната им мотивировка и обясняването им до голяма степен с действието на конкретните обществени условия. В тази посока много съществен е епизодът на срещата между малкия и възрастния Лебедеви, който, така да се каже, е пряка декларация за това, че Олег Лебедев не се е родил и не винаги е бил страхлив и нерешителен. Разбира се, тази пряка декларация не задоволява желанието ми да науча нещо повече за оня механизъм на съвременните обществени отношения, който понякога създава малодушни и боязливи хора, въпреки че призванието му е да твори увереност, бойност и непримиримост към всичко, което е чуждо по същество на идеала ни за човека. И може би именно затова, че този меха-

низъм е неразкрит, аз по-скоро вярвам, отколкото виждам, отколкото съм дълбоко убеден в евентуалната метаморфоза на Олег Лебедев. Но все пак вярвам, размислям, все пак съм допълнително окуражен и зареден с нова енергия срещу онова, което вътре и вън от мен ми пречи да бъде това, което искам и трябва да съм в моята страна и в моето време.

Х. К.

„АДУА И НЕЙНИТЕ ПРИЯТЕЛКИ“

Сценарий — Руджеро Макари; режисьор — Антонио Пиетранджели; оператор — Армандо Нануци. В главните роли: Симон Синьоре, Сандра Мило, Емануел Рива, Марчело Матрояни, Джина Ровере и др. Производство — „Зебра филм“ — Италия.

По време на състоялата се през тази година Седмица на италианския филм у нас беше прожектиран филмът „Познавах я добре“, направен също от режисьора Антонио Пиетранджели. В този филм Пиетранджели съвсем определено се изяви като привърженик на художествените принципи на неореализма: в центъра на неговото внимание, както и на предшествениците му от петдесетте години, стоеше най-обикновено, дребно съществуване, поведение и съдбата на което режисьорът следеше „под микроскоп“, за да открие и докаже в тях действието на антихуманните социални и морални закономерности в съвременното италианско общество.

В „Адуа и нейните приятелки“ Пиетранджели отново разкрива същото прогресивно гражданско отношение и същата остра критическа оценка за действителността, сред която живее. Разказвайки съдбата на четирите свои героини, той отново се стреми да мотивира и осъди социалната и моралната уродливост на капиталистическа Италия, да утвърди правото на достойно съществуване на обикновените хора. Не ми се ще да употребявам банални думи за изразяване на симпатии към такъв вид гражданско мислене.

Мисля обаче, че като цялостен художествен организъм „Адуа и нейните приятелки“ не е на равнището на постиженията на съвременното прогресивно италианско кино и дори не е на равнището на постигнатото от самия Пиетранджели във филма „Познавах я добре“.



Във филма, който видяхме преди няколко месеца, режисьорът като че ли наистина много добре познаваше своята героиня. Познаваше я непосредствено, дълбоко, в индивидуалната неповторимост на нейните жизнени прояви. Навярно именно затова разказът му беше така уверен, самостоятелен и интересен при цялата си обстоятелственост.

Това отсъства в „Адуа и нейните другарки“. Липсва непосредственото наблюдение на живота, оригиналната ситуация, неповторимото преправяне на обществените закономерности през индивидуалността на характерите. Филмът като цяло е модификация на съществуващи образци. Той не може да възбуди интерес като нова мисъл, като ново слово върху темата за проституцията в капиталистическото общество. Това Пиетранджели навярно добре разбира и затова повече или по-малко съзнателно се стреми да ангажира и приобщи зрителя към своя филм, ако не с интерес към героините и тяхната съдба, със съчувствие към тях. Така се появява линията с детето на Марилена, с обречената мечта за семейство на Мили и дори със закъснялото и тъжно увлечение на Адуа. Така се появява и она осезателен дъх на мелодраматизъм, към който Пиетранджели веднаж вече прояви известна склонност във финала на филма „Познавах я добре“.

Не намирам достатъчно основания да се спирам по-обстоятелно върху изгълъпването на могъщия актьорски ансамбъл, ангажиран в ролите на филма „Адуа и нейните приятелки“, защото качеството на драматургичния материал дава възможност на отделните изпълнители да покажат популярната си актьорска ерудиция, но не и актьорското си вдъхновение.

Х. К.

„САМ СРЕД ГРАДА“

Сценарий — Иренеуш Ирединский, режисьор Халина Бйелинска, оператор Владислав Форберт, музика Влодимйеж Котонски. В главните роли: Збигниев Цибулски, Ева Вишневска, Люцина Винницка. Производство на творческия колектив „Студио“ — Полша.



Исак Бабел беше писал в един разказ: „Няма по-безизходна самота от парижката.“ Преди известно време нашите читатели се срещнаха с романа на Селинджър „Спасителят в ръжта“, където една от основните теми беше отново самотата на човека в големия град — тоя път Ню Йорк.

Авторите на филма „Сам сред града“ са сполучили да пресъздадат от фактурата на своята Варшава образа на големия град — с неговата красота, с неговата нежност, с неговата жестокост, с неговото оживление, с неговата пустинност, с неговите закони и неговите случайности...

Струва ми се обаче, че те не са повярвали докрай в избраната и постигнатата от тях тема. И затова са въвели в нея наивната любовна интрига — не по-малко наивна от това, че е застъпена от една първокласна актриса като Люцина Винницка. Естествено беше те да потърсят някакви по-сериозни и значими проблеми на човешката личност. Но те са се побояли от това.

Какво остава въвн от образа на големия град и самотната фигура на неговия жител, който по една случайност се е оказал „изваден от релсите“? Остава модната тема на „отчуждението“, подражанието на „новата вълна“, хубавата операторска работа, добрият актьорски състав.

За кинематографията, която е произвела вече доста отдавна „Невинните чародей“ на Вайда, това съвсем не е достатъчно.

Х. Б.

„ГРАДЪТ НА МАЙСТОРИТЕ“

Сценарий Н. Ердман, режисьор — В. Бичков, оператори — М. Ардабиевски и А. Княжински, музика О. Кравайчук, художник А. Боим. В ролите: Георгий Лапето, Мариана Вертинская, Лев Ламке и др. Производство на киностудията „Беларусфилм“ — СССР 1965 г.



Белоруските кинематографисти са пренесли на екрана една от обаятелните приказки на прекрасния драматург Н. Ердман. Те са запазили в значителна степен красотата, благородството, лиризма и мекия хумор на автора. Техните грешки са по-скоро постановъчни.

Изглежда, че художникът А. Боим не е съумял да намери единния стил на постановката и затова е останал някъде на половината път между натурната филмова среда и условността на театралната декорация. Режисьорът В. Бичков е подбрал добре своите изпълнители, но не е привел играта им към един определен стил. На повечето места неговият монтаж е ученически, наивен.

И ако филмът се посреща добре от малките зрители, това става преди всичко благодарение на сценариста и актьорите. В постановъчната работа остава още много да се желае...

Х. Б.

„ТРИ КРАЧКИ ПО ЗЕМЯТА“

Сценарий — И. Хофман, Е. Скужевски, И. Яницки, Ю. Кушмерек; постановка — Йежи Хофман, Едвард Скужевски; оператор Владислав Форберт, музика Войчех Киляр. В ролите: Л. Пак, Е. Вишневска, Г. Фиевски, И. Орска, А. Чепелевска и др. Производство на творческия колектив „Камера“ — Полша, 1965 г.



Филмът се състои от три новели — „Развод по подски“, „Рожден ден“ и „Един час път“, отделени една от друга с кинокадри от седмичната хроника. Очевидно амбицията на авторите е била да покажат, че наред с генералните тенденции в развитието на страната съществуват и обратни тенденции, които не се подлазят на отчитане в диаграми, защото са от психологическо естество.

Но социалните корени на явленията, показани в трите новели, не са изследвани дълбоко и поради това критичният патос на филма се разводнява. От първата новела остава впечатлението за известна незавършеност, от втората — за старомоден сантиментализъм, от третата — за робуване на щампите на жанра.

Общото впечатление е, че вместо да изследва някои отрицателни явления от социално-психологическо естество в съвременна Полша и да посочи корените им, филмът „Три крачки по земята“ остава да звучи като един наивен призив към самоусъвършенстване.

Едно сравнение на втората новела от филма със създадения преди повече от 10 години „Човек на релсите“ на покойния режисьор Анджей Мунк може да даде най-ясна представа за недостатъците на творбата.

Х. Б.

„ПРОМЕТЕЙ ОТ ОСТРОВ ВИШЕВИЦА“

Сценарий — Славко Голдшайн, Ватрослав Мимица, Крунслав Киен; режисьор Ватрослав Мимица. В главните роли: Слободан Димитриевич, Мирз Сардоч, Дина Рутич и др. Производство на студията „Ядран-филм“ — Загреб, Югославия.

В един филм, доста сложен по сюжетното си и монтажно изграждане,

Ватрослав Мимица сякаш се опитва да изследва проблема за усилието на личността и инертността на масата, за техните взаимоотношения и тяхната относителна стойност. Изводът не е утешителен нито за личността, нито за масата. И това предизвиква най-голямото неудовлетворение от филма.

По начало провалът на благородното усилие на личността, откъсната от масата, може да изглежда закономерен, ако това усилие не е стоплено от любовта към хората. (Не към хората въобще, а към живите хора, които живеят наоколо). Но авторите на филма са предпочели, вместо да накарат героя си да загине, да покажат неговата резигнация. И да я покажат като нещо закономерно, едва ли не както всеобщ закон на живота, в който отклоненията са също тъй невъзможни, както и напредъкът.

Това е извод, с който не мога да се съглася.

Почти една трета от филма ни представя главния герой — комуниста. Мате Бакула — в статични състояния, угълбен в мислите и спомените си. Безспорно тая статичност натежава и зрителят се примирява с бавното темпо само защото очаква, че в душата на героя се извършва някакъв прелом, някаква преоценка. Нищо такова обаче не се случва. Във финала на филма героят отплава от остров Вишевица с извода, за който стана дума по-горе. А тоя извод поначало е спорен и когато излиза от устата на един резигнирал герой, е най-малкото несимпатичен. Остава открит и въпросът защо хората отказват да следват Мате през следвоенните години, след като са го следвали по време на съпротивата. Това е едно от противоречията, породени от авторската преднамереност.

Ватрослав Мимица показва майсторство в заснемането и монтирането на



филма, но е доста несамостоятелен и еkleктичен в подбора на изразните средства. На моменти неговият филм ми приличаше на сборник от цитати, взети от най-различни филми и режисьори: „Осем и половина“, „Салворе Джулиано“, „Изкупителна жертва“, „На малкия остров“ и пр. Тая еkleктичност не би дразнила толкова, ако не внушаваше подозрение и относно несамостоятелността на тезата (имам предвид специално последните два филма).

От Ватрослав Мимица, чийто талант ми изглежда безспорен, може да се изискват много по-сериозни и задълбочени произведения.

Х. Б.

„НЕБЕ НАД ГЛАВАТА“

Сценарий — А. Фатол, Ж. Шапо, Ив Чампи; режисьор Ив Чампи, оператори — Е. Сешан, Г. Табари. В ролите: А. Смаг, М. Бозюфи, А. Пиете, Б. Фресон, Ж. Моно и др. Франция — 1965 година

Политическите събития през последните месеци като че ли направиха филма „Небе над главата“ още по-злободневен и актуален. Затова може да се счита, че той се е появил на нашите екрани при оптимални условия. Сега неговите плюсове и минуси могат да бъдат видени по-ясно.

Концепцията на филма е откровено, дори преднамерено хуманистична. Тя напомня за човешката отговорност пред историята и поколенията, изразява вяра в човешкия разум, в колективната солидарност на мислещите хора по целия свят.

Реализацията на филма е майсторска, цветът и широкият екран са използвани много сполучливо и в съчетание с интересната фактура на суперсъвременния самолетоносач „Клемансо“ създават ярката зрелищност на творбата.



Слабото място на филма е отъждествяването на човешката отговорност със спазването на военната дисциплина. Авторите са се погрижили да представят в драматургията на филма такива обстоятелства, при които това е горе-долу така. Но тая логика, напълно приложима за дадения случай, може да се окаже опасна в други случаи. Защото в края на краищата можем да си представим и мястото на командира на кораба Ревен или на майор Брикур зловещата фигура на генерала Раул Салан — главатаря на фашистите от ОАС.

Естествено е, че при такъв командир спазването на военната дисциплина е нещо диаметрално противоположно на човешката отговорност. Спомням си, че през 1960 година 121 френски интелектуалци бяха подписали манифест, провъзгласяващ правото на френските войници в Алжир да не изпълняват заповедите на своите командири. Това беше акт на човешка отговорност, който нямаше нищо общо с военната дисциплина.

И именно тук е сериозният проблем, който режисьорът Ив Чампи е заобиколил в своя филм.

Х. Б.

„ФИФИ ПЕРОТО“

Сценарий — Ал. Ламорис. Режисьор — Албер Ламорис. Оператори — Пети и Фелу. Музика: Ж. М. Дефей. Участвуват: Филип Аврон, Мирей Негр, Анри Ламбер и др. Производство: „Филм Монсури“ — Франция.

В своя нов филм Албер Ламорис авторът на „Червеният балон“ и „Бялата грива“, отново разказва приказка, този път за веселото момче, което попада в тъжния цирк. Пропаднал цирк, чийто директор, неуспял изобретател, прешива на героя криле, с които той не може да полети. Прелестна история, в която често алегорията преминава във фантазия. И тази фантазия тук е не толкова в образите, а повече в самата обстановка, в която живеят героите. Тези старинни замъци с кули и паркове, циркът и даже суперсъвременната сграда, която напомня архитектурата на музеите за съвременно изкуство в Ню Йорк, са по-скоро приказка, напомняща действителност, отколкото истинска действителност. Героят е симпатичен крадец на часове



ци, сдобил се неочаквано с криле. Неговата „ангелска“ дейност се състои в това да помага на нещастни влюбени и да се надсмива над ненавиждащия го звероукротител, който е олицетворение на грубага сила и нахалството. И отново един мил и хитър Давид побеждава силния и недосягаем Голиат. Нашият Давид успява да полети с изкуствените си криле, защото се влюбва, а крилете му биват отрязани

(този път и в буквален смисъл), когато се оженва.

А зрителят, който ще има удоволствието да види този филм, ще се наслади на неуморимата изобретателност и неизчерпаемото въображение на героя и автора, които и в най-невероятните приключения търсят символите на конкретни човешки добродетели и недостатъци, и ще затыжи заедно с тях, когато, търсейки изход за героя от този прекалено моторизиран и гангстеризиран свят, те го прашат да живее простия и безхитроsten живот на рибарското семейство в малката къщичка, построена между две скали, сякаш за да се запази от бури и ветрове. Този финал, който на мнозина би се сторил твърде русоистичен, е всъщност символ на стремежа на Ламорис да отреди на любимите си герои живот, пълен с благороден труд и любов между хората, живот, несмушаван от хорска злоба, полицейски коли и необходимост от лъжи и преструвки. Стремеж, колкото красив, толкова и нереален.

М. Р.

Материалите от рубриката „По нашите екрани“ в този брой написаха: **Христо Кирков, Христо Берберов и Мария Рачева.**

ЮРИ ХАНЮТИН

ВРЕМЕ НА ЖЪТВА

СЪВРЕМЕННАТА ДЕЙСТВИТЕЛНОСТ В СЪВЕТСКИТЕ ФИЛМИ ОТ
ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА ТРИДЕСЕТТЕ ГОДИНИ

По бързина и напрежение в темповете на развитие втората половина на тридесетте години в съветското кино може да бъде сравнена с втората половина на петдесетте години. Рязко разширяване на тематиката. Многообразие в жанровите направления. Издигане на режисьори от второто поколение. Поява на актьори, станали в кратко време любимци на зрителите. Но главното е, че втората половина на тридесетте, както и на петдесетте години, се характеризира с качествен подем на киноизкуството. Това е време на жътва, на прибиране на плодовете, което бе предшествувано от дълга, понякога мъчителна борба, от непрестанни търсения, дали своите резултати именно в тези наситени пет-шест години.

И все пак би било опасно да се провежда абсолютна аналогия между тези два периода. Ако киното от втората половина на петдесетте години продължава закономерно естетическите и идейните традиции на съветското кино и в същото време по някакъв начин извънредно рязко спори с много филми и тенденции от непосредствено предшествуващите го следвоенни години, киноизкуството от втората половина на тридесетте години изхождаше от търсенията в началото на десетилетието — от „Встречний“, от „Младостта на Максим“ и разбира се, от „Чапаев“. То развиваше, укрепваше, обогатяваше постиженията в тези филми, но не влизаше с тях в полемика.

Когато човек гледа филмите, посветени на съвременността от тридесетте години, тяхното разнообразие на теми, на географичен и социален материал, пъстротата на образите и съдбите, своеобразието на творческите индивидуалности, ясно забелязва устойчиви моменти, повтарящи се сюжетни решения, познати прийоми и характеристики. Всичко това бе обусловено от много ясната и достатъчно точна концепция на самата действителност.

Зрителният образ на тридесетте години се създава на екрана с помощта на няколко любими пластически мотиви.

Гари, перони, претъпкани от хора с раници, куфари се появяват в:



„Чапаев“

първите сцени на „Комсомолск“ и „Разораната целина“, на „Доктор Калюжни“ и „Трактористи“ — това е Русия, изтръгната от досегашните си устои, втурнала се към строежите, към колхозите, към дивите, ненаселени области.

Влакове. Бясно тракащи по релсите колела, звънки песни, които се носят над полята, горите и пътищата. А зад прозорците на влака е страната. Тя е поела с работни ръце, движи се с упоритите, смели хора, които ще я преустроят, цивилизоват и придвижат напред.

Епопеята на завладяването на далечния Запад проблясваше в американските вестерни. Величественото настъпление на новата държава, настъплението на социализма, цивилизиращ и усвояващ нови области, се чувства в документалните кадри на „Турксиб“, в хората, които пълзяха през ледовете и безлюдната тундра в „Седмте смели“, в героите на „Комсомолск“, които строяха новия град в тайгата.

Стремителни силуети на **самолети**, рев на самолетни мотори, изпълващ залата във филма „Летци“, великолепната тайга под крилото на самолета в „Аероград“, съсредоточените лица на чкаловци в кабината на АНТ-25, който прелита през Северния полюс в Америка. В тези кадри се открояваше СССР, младата авиационна държава, страната, която живее с думите „да летим по-далеч от всички, по-високо от всички, по-бързо от всички!“

Народ, който побеждава стихията, преодолява пространствата, шурмува знанията. Този порив на 30-те години може би най-ярко

и най-зримо бе изпълнен в образа на младия чукч в „Аероград“ на Довженко. Във възловите моменти на филма изведнъж възникваше като рефрен сякаш излишната, несвързана с основното действие фигура на юношата, който неуморимо се носеше със ските през тундрата към града на бъдещето — Аероград. Това е една от многото метафори в киното от втората половина на тридесетте години, която беше ясна на всеки, защото беше злободневна.

Екранният образ на тридесетте години е наситен с полъха на испанските събития, на героиката на северните полети, на хазарта на трудовия ентузиазъм, на подготовката към последния решителен бой с фашизма. Но определен от живота, той далеч не съвпаднаше с него във всичко, не винаги отразяваше неговите най-съществени проблеми, заобикаляше много неговите трагически конфликти, или пък ги изразяваше в твърде своеобразна форма.

Във филмите за действителността от тридесетте години възникваше твърде устойчивият образ на един щастлив, ясен живот, под аккомпанимента на песните на Дунаевски, който достигаше до неизбежния оптимистичен финал. И може би почти всички положителни герои от тези филми биха могли да се включат в хора, пееш „леко е на сърцето с весела песен...“

На определената и точна жизнена концепция, на устойчивостта на любимите мотиви в тези филми съответствуваха и достатъчно определени естетически закономерности. Едно кино, създавано за широките зрителски маси, унищожило противоречието между високохудожествените и репертоарните филми, издигнало за свой девиз простотата и достъпността, оперираше съвсем естествено само с ясни сюжетни форми, избягваше метафоричните ходове с тяхната многозначност и зашифрованост, избягваше сложния асоциативен монтаж, характерен за разцвета на нямото кино. То изобразяваше живота във формите на самия живот, стремейки се към узнаваемост и конкретност на неговите белези, към яснота на характерите, към недвусмисленост на положенията.

Откъсването на „фантазията“, на размишлението от породилата ги почва, навлизането в общочовешките проблеми бе чуждо на киноизкуството от тридесетте години, което се стремеше да запечата новия, поразително бързо изменящ се бит, новата психология, размах на строежите, поезията на индустриалните и колхозни изменения.

Животът и изкуството се сливаха в патоса на конкретните задачи.

И силата на много от най-хубавите филми за съвременността, създадени през тридесетте години, е не толкова във философското осмисляне на историческото място на хората и на процесите в епохата, колкото в подробната информация за **дадена** епоха, за **дадени** хора, за тяхното поведение, възгледи, настроения и илюзии.

За „Аероград“ Довженко трябваше да се отправи в девствените лесове на Далечния Изток, за да намери там неразядени от прозата на бита епични страсти. Но тук пристигна и Герасимов, за да може да види така да се каже „в най-чист вид“ и да запечата създаващите се характери, новия формиращ се бит.

В този деаметрално различен подход към един и същ материал

е заложено и различието между два периода в нашето кино. Принципно е различието и в начина на мислене на тези художници от две направления. Това различие съвсем не се корени, както може да ни се стори, в различната природа на нямото и звуково кино. И в периода на нямото кино имаше „Трета еснафска“, „Дом в преспите“ и др. И в периода на звуковото кино се поставя „Прометей“. И тогава имаше художници, които се стремяха да запечатат конкретността на бита, или, обратно, да извлекат поетическия екстракт на образа от действителността.

Но закономерно цялата тежест по създаването на филми за съвременността в 30-те години поеха върху себе си художниците, за които, по терминологията на Андре Базен, главна беше действителността, а не нейния образ. Това бяха главно режисьорите от второто поколение: Герасимов и Райзман, Пириев и Александров, Ром и Юткевич, Калатазов, Хейфиц и Зархи.

*
* *
*

Във втората половина на тридесетте години СССР се изправя пред целия свят като държава с мощна индустрия, страшна армия, напълно колективизирано селско стопанство. Борбата с вътрешния враг — с градската и селската буржоазия — е приключена. В боевете при Хасан и Халхин-Гол е изтласкан извън границите и разбит външния враг. Всемирно-историческите успехи на победилия социализъм поразяват света и самите граждани на съветската страна, нейните писатели и художници. Изкуството се стреми да разбере, какви са тези сили и тези хора, които в кратък исторически срок превърнаха неграмотната и бедна страна в световна държава. Не случайно на едно съвещание през 1935 година Довженко казва, че главното за нас е „разкриване, показване на народния гений, гения на огромните творчески маси, създали революцията и създаващи днес втората петилетка. Какво е това показване — пита Довженко. Показване не на безименни фигури, а показване на гения със собствени, бащини и фамилни имена, с датите, с всичките епични черти“.

И изкуството се обръща към живите хора с име и фамилия. Зад много от най-изтъкнатите екранни герои през тези години стоят реални жизнени прототипове: Сергей Миронович Киров зад Шахов, Фурер — ръководител на комунистите в Горловка — зад Семьон Примак. Изследвайки тези характери, изкуството напишва чертите на комуниста, организатор и строител на новото общество. Професор Тимирязев е зад Полежаев и Алексей Стаханов зад Степан Кулагин в „Септемврийска нощ“.

Киното внимателно се вглежда в новия човек — строител на петилетката. То анализира неговата психология, начина му на живот. То се стреми да разбере и да запечата неговите навици, дори неговия външен облик. Именно затова така често наричат киното от втората половина на тридесетте години психологическо. Говорят за него като за кино, което е поставило на първо място изпълнителя. Не случайно, разбира се, именно в тридесетте години израства плеа-



„Великият гражданин“

да забележителни киноактьори, като Николай Крючков и Олег Жаков, Борис Андреев и Пьотър Алейников, Елена Кузмина и Любов Орлова, Тамара Макарова и Зоя Фьодорова и се прославят в киното театрални актьори като Борис Щучкин и Вера Марецка, Николай Черкасов и Борис Чирков, Михаил Жаров, Борис Тенин и много други.

Но да се каже за киното от втората половина на тридесетте години, че то е било кино, обърнато към човека и изкуство на психологическия реализъм, е още много малко. Защото режисьори психолози наричат Ермлер и Райзман, Хейфиц и Герасимов, Юткевич и Калатозов. А в същото време това са много различни художници и техният психологизъм е също така много различен, понякога основан на диаметрално противоположни концепции за човека, на различен подход към жизнения материал.

Ако например Ермлер се интересува и предаде дълбоко психологията на политическата борба в Шахов, Боровски, Карташов и Николай Миронович, то психологията на интимните човешки отношения при него е крайно наивна. Обратно, Райзман се интересува от човека в неговото ежедневие, в неговите интимни прояви и чрез любовта на Машенка или Рогачов, чрез техните отношения към приятелите и труда той долавя големите социални промени.

Друга област от психологията, друг социален тип изследват Хейфиц и Зархи, а също и Калатозов в своето творчество от тридесетте години. И Хейфиц и Зархи и Калатозов разглеждат крупни, необикновени характери, биографии, оставили ярка следа по небосклона на тридесетте години. И насочването към хора от такъв голям мащаб, непосредствено възплътили и концентрирали народния гений, бе напълно закономерно.

Тридесетте години са време на главозамайващи биографии, време, когато довчера никому неизвестен работник се оказваше родоначалник на ново масово стахановско движение. Когато узбекската девойка Мамлакат, започнала да бере памук с две ръце, се превръщаше в кумир за всички пионери в съветската страна и портрета ѝ, печатан наред с портрета на вождя, бе познат на всеки човек. Това е време, когато обикновени селянки ставаха именити трактористи, постигаха невиждани резултати в тракторната оран, когато младите съветски летци чупеха световните рекорди на дълги полети без кацане и възхищаваха света със своето виртуозно майсторство, със своята смелост и пресметнат риск.

Разбира се, не зад всички тези прогърмели имена се криеха необикновени, талантлив личности. Някои знаменити биографии се оказаха скоротечни. Но в най-добрите си произведения екранът показва истинска острота на виждането и чувство за правда, като подбра онези биографии и характери, които се отличаваха с истинска необикновеност. Или създаде обобщени образи, концентрирали сякаш в себе си много съдби.

Едно от тези произведения е филмът „Член на правителството“, поставен от Александър Зархи и Йосиф Хейфиц в 1939 година. В своята автобиография Зархи и Хейфиц пишат: „Трите филма: „Депутатът от Балтика“, „Член на правителството“ и „Наричат го Сухе Батор“ — бяха по своята същност реализиране на единния наш режисьорски замисъл: ние искахме да покажем пътя в революцията на трима човека, различни по своето обществено положение, по интелектуалното си равнище и социален бит“.

Същевременно пак тук те формулират и своята основна творческа платформа: „Човекът в цялата своя сложност и многостранност стоеше и стои пред нас винаги като център на нашето творчество.“

Към понятието „човек“, което употребяват режисьорите, трябва да се добави — що се отнася до героите на тези три филма — само едно уточнение — големият човек, необикновената и дори изключителна личност, една от онези, които правят историята и в съдбата на които се разкриват с особена точност и острота социалните тенденции.

Но това ще стане ясно по-късно. А в началото на филма „Член на правителството“ по разкисналата се пролетна земя пред конвоирация я конен милиционер крачи млада жена, препъвайки се, хлъзгайки се, но гледаща упорито и съсредоточено напред пред себе си. Любопитно е, че в тази първа сцена, както впрочем и някои други епизоди от сценария на К. Виноградска се чувства влиянието от емоционалния стил на сценария. Ето как е записано това начало: „Път, водещ из равното, кално пролетно поле.

Бледи руски простори. Над тях горят късни облаци.

Появяват се и изчезват стволите на навъсени дървета.

Конят оставя дълбоки следи в калта. Бързо те се превръщат в черни кладенци с вода.

Милиционерът изравнява коня си по крачките на жената. Скучно е да ездеш така.

Крачат един до друг конят и жената.

На хоризонта дим от пожар.

Врани, опърпани клони на голите пролетни дървета и скучният път, който ту се възкачва, ту леко завива.“

Стремежът към „поетично“ описание на пейзажа, към създаване на настроение в самия стил на записа, в избора на думите, характерната за емоционалния сценарий нахъсана ритмика на фразите се проявява и тук. Но това са само навици, някакви остатъчни явления в произведение, написано от съвсем други позиции, с друга ръка.

К. Виноградска, А. Зархи и Й. Хейфиц и изпълнителката на ролята на Александра Соколова Вера Марецка очертават характера икономично и пресметливо. Наистина какво представлява тази неграмотна жена, попаднала в деловата суетня в кабинета на секретаря на райкома. Тя постоянно се свива под настойчивите въпроси на секретаря. И къде ще спори със самоуверения и постоянно преувеличаващ нещата инструктор Сташков. Но изведнаж Соколова прекъсва упоритото си мълчание. Гневно присвитите очи се впиват в Сташков: „Той допусна сълзи... Проваля цялата работа! А кого разкулачва? Половината от тях са средняци.“

Това гневно избухване изведнаж разкрива страстна, силна натура. А след това в кабинета на секретаря влиза мъжът ѝ, Ефим Соколов, обзет от тревога, но запазващ независимата поза на стопанин. И. Соколова, която току-що е била деятел, трибун, прокурор, мигновено се превръща в жена на мъжа си — покорна, любяща, познаваща неписания стар, селски устав: мъжът е главата в семейството.

В тази сцена изведнаж се разкрива методът на авторския подход към материала. В обхванатото от колективизацията село на тридесетте години авторите фиксират не само политическата борба, стопанското развитие и проблемите на колхозната икономика. Те показват колективизацията като момент на най-голям прелом в нравствения живот, в привычната психология, в установилия се от векове бит на руското село.

Тук всичко е на границата между вчера и утре.

И Виноградска, за която главното в сценарното писмо е „дарът на подробното виждане“, и Зархи и Хейфиц, за които детайлът е ключ към образната характеристика, създадоха в „Член на правителството“ сложен и точен, многослоен образ на това потресено село от тридесетте години.

В схватка влизат не само класовите врагове — тази глава от колхозния живот е отнесена в предисторията на сценария — но и старите и нови обичаи. Общественото мнение на старото село е овеществено в камъка, стоварил се върху масата на жената-председател, в заминаването на мъжа. Той не може да допусне жена му да стои като по-главна над него.

Ако в пиесите и филмите-еднодневки авторите бързаха по журналистически да запечатат конкретните факти на победата на новото в село, да съобщят вдъхновяващите цифри на рекордите, да конструират герои, сякаш родили се вече в колхозния строй, то

авторите на „Член на правителството“ показаха потресената, разкъсвана от епохата психология на селото. Тя е и в Телегина, която не знае къде да се дене, как да постъпва с ленивия си мъж, нежелаещ да работи, а само да получава трудодни. Тя е в мужиците, които не вярват в колхоза, но се боят да не се излъжат. В майката и бабата на булката, съмняващи се в сериозността на колхозната сватба, които ридаят, когато получават поздравления от председателя на ревизионната комисия.

А главно в самата Александра Соколова, в нейната драма, в нейния път. Авторите — в това е именно тяхната заслуга — показаха процеса на изграждане на характера, процеса на превръщане на „човека в себе си“ в човек исторически. И показаха, че този процес е сложен, драматичен, в който победите се постигат на скъпа цена.

Тук имаме още едно принципно отличие на „Член на правителството“ от редица други нему съвременни филми. Ако си спомним отново „Септемврийска нощ“ или похабения от нелепи изисквания образ на Матвей Бобилев в „Шахтьори“, то и необразованият Степан Кулагин, и Матвей Бобилев мигновено изобретяваха нов метод, получаваха пълната поддръжка на работниците и партийните организации, след няколко часа установяваха рекорд, постигаха победа и посрамваха учените-професори.

При това процесът на възпитаване новия човек автоматически приключваше заедно с рекорда — неговият нравствен потенциал се определяше от процента на печалбата. Александра Соколова не жъне такива големи успехи. Всичко, което тя обещава на своите съселяни за първата година от колхозния живот, е пет пуда пшеница на душа. И в съдбата на Соколова вярваш може би именно защото до своите победи тя достига през редица тежки изпитания.

Скандал в райкома. А след това къщата на Соколови, къща, в която всичко е така, както е било преди стотици години, както е било при Иван Грозни — ниският таван, руската печка, заела половината от стаята, почернялата икона в ъгъла. Мъждука лампата, зад басмяната завеса долита гласът на Саня, приспиваща детето. А в стаята мъжете водят „умен“ разговор. И властният вик на мъжа спира Александра, втурнала се към вратата, забързала на събрание. Мястото на жената е до печката, до люлката. Така „учи“ опиянения от съзнанието за собствената си власт Ефим своята непокорна жена и остро отвърща на секретаря на райкома, който предлага Александра Соколова за председател: „Тя е жена и ще си остане жена.“ А после ново избухване, когато пресипналата от плач Александра крещи в отговор на секретаря: „Вървете в дън земя с вашия нов живот!... Ясно, новият живот не се отнася до жените! Малко ме бие мъжът ми, а вие я гласите така, че да ме бие целият свят...“

И в този вик има такава необузdana сила, мъка и протест, че разбираш — тази жена не може да бъде удържана, тя е видяла вече други хоризонти в своя живот.

В това е диалектиката на характера, уловена точно от Марещка. Когато тя е в обикновените условия на семейството, на селския

бит, на взаимоотношенията с мъжа си — тя е послушна жена, подвластна на всички настроения, емоции, обичаи на селото. Но когато тя се чувства на обществената арена, когато усеща своята необходимост за делото, за колхоза, тогава в нея се пробужда сила, упорство, които не могат да бъдат сломенени.

Марецка разказваше: „Най-главното, което ми даде ключа към ролята на Александра Соколова, бе срещата ми в Дома на селянина със знатни колхозници... Пред мен бяха прости жени-колхознички, бивши ратайкини, току-що получили ордени от съветското правителство, до скоро непросветени, неграмотни. Те плачеха, като разказваха за миналия си живот, плачеха от щастие, от съзнанието колко много са необходими на своята страна.“

Това бе действително жизнен процес. Стотици жени, получили ордени, прости, непросветени селянки, станали известни и обкичени със слава, чувствуваха, че са необходими на държавата, своята причастност към историческия живот. В Александра Соколова — Марецка изразяваше тази тема на **освобождаване** на руската жена от вековната робия, от живота, изживян „на чуждата нива, с трохите от господарската трапеза, под юмруците на мъжа“. Затова така рязко и силно звучи нейният отговор на всички увещания на мъжа ѝ да се върне, да живее в къщи, както всички: „Няма да стоя до печката.“ За нея колхозът не е класов дълг, не е път към богатството, а пълното човешко осъществяване.

Въобщо ще бъде наивно да си представим филма като реализация на някаква схема: в името на дълга и обществената необходимост тя жертвува личното си щастие. Не, Александра Соколова избира свободно. Тя скъсва с мъжа си, защото да остане с него, това значи да остане завинаги в „рая на хлебарките“ край печката.

Но Марецка откри в Александра Соколова не само жаждата и щастieto на освобождението, но и колосалната, натрупана от поколения, от векове енергия, потребността от творчество, силата на таланта, скрити в руската селянка. Нейната Александра Соколова е необикновена, красива, мащабна във всички свои прояви. Актрисата и авторите не се страхуват да поставят своята героиня в най-сложни ситуации, за да покажат още по-убедително силния характер, способен да издържи всякакви изпитания.

Ето я, неграмотната селянка, с мъка рисуваща буквите на своето име, тя държи първата си реч пред събранието на колхозниците. Едни очакват нейния провал със злорадство, а други с мълчалива уплаха. Възниква остър въпрос. Комсомолецът Петка иска да иде да се учи в града и да вземе годеницата си Дуска със себе си. А по него гръмват всички останали, и те искат да ядат от лекия градски хляб. Какво ще каже председателят? Управата се въздържа, председателят на съвета изчаква. Всички очакват нейните думи. Тя стои с побеляло лице и след това твърдо обявява своето решение: „Не, Петя, извинявай за бога, но в града аз няма да те пусна.“ И пак така кратко, тежко и силно звучат думите ѝ, когато колхозът е застрашен от лентяите, от това, че няма разпределение по труда. Всеки път у Александра — Марецка се раждат най-главните, най-необходимите думи, сякаш неочаквано, неподготвено. Но зад те-

зи думи е нейният жизнен опит, нейният неудържим темперамент и болката за общото дело. Именно тези озарения-решения, породени от острата интуиция, думите, продиктувани от безпогрешното чувство са може би най-важното, което създава силата на Соколова—Марецка.

Марецка играе тази роля свободно, със замах, щедро. Може би до Соколова на нашия екран не е имало образ, в който с такава сила да е била възпътена чувствената земна страст, острата жажда за любов. Ето след сватбата тя върви през нощта по селската улица, обливана от меката лунна светлина, леко пийнала, с нетвърда походка и се усмихва на нещо свое. И в нейния размекнат поглед проблясват някакви далечни, някакви много лични спомени. Тя сяда на леглото, в мислите си изцяло още при сватбата, но изведнаж отрезвява, когато към нея се хвърля Никита и бързо изтласква през вратата твърде агресивния почитател. А после, виждайки своето самотно легло и разположените както обикновено две възглавници, изведнаж пада по лице и тялото ѝ се разтърсва от ридания.

По пълнота на човешката изява, многостранност и сложност на характера Соколова—Марецка почти нямаше равни на себе си в киното от тридесетте години.

Но мина време и когато днес гледаш филма, много неща се възприемат по друг начин. И макар както по-рано Марецка да порочаваш със своето жизнелюбие, със своя талант и силата на чувствата, забелязваш в нея и дразнещи чертички: прокрадващата се от време на време изкуствена стилизация, която беше особено силна в сценария на Виноградска — всичко онова, което в сценария се събираше в плача на Александра по мъжа ѝ или намираще израз в някои обрати на речта, всичко онова, което не идваше от истинския живот, а от книжната, фолклорна представа за него. Към тези неприятни, фалшиви чертички се отнася и постоянното подчертаване от страна на автора: гледайте — непросветена жена, а председател! А също така и програмираната в сценарния текст известна педантичност на чувствата и гръмка интонация, особено силна в Телегина, приятелката на Соколова, но прокрадваща се понякога и в нея самата.

Още по време на излизането на филма като явен неуспех се считаше цялата история на заговора между агронома Кривошеев и инструктора Сташков. Критиката отбелязва стандартността на вредителската линия, завършваща с изстрела на Кривошеев в Соколова. Днес тези сцени естествено още повече „дражат“.

За сметка на това Ефим Соколов в изпълнението на В. Ванин, същия Ефим, за който при излизането на филма писаха: „той има биография, но няма своя съдба, своя борба, не носи своя тема“, този Ефим неочаквано излиза днес на преден план във филма. Ванин завладява в тази роля с неподправеността и остротата на чувствата, със своето удивително жизнено и достоверно поведение. Неговият герой ти е близък, разбираем, съчувствуващ му, жалиш го. В него, разбира се, е възпътено безвъзвратно отминалото патриархално руско село, но в своите най-хубави черти. В неговата честност, основателност, привързаност към земята, в неговата стопанска

съобразителност и горда независимост, в неговата увереност, че мужикът и у дома, и на нивата е първият човек. Във филма той търпи поражение. Този мужик е просто разгромен. Не го разкулачват, не го изгонват, не му отнемат стопанството. Но е сломен неговият привичен, установен от дедите начин на живот. И той се откъсва от земята, тръгва по леки печалби...

Във финала авторите го довеждат до щастлив край. Той усърдно работи на фермата, помага на жена си, признава ѝ, че се стреми да я догони, но ето че все не може. Но нещо съществено, основно, което е представлявало главната му опора, е рухнало непоправимо. Това става особено очевидно в сцената, когато той се връща у дома. Сцената на срещата с Александра е прекрасно описана от самата Марецка в нейните спомени за Ванин: „И ето на прага на новия богат дом на своята жена, която той не е виждал няколко години, стои съвсем друг човек... Стои, оглежда се, целия такъв труден, неуверен, жалък. Разглежда спящия си син, който междувременно тъй много е пораснал, с непредаваема любов, мъка, с досада: „как са успели без баща да го отгледат такъв?!“ Изведнаж откъм вратата се раздава гласът на Александра и той се извръща. Как той ме гледаше в този момент! В неговия поглед имаше всичко: ще му простя ли, ще го прогоня ли или ще го оставя, обичам ли го още, а, може би вече не, и самолюбивото желание да не разкрие своите чувства, и желанието по-скоро да ме прегърне — той ми бе така ясен, понятен и аз тъй добре чувствавах какво да му кажа, с какво да го утеша...”

И Ванин-Ефим остава у дома не защото е разбрал, защото се е съгласил и примирил, а защото няма къде другаде да отиде. Така днес се възприема тази сцена, така драматическите акценти се размесват във филма.

Но така или иначе — филмът вълнува, той живее, защото в него е запечатан образът на времето, защото в него има достоверни, дълбоки и сложни човешки съдби.

СЪВРЕМЕНОСТТА В ИЗКУСТВОТО НА КИНОАКТЬОРА

михаил ром

Работейки над филма „Обикновен фашизъм“, аз в продължение на две години всекидневно, по осем часа гледах хроникални кадри. Големи и малки ленти, снети в различно време, минаваха пред мен и постепенно хлътнах в документалния киноматериал. Седейки дълги часове в прожекционната зала, обърнах внимание на един своеобразен ефект: след известно време съзнанието като че ли се преустройва да възприема неподправените неща, а появяващите се инсценировки започват да дразнят, ние ги отхвърляме като ненужни, рязко разграничавайки истинското от подправеното.

Нашата монтажна се намираше в дълъг коридор, в който се разполагаха още пет монтажни стаи и две прожекционни зали. Всяка монтажистка кой знае защо се старееше да пусне звука на своята монтажна маса колкото се може по-високо. И излизайки в коридора, аз чувах как добре поставен баритон с треперящ глас говореше за любовта или за някакъв строеж, или за романтиката на туризма. а съвсем близо женски глас произнасяше нещо твърде драматическо. Тия гласове изглеждаха някакси неестествени. Те долитаха от света на игралното кино. Изискваха се много усилия, за да се пренесе човек в този изкуствен актьорски свят от света на документалните ленти.

Това ставаше не защото слушах лоши актьори или откъси от лоши филми. Съвсем не. Ясно си представих части от своите собствени игрални филми — и те произвеждаха върху мен същото впечатление.

Ако се говори за генералното направление на кинематографа, то най-съществен признак на неговото развитие ще бъде промяната в стила на актьорската работа. Режисьорът в работата с актьора и самият актьор, играейки пред камерата, все повече се стараят да избягват условните елементи в актьорското майсторство, които се усвояват още от първите курсове на актьорските школи.

В своя филм, разказвайки за ранните години на фашизма, ние искахме да вземем откъси от знаменитите през 20-те години филми

„Последният човек“ с Емил Янингс или „Безрадостната пресечка“ с Вернер Краус. Те твърде точно рисуват бита на германския еснаф от тия години. Обаче през изминалото време представата за човека на екрана така решително се бе изменила, че ние видяхме само лошо играещи актьори. А наистина от гледната точка на историята на киноизкуството тия филми представляват голяма ценност.

Ние снимахме много със „скрита камера“. Снимахме московчани пред сергии с книги, хората прелистваха страници, съветваха се, мислеха. Голяма част от този материал не влезе във филма, той бе твърде статичен, но взет отделно, удивляваше с това, колко изразително мислят хората дори може би за най-обикновени неща. Лицата на хората ни поразяваха със съсредоточеността и правдивата сериозност, т. е. с това, което е извънредно трудно да се постигне от актьора, защото в кадъра той обикновено не мисли, а изобразява мисъл. Ето в самото начало на нашия филм незабележимо снетите студенти; портретът на девойката — тя търси името си в списъка на приетите във вуза, тя се смее от щастие то на младостта, от предвкушването на предстоящата радост. А сетне изведнъж рязък преход — дошла е бедата, нейното име го няма в заветния списък. Рядко се е случвало да се види такъв изразителен кадър на замислил се човек, толкова искрени са преходите от едно психологическо състояние в друго.

От това съвсем не следва, че аз призовавам да се снима целият филм със „скрита камера“ или да се откажем от актьорите, или че ратувам за битовизъм, натурализъм и така нататък. Всичко казано има пряко отношение към системата за възпитаване на актьора. Някои режисьори, започващи сега нови работи, ми се оплакваха, че най-трудното е да се намери актьор, умеещ да мисли на екрана. Това не означава, че нашите актьори са недостатъчно образовани — всички те са с висше образование, с широк кръгозор и с добра професионална подготовка. Но те са привикнали да играят, опирайки се на емоционалния подтекст, той прави тяхната работа може би и изразителна, но за съжаление не винаги точна. В живота човекът се оказва по-сложен, отколкото актьорът в своето сценическо поведение.

Аз винаги познавам стария актьор, преди да си отвори устата, познавам го по бръчките на лицето. Той през целия си живот е изобразявал това, което всички ние преживяваме в живота: любов,



загуби, радости, но той изобразява това всеки ден и лицето му придобива специален актьорски облик. При стария селянин бръчките минават по шията, по челото, те се отличават от бръчките по лицето на учения или работника, защото хората са прекарвали различен живот. При стария актьор се появяват универсални бръчки, за всички — за работника, селянина, учения. И по силата на своята универсалност всичко това е приблизително и невярно.

Аз още не зная, как трябва да се постига правдата, която видях в документалните ленти, но зная, че няма да мога да работя по стария начин и сега ще мисля много върху актьорския проблем.

МИХАИЛ УЛЯНОВ

Маниерът на играта при съвременния актьор се определя от цял ред белези. Великият руски актьор на миналия век Мочалов е играл така, че в остро-трагедийните сцени обхванатите от възмущение зрители са ставали на крака. Може би сега просто няма такива актьори. Но по-вярното е това, че днес хората не можеш да ги изплашиш много — светът вида твърде много ужаси, неизмислени от фантазията на драматурзите.

Не случайно зрителите оцениха така високо играта на Смоктуновски във филма „Хамлет“. Актьорът играе Хамлет не като юноша, изпадащ в смущение и ужас от несъвършенството на света, а като зрял човек, който познава живота и търси пътищата към победата над неговото несъвършенство. И в това той прилича на съвременния човек, който знае, че над него виси страшната заплаха на изстребителната атомна война, но мисли за по-нататъшния живот, търси пътищата за неговото утвърждаване, за победата над силите на мрака.

Но тук възниква и друг проблем. Сега в театъра стана модно „да играеш себе си“: мънкане на текста, шепот, които придават често външно жизнеподобие в поведението на актьора.



Мнозина умеят да правят това виртуозно. Но, като играе така, актьорът отвиква от действителното напрежение, от пълното емоционално и творческо самоотдаване.

Голяма школа за себе си аз смятам изпълнението на ролята на Рагожин в инсценировката на романа „Идиот“ от Достоевски. Ето къде са нужни истинска страст, пълно самоотдаване. В киното също е широко разпространена играта под сурдинка. Някога аз напълно

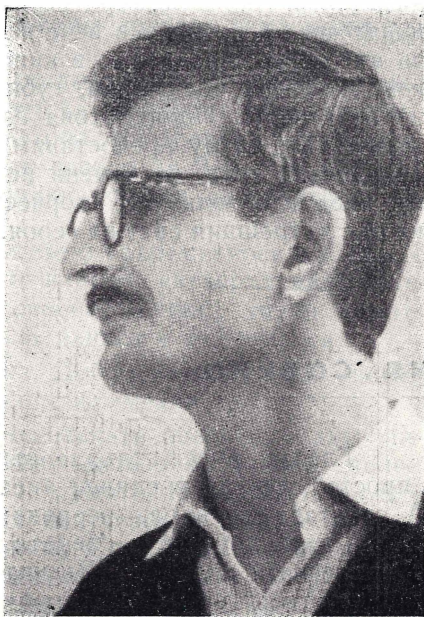
споделях подобни възгледи за белезите на съвременния стил. Но, работейки над образа на Егор Трубников във филма „Председателят“, разбрах, че тия разговори не струват нищо. Темпераментът, откриването на характера — тия категории не се изменят от епоха на епоха, те винаги са необходими в изкуството на актьора. Вижте колко щедра е София Лорен в „Брак по италиански“. Тя не шепти, не се страхува от големите страсти, от резките щрихи, от ярките бои. Така са играли и преди десетилетия големите, истински актьори.

Но аз съвсем не искам да кажа, че нищо не се е изменило. Главното, което отличава днешния стил, е това, че в актьорската задача са влезли размислите за съдбата на света, на обществото. Актьорското майсторство се развива заедно с развитието на човешкото съзнание, то се обогатява с все по-тънки средства за разкриване на индивидуалността на героя в неговата неповторимост и познаваемост. Актьорът по-съсредоточено се вглежда в тия страни на битието, които по-рано не влизаха в сферата на неговите интереси. Ако по-рано почти всички задачи се решаваха с помощта на чувствата, на темпераментите, то сега на преден план излиза показът на процеса на мисленето. Винаги с наслада следя как върши това големият американски актьор Спенсер Траси. Особено ярко той анализира и разкрива хода на мисълта на своя герой във филма на Стенли Крамер „Нюренбергски процес“. Ето това насочване на актьора към света на мислите, засилването на гражданските мотиви в неговото творчество аз смятам за основен белег на съвременния стил.

марлен хуциев

Стилет не възниква сам по себе си от нищо или по повелята на модата; неговите извори лежат в човека. Стилът зависи от маниера, с който човек се държи и говори, от динамиката на речта му, от целия комплекс съвременни условия на живота му с неговата интензивност на взаимовръзките, със съкратеността на разстоянията, предизвикана от техниката, с обилието на информации и т. н. Всички тия и много други особености в живота на днешния човек влияят върху съвременния маниер на актьорската игра.

Днес една от ярко изразените тенденции в актьорската работа е



непринудеността, отказът от декламационния стил, от риториката. Актьорите играят с оглед на зрителя, на когото не трябва да се втъпчават елементарни истини, който е привикнал самостоятелно да размишлява над това, което вижда на екрана, който умее да улавя мисълта, наблюдавайки как актьорите, по-точно техните герои, просто общуват по между си, като влизат в едни или други жизнени взаимоотношения.

Ние знаем, че театърът винаги е влияел върху кинематографа, особено по актьорска линия, но сега много неща се променят и в театъра под влиянието на киното. Това кибернетиците наричат „обратна връзка“.

Но този „нов“ стил има и своите минуси, своите опасности. Усвоявайки външно жизнеподобен маниер, актьорите понякога прикриват с лекотата и приятната небрежност отсъствието на дълбоко проникване в сложността на характера. Самият маниер се обезценява с неговата относителна достъпност за всички — и за даровитите и за бездарниците. И пропада най-ценното, което носи в себе си тоя стил — способността да се отразят стремителният темп на живота, смелият полет на мисълта у съвременния човек.

Всяко подвеждане под общ знаменател тук е несправедливо. Могат да съществуват различни стилове — и принципите на едни съвсем да не са задължителни за други. Самият маниер на изпълнението преди всичко зависи от съдържанието на изпълняваната роля. От актьора тук се изисква преди всичко дълбочина, присъствие на личността му, умение да види своето време, своята епоха, да я разбира и да бъде участник в нея.

Що се отнася до някои формални белези на съвременния стил, то на мен ми се струва плодотворен и интересен методът на импровизацията. Ако в театъра всички компоненти на спектакъла се установят чрез репетиции и вече по-късно у актьора възниква усещането за вътрешна свобода, то в киното актьорът често, по силата на производствената специфика, губи усещането за раждането на факт на изкуството. Поради това аз обичам да въвличам актьора в сътворчество, да му предоставям възможността да импровизира вътре в дадената тема, да изменя някои частни елементи в диалога. Това му дава необходимата творческа увереност и по-пълното вживяване във вътрешния свят на героя.

ИЯ САВИНА

Гледам пиеса, твърде съвременна по тема. Актьорите играят „просто“, всички в единен ансамбъл, всички са достоверни, близки. А спектакълът върви неравно: излиза един актьор, всичко върши сякаш като другите, а сцената добива релефност и нерв, вие седите с напрегнати мускули. Излиза втори, също така играещ „просто“ („простотата“ от известно време стана една от характеристиките на

съвременния стил), а животът избягва някъде от сцената, вие се изключвате от действието, органиката на актьора не достига зрителната зала. Така в съвременен спектакъл, при изглеждаща съвременна игра на всички участници един актьор е действително съвременен, а друг — не.

В какво е секретът за тази съвременност на актьора?

„Простотата“ не е годна като определение.

Делението на актьорите на „поколения“ също така е най-дълбока неправда.

Литературата. Но „Хамлет“ е на 400 години, а е жив; някаква днешна пиеса не е и на една година, а вече изглежда като взета от каменния век.

Ако за формите на изкуството може да се спори, то понятието за съвременната тема е безспорно до баналност. Когато зрителят идва в театъра, той се вълнува преди всичко от темата, а след това вече от актьора в нея. Поради това понякога лошите, но „злободневни“ спектакли имат успех и по-

средственият от професионална гледна точка актьор получава по-голямо признание, отколкото заслужава. И, обратното, блестящата работа на актьор в старомодна, невълнуваща зрителя тема може да остане незабелязана.

Говоря за театъра, понеже тук е по-леко да се почувствува съвременността, отколкото в киното, където те „излгват“ режисьорът, монтажът и микрофоните на звукооператора. На сцената актьорът е „оголен“ и поради това е по-леко да се говори за него. Но всичко, което засяга театралния актьор, в еднаква степен се отнася и до актьора в кинематографа.

Отначало ми се струваше, че понятието съвременност е изобщо неправомерно за изкуството: театърът, киното, актьорът включват в себе си това качество; ако те са „несъвременни“, значи нямат право на съществуване. Добрият актьор винаги е съвременен.

Но това все пак не е съвсем така. Добри актьори има много, но не всички могат да бъдат наречени съвременни.

Налага се да се откажем от обикновените оценки на актьора само като професионалист. Съвременният актьор е личност, явление преди всичко в човешкия смисъл на думата. И главното негово достойнство е всеки ден, всяка секунда да усеща диханието и движението на времето. Да усеща не пасивно, а със свое индивидуално и страстно отношение към него. Съвременният актьор е човек, който преди да излезе на сцената, се пита: „за какво?“, „защо?“, „какво



мога да кажа на хората в съгласие с автора или независимо от него?“. Съвременното изкуство има право на всякакви форми: актьорите могат да крещат, да говорят шепнешком, да стоят на ръцете си или половин час да пият чай от чиния; пиесата може да бъде със сто души, с двама, дори моноспектакълът е възможен (та нали Владимир Рецептер чете „Хамлет“!) Важно е само едно: постигали се при това основната цел — да се въздействува върху ума и душата на зрителя. Да му въздействуващ активно, като го заставяш да се откаже от привичните, но остарели норми за възприемане на живота и изкуството, като предлагаш на зрителя съвременни естетически норми. И секретът на големите актьори е в това, че те не се присламчват към времето си, не играят правдоподобие на външните наблюдения, а носят времето и правдата в себе си като своя същност.

Дойде Алексей Баталов на екрана от театралната студия и каза: „Обикновени човече, виж колко си хармоничен и прекрасен.“ Това бе своевременно, това е необходимо да знаят хората за себе си.

Дойде Инокенти Смоктуновски на екрана от театъра и каза: „Човече, ти си многообразен като вселената.“

Дойде Евгени Евстигнеев и каза: „Общество, ти си отговорно за формирането на човека.“

Любов Добржанска, Юрий Толубеев, Сергей Юрски. Актьорите от различни поколения, те носят в себе си неистова грижа за живота на днешния човек. И поради това всички те заедно са наши съвременници, наши великолепни актьори.

Да, но нали и други актьори говорят понякога за същото, за което говорят и посочените от мен. И тук се налага да държим сметка за качествената разлика: „така говоря“ или „така мисля“. Освен това налага се да се държи сметка за това, как актьорът говори или мисли. Съчетанието на убедеността на личността и точната, индивидуална, неповторима във всеки отделен случай форма е, струва ми се, тоя комплекс, който се определя от своеобразието на таланта и който определя съвременния актьор.

ВЛАДИМИР ПУХОЛТ ЗА СЕБЕ СИ

Напълно естествен е интересът към Владимир Пухолт, защото след успеха му в „Черен Петър“, а след това и в редица други филми днес той е може би най-популярният млад филмов актьор в Чехословакия. Неговата непосредствена естествена игра спечели симпатиите на всички.

Да се срещне човек с Владимир Пухолт сега, през периода, когато в студиите на Барандов кипи усилена работа, е много трудно, още по-трудно е да се съгласи да говори за своето творчество. Той почти винаги избягва интервюта, дискусии и разговори около своята работа. И все пак бе любезен да ни отдели няколко минути.

Владимир Пухолт е завършил Театралната академия в Прага.

— Обичам обаче повече филма. Имам впечатление, че той дава много по-големи възможности на актьора. Детайлът в киното — това е мястото, където актьорът може да покаже всичко. Филмът повече въздействува. Той предлага богати възможности за неограничено превъплъщение. Например сега участвувам на сцената на „Драматичен театър“. Ангажиран съм в хубави роли, но се чувствавам скован. Подчинен съм на сцената.

Все пак имам щастие, че съм в добър театър — наричат ни още „Театър на малката сцена“. Играем на малко разстояние от зрителя и така сме в почти непосредствен контакт с него. Не съм съгласен с аргумента, че в театъра играят живи хора, а на платното зрителят вижда само сенки. Това е също живот, само че запечатан на целулоидна лента. Зрителите сигурно понякога предпочитат живата игра на сенките пред лошата игра на актьора в театъра.

Навсякъде обаче актьорът е връзката между действие и зрител. Този факт трябва да го принуждава да бъде винаги честен спрямо тях. Той трябва да познава истината, да я показва такава, каквата е, а не да съчинява. Той няма право да лъже публиката...

Интересно нещо се случи с Владимир Пухолт през миналата година. Той получи ангажимент за главната роля във филма на И. Ханибал, „Училище на грешници“. Трябваше да пресъздаде образа на младеж от изправителен дом. Преди започване на снимките някои от актьорите бяха заведени в един от интернатите, за да се запознаят с живота там, с истинските герои, с техните нрави.



Няколко дни след това въпреки договора Пухолт отказа да участва във филма. Според него между сценария и действителността нямаше нищо общо.

— Щях да се срамувам после пред хората и колегите си. Това, което трябваше да играя, не отговаряше на действителността. Филмът би представил как ще изглеждат такива интернати може би след много години, но не как изглеждат днес.

Младият, едва 23-годишен актьор се противопостави с тази си постъпка на редица параграфи и „законни положения“ в киното. Някои се учудваха на неговата смелост, други смятаха, че филмите и образите, които е създал, му дават основание за това.

Филмографията на Пухолт действително не е малка. Още в детските си години участва в „Краят на плашилата“ и „Примерното кино“. През време на следването му голямо значение за по-нататъшното му развитие оказва телевизионната постановка на режисьора Иржи Крейчик „Късна любов“. Тя отваря пътя му към „Черен Петър“, „Кон-

курс“, „Старци на бригада за хмел“, „Първият ден на моя син“, „Любовта на русокосата“, „Съзвездieto Дева“, две новели за Франция. Сега се снима във филм на Крейчик — „Сватба като колан“.

— Предпочитам добрия режисьор пред добрата роля — казва Пухолт, — на добрия режисьор вярвам и не се боя. С такъв режисьор не се чувствавам ограничен от сценария. Имал съм досега щастието да се снимам само при едни от най-добрите наши режисьори, като Милош Форман и Иржи Крейчик. Освен това уважавам много и Иван Пасер („Интимно осветление“). При снимането винаги съм вярвал в успешния край на работата. Зная, че последната дума имат зрителите — иска ми се да вярвам, че досега не съм ги излъгал...

Първата ми истинска работа в киното всъщност бе с Милош Форман в „Черен Петър“. За този филм се говори, че е „синема верите“, скрита камера, пълна импровизация и т. н. Това не е точно така. Всичко, което снимахме, беше предварително, грижливо подготвено и репетирано. Добре е, че Форман не смята сценария за

„железен“. Той не се интересува от формата. За него е важно тя да покаже съвременната действителност без никаква лакировка и фалш. Вярвах напълно това, което играя. Подобен стил на работа имаше и в „Любовта на русокосата“. И там не ми остана време да чувствавам нещо друго, освен че играя себе си...

Говореше се много и за „Старци на бригада за хмел“. Първият чехски мюзикъл. Успехът на филма се дължи преди всичко на изключително добрия сценарий, който даде големи възможности на режисьора и актьорите. Струва ми се обаче, че не можахме да постигнем изцяло това, което искахме.

С удоволствие играх и във филма на Зб. Бриних — „Съзвездие Дева“, но от филма не съм доволен. Интересен в този филм бе подходът към актьорите. Сценарият бе раздаден на голяма група актьори и всеки можеше да си избере роля според себе си. Имах право да си избира дори и партньор. Избрах си Вимер, мой съученик, с който сме приятели и в живота. Станахме приятели и на екрана. Бриних ни развърза напълно ръцете — предварително измислихме голяма част от диалога. Импровизирахме почти всичко и каквото и да правехме, винаги се приемаше. Дори започнах да се страхувам от някои неща. Мисля, че малко се прекали с актьорската свобода...

Дискутира се извънредно много около понятието съвременен герой. Писаха дори, че съм такъв във филмите, в които играя. Не зная дали това е точно така. Обикновено някои герои нямат нищо общо с действителността, движат се по екрана, но забравят, че са преди всичко хора. Не бих искал да бъда един от тях. Изхождам от своето гледище и разбирания, че не мога да бъда герой, в който не вярвам. Не бих желал да мамя публиката. Изкуството според мен е показване на истината.

Крейчик ми казваше, че „пътищата на успеха са различни“. Успехът за мене е да бъда обикновен човек, а колкото за пътищата — желая да вървя по тези, в които вярвам...

В. Димитров
Прага

ВЪПРОСИ ОКОЛО ФЕСТИВАЛИТЕ

международна анкета

Редакцията на чехословашкото списание „Филм а доба“ се е обърнала към ръководни дейци на международните кинофестивали с молба да отговорят на няколко въпроса.

Въпросите на редакцията и част от отговорите публикуваме по-долу.

1. Какво е вашето мнение във връзка с големия брой на кинофестивалите днес и тенденцията за увеличаване на техния брой? Смятате ли, че този факт води до „инфлация на критерия“ при преценяване на художествени ценности?

2. По какъв начин ръководството на вашия фестивал реагира на това положение? Какво е вашето мнение за придаване на специфичен характер на отделните фестивали?

3. Какво е вашето мнение за ролята на фестивалите в международната филмова дейност? Какво мислите за взаимоотношението между художествената и финансовата страна на фестивалите?

4. Кой опит от досегашните ви фестивали смятате за плодотворен и по какъв начин смятате да развивате неговите черти занаят?

В. БАСКАКОВ

заместник-председател на Комитета по кинематография
при Министерския съвет на СССР.

1. Преди две-три години наистина имаше опасност от прекомерно нарастващия брой на фестивалите. Започваше „фестивалната инфлация“. За щастие, изглежда, че тази тенденция е спряла.

Затвърди се значението на основните фестивали в Кан, Москва, Карлови Вари, Венеция, на фестивалите в Мар дел Плата, Сан Себастиан, Локарно. Наред с по-старите фестивали за късометражни филми през последно време се заздрави значението на фестивалите в Краков и Лайпциг. Същевременно редица фестивали загубиха своето значение.

Но, изглежда, че все още има извънредно много фестивали. Те са обаче едно от малкото средства за международна размяна на ценности в областта на киното. Не е никаква тайна, че поради редица обстоятелства филмите на социалистическите страни са редки гости на западните екрани. Фестивалите създават възможност за среща на различни кинематографии. Тук се представят различни идеологически и творчески тенденции. И това е важно. През последно време филмите на социалистическите страни заемат все по-важно място между лауреатите на фестивалите, те стават предмет на дискусии във филмовите среди. Затова не бива да се оплакваме от големия брой на фестивали.

Що се отнася до „инфлацията на критерия“, това е релативно понятие. До такава инфлация се стига обаче поради други причини, които, предполагам, не са във връзка с големия брой фестивали. Просто се стига до сблъскването на различни разбирания за стойността на един или друг филм.

2. Смятам, че московският фестивал, както и карловарския има свой характерен облик и специфичен характер. Той не прилича на нито един друг фестивал, макар че не искам никак да подценявам значението на най-старите световни фестивали.

Най-характерната черта на нашия фестивал е неговата представителност, големият брой участващи страни, режисьори, актьори, продуценти. Не бива да забравяме и това, че някои страни, като например развиващите се, нямат всъщност друга възможност да покажат своите филми освен в Москва или Карлови Вари.

Характерно и важно за нашия фестивал не е даже самото съревнование на филмите, а онова, което става покрай това съревнование; срещи, дискусии, размяна на мнения, проектиране на филми от най-различни течения на най-широк кръг от зрители.

Разбира се, необходимо е непрекъснато да се усъвършенствува организацията и протичането на фестивала, но съвсем не е необходимо да се променя неговият характер. Нека да остане такъв, какъвто се е създал. Характерът на фестивала във Венеция се е създавал по друг начин. И той също си има своя традиция.

3. Смятам, че фестивалите са много важни за развитието на киноизкуството. Въпреки всички забележки по техен адрес те безспорно играят положителна роля при размяната на културни ценности между отделните страни. Бихме могли само да пожелаем на фестивалите да се осъществяват по-интензивни творчески срещи и по-сериозни дискусии по актуалните проблеми на киноизкуството.

4. За много плодотворни смятам онези дискусии, които се провеждат по време на фестивалите в Москва и Карлови Вари. Би било много добре, ако те протичат и в другите части на света.

Киното трябва да служи на мира и прогреса. Ако фестивалите бъдат подчинени на тези идеи, те ще служат добре на човечеството.

МАРИО МОЙА ПАЛЕНСИА

генерален директор на мексиканската кинематография

1. Съществуването на много кинофестивали говори за интереса на публиката в целия свят към добрите филми, обаче техният анархичен и хаотичен ръст водеше, а може би ще води и напред до обезценяване на наградите, които се раздават на тези фестивали, в резултат на което и до „инфлация на критерия“, както казват вие, при оценяването на художествените ценности. През 1965 година ФИАПФ призна 9 фестивала за съревнование, някои от които носеха съвсем определено регионален (местен) характер, което се смята за много. Това водеше до непрекъснатото понижаване на средното качествено ниво на наградените филми.

2. На никой друг фестивал не пролича толкова ясно горепосоченото, както на VIII световен преглед на кинофестивалите, който се състоя в Акапулко през ноември 1965 година, защото, както е известно, „прегледът“ е фестивал с несъзвездателен характер, на който се канят само онези филми, които са получили първи награди на главните международни кинофестивали със съзвездателен характер.

Във връзка с това дирекцията на Ресени (прегледа) предлага:

а) Да се ограничи броят на фестивали с характер на съревнование.

б) Да не се одобряват като международни онези фестивали, които явно носят местен характер.

в) Някаква комисия по подбора, зависеща от дирекцията на всеки фестивал, да прави предварителен подбор на съревноваващите се филми, както това става на фестивалите във Венеция или Берлин.

г) Журитата да бъдат наистина международни, а техните членове да се въздържат от гласуване за филмите, представени на съревнованието от техните собствени страни.

д) Да се полагат усилия за специализацията на фестивалите със съревнователен характер и за все по-голямо избистряне на художествените критерии при преценяването, така че да се елиминират влиянията и критериите, чужди на характера на съответния фестивал.

е) Затова пък би трябвало да се даде възможност за растеж на фестивалите с несъревнователен характер, които не могат да имат друга цел освен разпространението на филмовите произведения.

3. В рамките на международните филмови събития ролята на фестивалите е решително голяма, защото фестивалите са най-подходящият случай за конфронтането на кинотехниките, както и за среща на лицата, интересувани се от киното от най-различни гледища (режисьори, журналисти, продуценти, разпространители, собственици на кина, художници, държавни дейци и др.). И всичко това в интерес на взаимното опознаване и в интерес на най-добрите филмови произведения на световната кинематография от търговска и художествена гледна точка.

4. Всеки фестивал представлява една единица, съставните части на която могат да бъдат многобройни, което значи, че в самата фестивална дейност могат да се вземат под внимание неща от най-различен характер.

Но въпреки това, две от най-важните дейности са онези, които съставят двете секции — художествената и търговската (филмовия пазар). Първата като образец за подражание при създаването на един добър филм, втората като истинска платформа за дискусия за възможностите на продажбата, покупката и експлоатацията на филмите в стриктно търговски рамки.

5. Поради всичко казано дотук, участието в международните кинофестивали е изгодно. Онези, които се интересуват от киното в различните му плоскости и форми, намират най-добър случай за информация тъкмо при съревнованието на филмите.

В съответствие с тази идея дирекцията на VIII световен преглед на кинофестивалите програмира през 1965 г. „информативна секция“ с някои филми от кинофестивалите, които независимо от това, дали са били наградени или не, предизвикаха истински интерес. Ние преследвахме тенденцията тази информативна секция да стане с време важен филмов пазар. Освен това се проведе ретроспектива на мексиканския филм от онези времена, когато още не съществуваше мексиканска кинопромишленост, с участие на онези филми, които представляват истински документи, по които може да се изучава развитието на киното в Мексико. От друга страна, беше организирана „Седмица на новия филм“ с най-важните филми, които взеха награди при последното съревнование на експерименталния филм, организирано от работниците на мексиканската филмова промишленост.

АЛОИС ПОЛЕДНЯК

генерален директор на Чехословашкия филм

1. Струва ми се, че единствен критерий за преценката, дали кинофестивалите са много, е самият факт, че наистина недостигат добри фестивални филми. Известно е, че съществуват някакви различия между категориите на фестивалите. Ако включим в най-високото съревнование пет (Мар дел Плата, Кан, Западен Берлин, Карлови Вари, Москва, Венеция), евентуално шест фестивала (Локarno), ще получим броя на фестивалите с възкрателен критерий, които обективно трябва да съществуват. Смятам, че и териториалното разпределение не е, общо взето, правилно или ако искате, „справедливо“. Абсолютното болшинство си обсеби Европа. От гледна точка на развитието на националните култури би било уместно да се окаже внимание и на другите части на света.

Голяма част от фестивалите са загубили своите критерии. Те бяха извикани към живот от нуждите на туризма, от амбициите на градските управници, стремежа към вълнения, модата. Освен това е известно, че всеки (или почти всеки) фестивал има своя дипломатия, свои интереси, които изгласват оценката на истинските ценности. Чехословашкият филм има не един горчив опит в това отношение, например през миналата година.

2. Със строго ограничение на броя на наградите, със стремежа да се включат в съревнованието истински ценности, които внасят действително нови аспекти в развитието на световната кинематография. Това не винаги се отдаваше, да се надяваме, че ще успеем тази година. Преди години започнахме в Карлови Вари „Симпозиум на младите и начинаещи кинематографи“. Това беше своего рода ново начинание и ние получихме срещу предишната инфлация на филмите възможност за някакво ново разпределение. През тази година искаме да задълбочим този стремеж като насочим нашето внимание към три или четири непознати кинематографии от страните извън европейския континент.

Смятам за правилно, че отделните фестивали търсят своя специфичен път. Него трудно можем да проследим при „главните“ фестивали, като се изключат мащабите и субективният подбор на организаторите им. И напротив, много уважавам фестивала в Анеси, който се е специализирал в мултипликационното творчество, а и други, по-малки фестивали, какъвто е фестивалът в Бергамо или дори начинаещият „детски“ фестивал в Готвалдов. Признавам напълно и правото на живот на регионалния фестивал на балканските страни, макар че подбудите за неговото учредяване бяха не във връзка с някаква общност на филмовите им култури, а политически. И напълно оправдано.

3. Безспорно най-ценната страна на качествените и сериозните фестивали е, че представляват преглед на творби, които се смятат от отделните страни-производителки за характерни в развитието на тяхното киноизкуство. И това е много интересно, макар че може да се случи някои истински национални филмови ценности да не намерят по едни или други причини път към фестивалното съревнование. На пръв поглед може да се стори, че филмите, наградени с главните и специалните награди на журитата, би трябвало да имат отворен път и в кината. С изключение на филмите от главните страни-производителки това обаче не е така. И не винаги това става поради способността или неспособността на производителите да пласират своите наградени филми.

Но още по-чудно е, че много от филмите, получили главните награди, въпреки всички старания на дистрибуторите не намират същия отзвук между зрителите (виж миналогодешните победители в Кан, Западен Берлин и Венеция). Тук сигурно нещо не е в ред.

4. Карловарският фестивал е неразделно свързан с неговия работен характер, проявяващ се в десетките приятелски срещи без всякакви церемонии (и това не зависи само от скромността на обстановката) и преди всичко в самата Свободна трибуна, която през годините на своето съществуване **представи думата** на цяла редица забележителни личности от света на киното. Наистина никой не си отиваше от тези дискусии с напълно променено мнение, наистина на никого изведнъж не се отвориха очите. Но все пак е много интересно да се слушат и разменят мнения с умни хора. И тази черта трябва и занапред да различава Карлови Вари от останалите фестивали. Ще се стремим това да проникне в цялата атмосфера, така както това е всъщност отбелязано в лозунга на нашия фестивал. „За благородство на отношенията между хората, за вечна дружба между народите“.

ХЕНРИХ МОЦЕК

**директор на Международния фестивал
за късометражни филми в Краков**

1. Трудно би било да не се споделят оправданите опасения, че извънредно големият брой на фестивалите, особено поради продължаващата тенденция към увеличаването им, би могъл в крайна сметка да окаже принципно влияние върху програмния и идеен уровень на много от тях. Аз лично смятам, че фестивалите изпълняват общо взето една полезна роля, популяризирайки разните отрасли на филмовото изкуство, с които не винаги можем да се срещнем при нормалното им разпространение. Съществуването на фестивали даже играе по отношение на някои от отраслите на филмовото творчество, например при късометражните филми, незаменима роля на творческа инспирация. Така че по-големият брой на фестивалите сам по себе си още не дава според мен причини за безпокойство. Едва фактът, че се размножават фестивали с подобен или тъждествен профил на програмата, които прилагат сходни критерии и лозунги, с една дума сходни принципи при подбора и награждаването, може след време да доведе до снижаване на престижа на фестивалите, изобщо до това, че във фестивалните съревнования ще започнат да вземат участие второстепенни творби, в резултат на което ще се дискредитира самата идея на фестивалите.

2. Както се вижда от гореказаното, аз съм привърженик даже не толкова на ограничаването на броя на световните фестивали (разбира се, брой, задържан в разумни рамки и отговарящ на териториалното разположение), а по-скоро на специализирането на тяхната програма, а в известна степен и на организацията им. На нашия фестивал в Краков дадохме определен ограничен характер. Формулировката на неговата програма се определя от лозунга „Нашият двадесети век“. Това значи, че ние се стремим да показваме в Краков само онези

филми, идеологическото съдържание на които е свързано с живота на съвременния човек, с неговите удоволствия, грижи, беспокойствие и успехи, като същевременно става въпрос за филми, които са снети на съответното художествено ниво, отговарящо на съвременните течения в изкуството на нашето столетие. Отличителната организационна черта на фестивала е освен това и почетният характер на наградите и обединението на националния (общополски) фестивал с международния.

3. Фестивалът, така, както аз го разбирам, е преди всичко манифестация с идеологичен и художествен характер в широкия смисъл на тези думи. Аз не подценявам търговската страна на нашия фестивал: затова също се старая да създам в Краков колкото се може по-благоприятни условия за онези от участниците (производители и разпространители), които биха искали да използват нашето мероприятие за търговски контакти. Тези две страни на фестивала не си противоречат взаимно, макар че би могло да се стори, че културният престиж на такова събитие изисква запазването на безусловния приоритет на гървата. Комисията за подбор, както и журито, трябва да вземат под внимание изключително художественото ниво на преценяваните филми без оглед на тяхната търговска стойност.

4. Много важно за всеки фестивал е подборът и преди всичко широката възможност за подбора на фестивалната програма за съревнование. Нашият опит показва, че лозунгът на краковския фестивал бе разбран правилно и че той е достатъчно силен магнит за качественото, идейно съдържателното и художествено зрялото късометражно творчество. Следователно проведените известни изменения в статута нямат за цел да променят профила на фестивала, това са само уточнения от организационен характер. Така ние още повече ограничаваме времето за проектирането на съревноваващите се филми (до 30 минути), за да не „царуват“ на късометражен фестивал прекалено дълги филми. Занапред за разлика от други световни фестивали няма да въвеждаме принципа за представянето на филмите в рамките на националните състави, за да избегнем тематичната и жанровата монотонност. Въз основа на миналогодишния опит организираме за интересующите се семинар за художествените аспекти на филмите, произведени от международните организации, подчинени на ООН, налявайки се, че много от разнообразните филми, създавани под общочовешки лозунги, ще станат тема за живи творчески дискусии.

И накрая ние много държим да запазим живата сърдечна фестивална атмосфера, която дава възможност на нашите гости да прекарат хубаво и да отнесат приятни спомени от краковския фестивал.

ХИЛМАР ХОФМАН

ръководител на Дните на късометражния филм в Оберхаузен

1. От една страна, считам за добър принципа за по-голям брой кинофестивали, защото чрез многобройни прожекции в цял свят филмът по-силно прониква в съзнанието на публиката и това би могло да създаде фалангата срещу конкуренцията на телевизията. Обаче тъй като, от друга страна, няма достатъчно добри филми, с които биха могли да се запълнят многобройните фестивали (това се отнася и за най-известните), и малкото значителни художествени произведения трябва да се разпределят между прекалено големия брой фестивали, възниква впечатлението, че за киното едва ли може да се говори като за някакво изкуство. Ако добрите филми бяха съсредоточени само в два или три фестивала, предразсъдъци от този род не биха се появявали.

2. Дните на късометражния филм в Оберхаузен се опитаха да избягнат тази дилема, като се съсредоточиха само върху един специален вид — късометражния филм. Освен това в Оберхаузен с категорична строгост се спазват принципите за подбор: подборът не е предоставен на националните комисии, а на ръководството на фестивала, което си запазва правото да елиминира неотговарящите на най-съвременните художествени критерии филми без оглед на това, че някои национални продукции изобщо няма да се появят при съревноването. Така например фестивалът през 1966 г. е разполагал с 820 заявки от 42 страни, от които предложението на ръководството на фестивала е избрало за съревнование само 80 филма от 23 страни.

3. Ако нямаше фестивали, каквито са например Кан или Карлови Вари,

не би имало филмови панаири, на които биха могли да се срещат филмови търговци от всички страни, или телевизионните търговци, интересуващи се от добри филми. Не само филмите, които се появяват на фестивалните екрани или при търговските прожекции, имат шанс да излязат на световния пазар, но и онези филми, които изобщо още не са били прожектирани, но които в разговори между отделни интересувачи се дейци изживяват своя „статус насценди“. В Оберхаузен ежегодно със сигурност се продават всички филми, получили награда, т. е. от 20 до 30, по-голяма част от които даже по няколко пъти. Освен това поне половината от ненаградените филми имат шанс да бъдат продадени на различни европейски и американски телевизионни дружества. През 1965 г. в списъка на посетителите на Оберхаузен фигурираха 30 филмови търговци и същият брой закупници от европейски и американски телевизионни станции. По такъв начин художественият фестивал в Оберхаузен стана същевременно и интересен от търговска гледна точка пазар.

4. Съществен позитивен спит от Оберхаузен са импулсите, предизвикани от филмите, които бяха наградени тук. Това доведе не само до обновление на късометражните жанрове, но засегна и игралния фулм, след като редица режисьори от късометражния филм му предоставиха своя талант. Всяка година в Оберхаузен около 500 режисьори, автори и оператори гледат в течение на осем дни приблизително 100 късометражни филма, създават критерии и получават импулси за собственото си развитие. Към това се добавя, че в резултат на многобройни съобщения за съревнованиято на късометражни филми в Оберхаузен и последователното проникване на късометражния филм в телевизията можаха да бъдат реабилитирани три вида късометражни филми — документалният, трикфилмът и късометражният игрален филм. В резултат на това филмовите продуценти и киностудията са готови да инвестират в късометражния филм повече средства.

РОБЕР ФАВР ЛЕ БРЕТ

генерален пълномощник на фестивала в Кан

1. Първоначално имаше два фестивала, един във Венеция и друг в Кан. Тези два прегледа в известен смисъл се допълваха, и то по такъв начин, че на единия се показваха филми, произведени от октомври до март, а на втория — филми, произведени от март до юни.

Тези два фестивала предизвикаха ревност. Почти във всички страни започнаха да никнат фестивали като гъби след дъжд. Всъщност някои от тях послужиха като претекст за поощряване на туризма.

Напълно ясно е, че сегашното световно производство не е достатъчно богато, за да снабдява с качествени произведения всички тези фестивали. В началото на пролетта филмите се появяват в Кан, а по-късно в повечето случаи се прожектират отново и на другите фестивали.

2. Ние нямаме интерес да сме за или против този или онзи фестивал. Просто се грижим за това, да запазим фестивала в Кан на онзи път, който той си е предначертал, а именно да подпомага развитието на филмовото изкуство, запознаването с качествените творби и развитието на филмовата промишленост в целия свят в духа на всеобща дружба и сътрудничество.

3. Ако киното е изкуство, то също така е и промишленост и животът на първото зависи от второто. Затова взехме под внимание не само художествените и културните интереси на фестивала, но давахме възможност и подпомагахме взаимните връзки между всички в света, които произвеждат филми и осигуряват тяхното разпространение.

4. По такъв начин Кан постепенно стана място за ежегодни срещи на международния филмов свят, което и е здравата основа на този преглед. Фестивалът в Кан е вече на двадесет години и в течение на тези години се стремяхме според силите си да балансираме три фактора, които, струва ни се, са основни за успеха на фестивала, а именно:

а) да се показват филми, които могат да възбудят интерес и имат известна стойност;

б) развитието на международните връзки между производителите и дистрибуторите от различните страни;

в) организирането на мероприятия, които правят от фестивала привлекателно зрелище.

Що се отнася до самите филми, отворихме вратата си както за ония, които биха могли да интересуват широката общественост, така и за другите — новаторските, които могат както от естетическа, така и от техническа гледна точка да съдействуват за развитието на седмото изкуство.

И на края с организирането на „Седмица на критиката“ искахме да насърчим младите талантиливи творци, които по този начин могат да получат думата пред международната общественост.

ЖАН-ПИЕР ГУ-ПЕЛТАН

член на комитета на МФФ в Бейрут

1. Количеството на фестивалите, уреждани днес по целия свят, не е за мен причина за опасения. Те свидетелствуват за интереса, който навсякъде се проявява към киното, а същевременно и за динамичността на това изкуство. Наистина днес съществува известна наситеност, обаче това положение само ще се оправи. А филмите, показвани на фестивалите, в крайна сметка ще останат предмет на критична преценка независимо дали на фестивала или извън него.

2. Разбира се, ние непрекъснато се стремим към по-взискателен подбор на филмите (макар че това понякога е много тежко). Добре е, че много от фестивалите могат да се специализират: тази тенденция трябва да бъде подкрепяна.

3. Фестивалите дават възможност за многобройни връзки, което е изгодно — във всеки случай повече изгодно, отколкото вредно. Художествената и търговската страна могат и трябва да съществуват на всеки фестивал: няма защо да отричаме търговските интереси при положение, че не занемаряваме художествената страна на фестивала. Тук става въпрос само за мярката, която понякога много трудно се определя.

4. Доколкото това беше възможно, отнасяхме се благосклонно към приноса на новите или малко известни кинематографии. По повод на нашия собствен фестивал бихме искали да подчертаем този стремеж. А що се отнася до Средния Изток, считаме за важно да се прожектират сериозни кинопроизведения от миналото (особено с оглед на младите зрители).

РОК ДЕМЕРС

директор на МФФ в Монреал

Не може да се говори за кинофестивалите, без да ги разделяме предварително на съревнователни и несъревнователни. Смятам, че броят на съревнователните фестивали би трябвало да се намали и обратно. Солидаризирам се със стремежа на Международната федерация на Съюза на филмовите производители да се намали броят на съревнователните фестивали на четири, от които единият би могъл да се провежда в Южна Америка (пored в Мар дел Плата и Рио де Жанейро), един в Западна Европа (Кан), един в източна (пored Карлови Вари и Москва) и един в Азия (по всяка вероятност в Бомбай).

По своето значение съревнователните и несъревнователните фестивали се отличават съществено един от други, докато съревнователните фестивали и днес са все още необходими за филмовата промишленост, фестивалите с несъревнователен характер са абсолютно необходими за филмовото изкуство.

Съревнователните фестивали неизбежно придобиват международен характер. И напротив, фестивалите с несъревнователен характер имат по-скоро национален дух.

На несъревнователния фестивал повече от актьора, продуцента или дистрибуторите „звезда“ може да бъде филмовият творец. Но въпреки всичко такъв несъревнователен фестивал, който напълно би отминал дистрибуторите, продуцентите и актьорите, би се изложил на опасността да загуби поддръжката на филмовата промишленост, от една страна, а от друга страна, би се лишил от главния източник на рекламата, която е много важна, особено тогава, когато се разчита на голямо посещение, което да покрие разходите по неговото уреждане. Както вече казах, несъревнователният фестивал има преди всичко национално значение. Например Международният кинофестивал в Монреал още от първата си година стана най-важното обществено-културно събитие и веднага получи отклик всред правителството, филмовата промишленост и обществеността. Правителствените кръгове осъзнаха културното значение и възможностите на киното и успеха

най-после след шестгодишни усилия да осигуряват за киното същото положение, от което досега се ползуваха другите изкуства. Неотдавна правителството направи жест, давайки възможност на киноработниците да получават стипендии, и гласува субсидия, която даде началото на канадската пълнометражна кинопродукция, а освен това субсидира фестивала, тъй като той има голям отклик в цяла Канада.

Що се отнася до промишлеността, фестивалът накара нейните ръководни дейци да променят становищата си. Разпространителите започнаха да купуват филми от същия тип и качество като онези, които показвахме на първите фестивали, а собствениците на кината приспособиха към това и своята програмна политика. В Монреал, който досега не знаеше какво е това „художествен филм“, десетки кина предлагат качествени филми от различни продукции. Това положение доста се отличава от „предфестивалната“ ситуация, когато по екраните на нашите кина се прожектираха практически само американски филми и когато цензурата беше необикновено строга. И ако все пак възникваше възможност да се види чуждестранен филм, той бе само дублиран и отпреди няколко години.

В резултат на първите два фестивала започна да се създава канадската пълнометражна продукция. Отговорните фактори на Международния филмов фестивал оттогава ежегодно организират паралелно и съревнователен фестивал на канадския филм, на който международното жури раздава парични награди на най-добрите канадски филми за годината. Всички канадски киноработници се поканват на фестивала в Монреал, където имат възможност да си създадат представа за националната продукция, да я сравнят с международните стандарти, да се срещнат и да беседват с изтъкнатите чуждестранни киноработници.

Що се отнася до обществеността, фестивалът преди всичко задоволява жаждата за значителни филми от най-различни страни и дава възможност на зрителите да гледат тези филми в оригиналната им версия. Същевременно дава възможност за запознаване с младите творци от най-различни националности и извънредно много повишава броя на зрителите на сериозните филми.

Освен тези съревнователни и несъревнователни фестивали според мен имат свое оправдание специализирани съревнователни фестивали на късометражни филми (Тур), на мултипликационни филми (Анеси), научни и детски филми. И затова — всяка година по 4 фестивала със съревнователен характер, десетина с несъревнователен и 4 или 5 специализирани. Останалите са излишни.

ВАЛТЕР ТАЛМОН-ГРОС

(Манхайм)

1. Чисто теоретически погледнато, не съществува никаква логична зависимост между умножаващия се брой на художествените факти и „инфляция на критерия“. Напротив, колкото повече концерти, театрални представления, изложби се предлагат, толкова по-остър става критерият при тяхната оценка. В практиката обаче трябва да се има предвид, че оригиналността страда от умножаването и се обезценява. Колкото повече филмови фестивали, толкова по-малък е броят на филмите, които са налице за тази представителна цел. Само специализация може да оправи това положение.

2. Международната седмица на киното в Манхайм се специализира от 1961 г. като съревнование на пълнометражните и късометражните документални филми, а също така и на първите дългометражни игрални филми на режисьорите от късометражните и документалните студии на тема „Човекът от нашето време“. Това, което показваме, са филми, които предизвикват човека от нашето време да мисли, да мисли какво би могъл той лично да направи за това, утрешният свят да бъде по-добър. От моя дългогодишен журналистически опит съм убеден, че освен традиционните, повече или по-малко с търговска насока големи фестивали само малките специализирани фестивали имат оправдание за съществуването си.

3. В международното развитие на филмовото творчество кинофестивалите играят решителна роля в три отношения. Те предоставят на режисьорите, авторите и продуцентите най-добрия случай да видят най-новото в развитието на киното и да си вземат бележка за това в своето собствено творчество. На критиките те дават възможност да коригират своите критерии и да подготвят публиката за интересни творби. На вносителите, дистрибуторите и телевизионните дру-

жества дават възможност за покупки. Всички тези три функции на фестивалите са еднакво важни и се допълват. В зависимост от структурата им на отделните фестивали ще преобладава една от тях. Идеалното би било те да хармонират. При избора на филми за Манхайм, разбира се, никога не е решаваща тяхната търговска страна, а само тяхната художествена убедителна сила като документ за човека от нашето време. При това особено не радва, когато и най-трудният за публиката и критиката филм намира търговско приложение.

4. За позитивен опит от Манхаймските седмници на киното през петте години, в които имах възможност да ги ръководя, смятам факта, че най-важните явления в развитието на документалния филм и в първите игрални филми се отразяват именно в Манхайм и се проектират далеч извън рамките на Германия. От 1960 г. показахме основните творби на синема верите включително продукцията на американското директсинема, а от 1963 г. и чудесния размах на новите чехословашки игрални филми. Какви позитивни импулси произтичат от това, можахме скоро след тях да констатираме във филмовото творчество на много страни. Това, което бих искал да развивам в Манхайм и по-нататък, е социологично-културната документация и нейната преценка по време на дискусиите с нейните творци.

Д - р Л И Н О М И Ч И К Е

**директор на Международния преглед
на новите филми в Пезаро**

1. Ако за един миг забравим дефиницията „кинофестивал“, безспорно ще ни се стори, че общият брой на тези прегледи, които всяка година се провеждат по света, е прекомерен. Бих казал преди всичко обаче, че съвременната действителност на кинематографията се отличава от действителността на фестивалите. В повечето случаи фестивалната действителност се обуславя от универсалността на тяхното направление, от обърканото натрупване на изисквания, интереси и най-различни, едва ли не диаметрално противоположни ценности. Филмът днес може да бъде наистина и средство за забавление или средство за обществено разбирателство, или средство за художествено изразяване. Това са три съвсем различни пътища, които в наше време преминават от момента на недиференцираност към момента на диференциране. За съжаление съществуващите сега фестивали не отразяват този момент на диференциране, не се интересуват от определен тип филми, а от филми изобщо (литературният преглед или художествената изложба се интересуват например само от литературата или от живописата като изрочно средство, а не от всичко, което е било написано или нарисувано). По такъв начин на фестивалите или поне на по-голяма част от фестивалите се срещат съвсем противоречащи си произведения.

2. Това положение може да се разреши само като се отхвърли традиционната концепция. Филмовият фестивал не е и не може да бъде една външна проява на филмовия живот и да се ограничава с това, че периодически отбелязва известни фази на този живот. При сегашното положение на киното фестивалът трябва да подкрепя процеса на диференцирането, за който говорих в началото, и да противодействува на всички онези сили, които са против диференцирането (каквито са например в капиталистическите страни традиционните филмови промишлености) преди всичко защото диференцирането би спомогнало филмът да се предлага на зрителя като активно средство за опознаване, а следователно и осъзнаване, а не като пасивно средство, което служи за преспиране и приглушаване съвестта на зрителя през „свободното“ му време с великолепно, но празно зрелище.

Въз основа на тия именно разсъждения възникна „Международният преглед на новото кино“ (Мостра Интернационале дел Нуово Синема), който не желае пасивно и без разлика да се отнася към онова специфично и недиференцирано нещо, което се нарича кино, а иска да се насочи с несхематична „теденциозност“ предимно към ония млади творци (не толкова по възраст, а по дух), които в Чехословакия или в Бразилия, Унгария или във Франция, Полша или във Великобритания вземат участие или искат да вземат участие в огромното движение за възраждане, протичащо днес в киното и не само в киното.

3. От гореказаното следва, че е трудно да се даде дефиниция за „ролята

на фестивалите в общия смисъл на думата: има фестивали, които се раждат в главите на ръководителите на отделите за пропаганда и служат на техните цели; други възникват по чисто туристически причини и също служат на своята цел; има фестивали, които възникват, да кажем, въз основа на объркани изисквания, обаче в края на краищата служат на някаква цел, която изобщо не е била предвидена: те стават място за среща на млади киноработници от различни страни (последният фестивал в Рио де Жанейро). Други фестивали са пък смес от култура, светски развлечения, изкуство, долари, рулетка, критични статии, митични надежди и горчиви разочарования (фестивалът в Кан). И накрая съществуват фестивали, които изобщо нямат никаква роля. А онези малко, които напротив, имат известна роля или поне искат да я имат, не могат да направят нищо друго освен да избират с тенденциозна строгост между културните и търговските мотиви.

4. Смятам, че фестивалът в Пезаро би трябвало все повече да става място за срещи (и повод за обмяната на опит) между хора (творчески работници, критици, организатори на културния живот), отношението към киното на които е обосновано от еднакви естетически и културни интереси. Прегледът в Пезаро се оказва успешен и затова, че спомогна да се направи първата приблизителна преценка на онова, което беше направено, и на огромната работа, която ни предстои. Проектирането на филмите, беседите на кръглата маса, срещите на които се разглеждат проблемите на организацията и структурата, не биха били сами по себе си много полезни, ако органически не са свързани помежду си и не носят характера на своего рода годишни прегледи за това, което е направено в света и което трябва да се направи за „новия филм“. На това място, разбира се, възниква проблемът за формулата на нашия фестивал, която беше предмет на възраженията на някои повърхностни наблюдатели: „Ако вашият фестивал — казваха те — апелира за новия филм, трябва да ни кажете какво е това н о в ф и л м.“ В действителност, както вече подчертах, никой не може и даже не иска да определя какво е това н о в ф и л м: стига ни, че знаем какво нещо е старият филм и че сме единни в мнението, че историята на културата, а следователно и историята на киното се създава като непрекъснато се надвива миналото. Фестивалът на новия филм просто иска да подпомага този закон, който, разбира се, в киното се осъществява особено трудно, защото развитието му е свързано с промишлените и пазарните аспекти — сами по себе си консервативни. Значи, никаква нова формула, никаква рецепта за „новото“, а отхвърляне на старите формули и рецепти и непрекъснатата дискусия върху проблемите. От тясно художествена и критична гледна точка това е работна хипотеза; от поширока оперативна гледна точка това е инициатива в полза на голямото или възродено кино. Следователно възнамеряваме да повишим жизнеността и да задълбочим функцията на фестивала в Пезаро чрез подчертаване на неговия характер като фестивал на проблемите въз основа на принципа, който формулирах в началото, а именно, че днес кинофестивалът не може да се ограничи само със зафиксирване на това, което съществува в киното, а трябва по-скоро да набелязва какво би трябвало да има в него.

Нашият фестивал има и иска да развива и занапред стимулираща и провокираща функция, функция, която — така поне вярваме — не се изчерпва само в деветте дни на неговото времетраене, а влиза в процеса на непрекъснатото възраждане, което на различни нива и по различен начин протича в целия свят.

Венеция — 66 година

Имаше нещо много естествено в това, че разговарях именно с режисьора Димитър Петров за Венецианския ефсивал на детско-юношеския филм, отгдето той донесе две купи — отличия за нашия „Рицар без броня“ „Сребърния лъв „Сан Марко“ (второ място в общото класиране) и медал на Олег Ковачев за най-добро актьорско постижение. И то не само за това, че той беше в състава на журито на последния осемнадесети форум на това представително състезание, но и защото проблемите на този жанр са му много близки — там той влага творческите си усилия, дълбоко се е вживял в спецификата на изискванията. С други думи, това беше среща с човек, който се е чувствувал привично на фестивала, присъствието му там е имало до голяма степен значението на едно свервяване на часовниците, едно оглеждане дали сме в крак с другите или изоставаме...

— Успехът ни, без ни най-малко да подценявам получените награди, можеше да бъде и по-голям — казва Димитър Петров. — Сега и журито, и публика не почувствуваха истинската стойност на българския филм, особеностите на диалога, защото надписите бяха не на италиански, а на френски. Долавян беше общият смисъл, но не и нюансите. И докато за повечето от фестивалните филми едно такова нещо не можеше да има особено значение, за „Рицар без броня“ то бе съществено. Иначе — осмелявам се да твърдя това — можехме да получим първата награда.

Имам и някои други бележки по отношение загрижеността и равнището на представянето ни във Венеция. Както и другаде, така и тук пропускаме съществуващите възможности за пропаганда на нашата култура и на нашето кино, пропускаме отличните условия за установяване на търговски контакти, които да са ни от огромна полза. Освен показът на пълнометражни филми на Венецианския детско-юношески фестивал се комплектуват богати програми от късометражни — игрални, мултипликационни, документални и т. н. В тия програми Българи не беше застъпена с нищо: като че ли нищо не се прави у нас. А аз лично съм гледал немалко чудесни рисувани филмчета, предназначени за деца, които могат да бъдат показани и оценени по достойнство във Венеция. Защо не изпращахме там тези филми? Не ги изпращахме и на съществуващия от три години в Испания, в град Хихон, друг международен фестивал със същия профил като венецианския. Не изпращахме и чудесните документални филми с подходящо съдържание — спомням си например някои работи на Невена Тошева. Има и други произведения... Между другото, на последния фестивал, на който присъствувах и аз, можехме да се представим не само с „Рицар без броня“, но и с другите два готови наши пълнометражни филми — „Между двамата“ и „Началото на една ваканция“. Те вероятно могат да бъдат преценени и по-снизходително, но важно е да докажем, че в момент, когато в редица други европейски кинематографии се чувства дефицит от такива творби, ние създаваме непрекъснато филми в детско-юношеския жанр. И авторитетът ни на кинематография, която развива и поддържа тези тенденции, щеше да израсне още повече. Представям си ефекта: България с три филма на Венецианския фестивал, докато други страни изобщо не можаха да изпратят нищо. А ограничения в участието няма — Съветският съюз например използва това положение и представи два филма. Въпросът обаче освен тази морална или наречете я дори пропагандна страна, има и търговски смисъл: ако на венецианския фестивал бяхме показали и другите филми, щяха да ги видят търговците, щяхме да осигурим пазар, да проникнем там, където със средствата на местната реклама мъчно достигахме. Добър пример в това отношение ни дават чехите, които не пропускаат да проектират на всеки фестивал (така бе и сега във Венеция) по-стари свои филми, награждавани другаде и поради това лишени от възможността да се включат в състезанието. Те ги показват, за да използват всяка възможност за проникване в непознати страни, на далечни екрани. А по този начин там проникват и благородните идеи на социалистическата култура, промъкват се през ограниченията неща, които иначе трудно биха проникнали.

— А какво беше изобщо равнището на последния осемнадесети венециански фестивал?

— Присъствувах във Венеция и преди две години. Следя развитието на детско-юношеския филм отдавна и не само въз основа на показването по меж-

дународните прегледи. Венеция — 66 години затвърди впечатленията ми, че все още постиженията в тази област и като количество, и като качество не отговаря на реалните потребности на живота, не задоволяват глада от филми у детската публика. Очевидно е също така (това го показват и наградите на различните фестивали във Венеция — трите поредни първи премии за СССР, наградите за нашето кино, за чешкото, за полското, за югославското), че все повече и повече западното кино отстъпва, и то главно в художествено отношение, пред филмите на социалистическите страни. Някои се мъчат да обяснят този факт с нежеланието на продуцентите, но гладът от подобни творби е твърде голям там и трудно може да се приеме, че с тяхното производство се поема материален риск. Има според мен нещо друго, по-важно: това е значението, което се отделя на тия филми на Запад, и значението, което им отдаваме ние. Там с детско-юношеските филми обикновено не се преследват никакви високо благородни хуманни внушения, дълбоки възпитателни цели, изискват се развлекателни произведения. А за нас тия филми са много важни, защото чрез тях се формира характерът на утрешните граждани, формира се техният мироглед. По такъв начин — това признават и западните специалисти — нашите филми се налагат с дълбочината на идеите си, с проблемността и хуманизма си, със сериозната загриженост за съдбата на бъдещите поколения.

В това отношение социалистическите филми промениха дори критерия на венецианския фестивал. Докато преди там е господствувал критерият за развлекателност, забавност, авантюризъм, сега това е недостатъчно и на такива творби вече нито журито, нито критиката обръщат внимание — те изглеждат леки, елементарни. Сериозните, проблемни филми пък престанаха да се тълкуват като адресирани само към детската публика, те потърсиха път и към възрастните. Така бе и сега: най-хубавите филми — съветският „Звънят, отворете вратата!“ (реж. А. Мита), българският „Рицар без броня“ (реж. Борислав Шарапинов) и израелският „Момчето от улицата“ (реж. Йозеф Шалхин) — бяха повече филми из живота на децата, отколкото специално предназначени за децата. Но интересното е, че и при самите деца все тези филми намират по-добър прием. Без може би да проникват в същността на проблемите, децата усещат, че става дума за нещо сериозно и важно, интуитивно се доближават до много неща.

— Очевидно е, че с наградите, получени последователно за нашите филми „Капитанът“, „Между релсите“ и „Рицар без броня“, завоювахме авторитет в областта на детско-юношеския жанр в широк международен мащаб. Вашето участие като член на журито във Венеция също е признание за българското кино. Как Вие преценявате тези ни постижения и какво смятате, че произтича от тях?

— Искам особено да наблегна, че в никакъв случай не трябва да се подценява мястото ни на световния екран в това отношение. Детско-юношеският филм вече се откъсва от ограничеността на задачите си и най-добрите му образци в последните години показват, че той е равностоен, пълноценен жанр, търсен от разнообразна публика. Че расте значението му, показва откриването преди три години на нов международен фестивал със същия профил в Хихон (Испания), че фестивалът в Готвалдов (Чехословакия) също придобива интернационален характер. А нима не е симптоматичен и фактът, че в СССР студията „М. Горки“ се обособи като специализирана за детски и юношески произведения...

Нашите успехи са безспорни. Но с ръка на сърцето си трябва да признаем, че в нашата работа има голяма доза случайност, няма организираност, целенасоченост. Мисля, че е напярляла необходимостта творците на тези филми у нас да имат свой обединяващ център. Не студия — това е нещелесъобразно за нашите условия, не и колектив. Нужна ни е може би редакция, която да сплоти писателите, работещи в тази насока, да се издирват сценарий, да се държи тесен контакт със специалните детски издания, с Дома на детско-юношеската книга. Режисьорите, пък и никой друг, не трябва да се чувствуват закрепостени към тази редакция, а да творят и в тази област, без да се откъсват от другите теми. Мисля, че трябва да измислим, да създадем нещо конструктивно. Ще е от полза за всички...

СССР

Вече няколко десетилетия комедията „Сватба в Малиновка“, музиката на която е написана от композитора Б. Александров, с огромен успех се играе по сцените на много театри в Съветския съюз. Сега режисьорът А. Тутишкин се е заел с екранизирането на тази комедия. „Нашата работа“ посвещаваме на петдесетгодишнината на съветската власт — е заявил Тутишкин. Може би това звучи малко изненадващо, тъй като ние сме привикнали на тази знаменита дата да се посвещават само сериозни историко-революционни филми. И изведнъж музикална комедия! Искам да припомня, че нейното действие протича през годините на гражданската война и нейното съдържание е героичната борба на трудовете хора за победата и установяване на съветската власт в Украйна. И ако нашите герои пият, танцуват и се шегуват, всичко това е особеност на жанра, което в някаква степен не намалява значимостта на произведението.“

Много артистки от киното и театъра мечтаят да играят интересната пълна с дълбок драматизъм роля на знаменитата руска актриса от 19 век. В. Асенкова. На нейния кратък и ярък живот е посветен филмът „Зелената карета“. Филмът ще бъде поставен от режисьора Я. Фрид.

Филмът на младия режисьор Михаил Богин „Двамата“ е завоювал седем международни награди и с голям успех се прожектира по екраните на повече от 60 страни. Сега Богин пристъпва към нова работа. За своя пръв пълнометражен филм той е избрал разказа на В. Богомолов „Зося“. „Смисълът на произведението на Богомолов — разказва М. Богин — е много по-широк от сюжета — историята на една първа



Атьорите Любомир Киселички и Иван Андонов в сцена от новия български филм „По тротоара“, режисьор Антон Маринович.

любов. Преди всичко мене ме интересуват своеобразните характери и техните взаимоотношения. Героите на разказа отиват на фронта седемнадесетгодишни. Храбростта за тях е всекидневно нормално състояние на духа, докато в същото време обикновените житейски положения ги объркват. Този психологически парадокс, толкова типичен за поколението младежи, минали през войната, е много интересен обект за анализ. Много бих желал вътрешният мир на героите, точно и тънко показан от Богомолов, да намери своя екранен еквивалент...“

Сценарият, написан от автора на разказа, както е заявил режисьорът, значително се отличава от литературния първоизточник, макар същността на характерите на главните герои да е останала неизменна.

В Москва, в дома на Съюза на кинематографистите, се е състоял дванадесетдневен семинар на младите кинодраматурзи. Участниците в семинара са изслушали курс лекции за проблемите на съвременната кинодраматургия и са взели активно участие в дискусиата на тема „Сце-

нарият, неговите закони и тенденции“. Повече от 35 нови работи са били обсъдени на семинара. На живота на големия сибирски строеж е посветен сценарият „Познатият старец“ на В. Михайлов. За младостта на Александър Фадеев разказва сценарият на Е. Дубровски. А. Агабабов („Здравей, това съм аз“) е избрал за герои на своя нов сценарий — съветски учени. Възнуващ разказ за забележителния грузински художник Нико Пиросмани е написал Е. Ахвеледиани.

„Денят на Икар“ е филм, в който съвсем не се разказва за легендарния Икар, издигнал се смело на криле в небесата. Негови герои са обикновени момчета и момичета. За техните ежедневни грижи, за пътя им към бъдещето разказва филмът, който се поставя от М. Рошал по сценарий на В. Голованов.

Ролан Биков и артистката от театъра „Моссовет“ Маргарита Терехова играха заедно във филма „Здравей, това съм аз“. Сега отново им предстои да се срещнат

на екрана. Този път Биков ще бъде не учен-физик, а капитан Гез, който води своя кораб в света на романтиката и фантазията, в света на мъжествените и смели хора, създадени от вдъхновеното въображение на писателя Александър Грин. Маргарита Терехова ще играе ролята на Фрези Гранд, тайствената и възлюбена покровителка на всички претърпели корабокрушение. Постановката на филма по романа на А. Грин „Бягаща по вълните“ ще се осъществи в студията „М. Горки“ от режисьора Павел Любимов. Филмът ще бъде създаден съвместно с български кинематографисти.

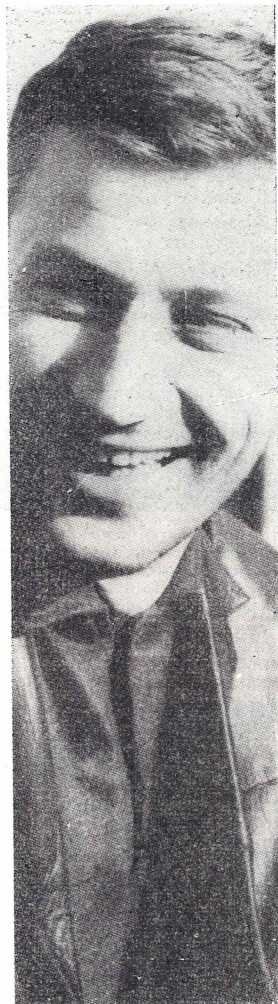
Преди петдесет години Михаил Жаров за пръв път се появи на екрана като безименен статист в масовите сцени на филма „Псковитянка“. Оттогава той е участвал в повече от осемдесет филма. Сега артистът ще се снима във филма на Г. Натансон „По-голямата сестра“. „Ролята, която играя — разказва Михаил Жаров, — е не-обичайна за мене. Ухов, чичо и възпитател на сестрите Надя и Лида, по своя характер е добър човек, но живее с остарели схващания и представи и затова всички негови добри намерения дават обратен резултат. Образ от подобен план не съм играл никога. Работата по филма елва що е започнала и още е рано да се говори какво ще излезе от тази роля. Мога само да кажа, че тя ми харесва. Образът на Надя в този филм ще бъде пресъздаден от Татьяна Дорони-на. „Пет години играя тази роля в театъра — е заявила Доронина. — Двеста спектакла! За това време характерът на героинята и нейната биография ми бяха станали близки до най-големи подробности. Но сега пред обектива на кинокамерата узнах някакви други, непознати за мен черти на Надя. Об-

щуването с новите партньори ще ми помогне да намеря свежи краски нови акценти в този отдавна познат характер.“

На VI кинофестивал на прибалтийските републики, Белорусия и Молдавия във Вилнюс журито под председателството на Григорий Рошал е присъдило наградата „Големият кехлибар“ на литовския филм „Никои не искаше да умира“ (автор на сценария и режисьор В. Жалаквичюс). Със специален диплом за отлична режисура и поетично разкриване на народния характер е отличен филмът на В. Дербенев „Последният месец на есента“. Специален диплом журито е присъдило на киноновелата „Двамата“ на режисьора М. Богин. Артистката Л. Румянцева е получила диплом за най-добро изпълнение на женска роля във филма „Алпийска балада“. Със същия диплом е отличен и артистът В. Ярвета за роля във филма „Млекарят от Мяекул“.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Сценаристът Иван Пасер („Черен Петър“, „Любовта на русокосата“) дебютира като режисьор на пълнометражния игрален филм „Интимно осветление“. Събитията се развиват в малко провинциално градче, където се срещат двама приятели, учили някога заедно в Консерваторията — Деда и Петър. Деда е вече известен музикант, Петър се е оженил, има семейство, простил се е с големите си амбиции и е обикновен преподавател по музика в едно училище. В този филм — пише Отокар Вавра в списанието „Кино“ — има много импровизационни сцени, има съвременно и непосредствено наблюдение на хората. На свободната и мозайчна композиция на Милош Форман Пасер противопоставя една желана драматургия. У него има повече меланхолен лиризм и тъга и значително по-малко саркастична ирония.“



Румънският артист Виктор Ребенчук изпълнява централната роля в българския игрален филм „Най-дългата нощ“, постановка Вълко Радев.

Тази година се навършват 15 години от основаването на „Чехословашки военен филм“. Студията произвежда годишно няколко десетки къси и среднометражни филми, посветени на борбата на чехословашкия народ за освобож-



Из светския филм „Извънредно поръчение“ — повест за комуниста-революционер Камо. Режисьори — Степан Кеворков и Еразъм Карамян.

даване на страната, популярни репортажи из живота на войската, проблеми, свързани с възпитанието или с развитието на новата съвременна военна техника. На последния фестивал на чехословашкия късометражен филм в Карлови Вари „Чехословашки военен филм“ е получил първа награда за филма на Ян Шмидт „Живот в преследжение на 90 минути“ и две дипломи на журито.

ПОЛША

Както съобщава „Малкият филмов годишник“ — 1965 година, планът за експорт на игрални полски филми е изпълнен със 106 процента за капиталистическите страни и 101 процента за социалистическите. През 1965 година са най-голям успех в чужбина са се ползували филмите: „Първият ден на свободата“ (12 страни), „Пингвин“, „Пасажерка“, „Три крачки по земята“, „Беата“, „Банда“ (в 6 страни), „Пепелища“, „Фараон“ „Краят на нашия свят“. Общо през 1965 година са продадени 139 игрални филма в 34 страни. За същата година са продадени и 444 късоме-

тражни филма. От тях с най-голям успех са се ползували рисуваните филми.

Тази година Студията за документални филми в Лодз ще чествува своята двадесетгодишнина. През този период студията е произвела 1300 научно-популярни, училищни и инструкторски филми. 113 филма са получили награди и отличия.

ЮГОСЛАВИЯ

Югославия няма филмова школа и затова търси други форми за „набиране“ на млада хора за работа в киното. Една от тези форми е конкурсът, който редовно се организира от Министерството за наука и изкуство в Сърбия. В него могат да вземат участие кандидати за режисьори, на които се възлагат за снимане интересни сценарии. Тази година на конкурс са се явили 26 кандидати — седем от които са снели своите първи самостоятелни филми, за което са получили суми от фонда за развитие на кинематографията. Кон са де-

бютантите? Драгослав Лазич, режисьор на документални филми, лауреат на награди в Манхайм и Белград. Неговият пръв филм разказва историята на един младеж и девойка от провинцията, срещнали се в големия град, и е решен в документален стил. Дорде Кадиевич е съвсем нов в киното. Досега той е бил художествен критик. Неговият филм разказва за Съпротивата, Милош Радивоевич, работил като асистент на режисьора Владимир Павлович, е завършил театралната школа, снимал е рекламни филми и е писал сценарии. Той е автор на сценария на филма, с който дебютира. В него засяга проблема за децата (около един милион), чиито родители са загинали през войната. Сред тях са и децата на тези, които са сътрудничели с немците и даже на военни престъпници. Брана Целович, режисьор на късометражни филми, прави своя пръв опит в игралния филм с постановката на кинокомедия.

ИТАЛИЯ

Неотлавно видният италиански режисьор Луид-



Из филма на рижката киностудия „Заговорът на посланиците“, режисьор Николай Розанцев.

жи Коменчини („Момичето на Бубе“) е посетил Съветския съюз. Списанието „Съветски екран“ помещава интервю с режисьора, в което той споделя с читателите някои свои мисли за киното и идеи за бъдещите си филми.

... В нашите условия върху художественото ниво на филмите огромно влияние оказва икономиката — пише Коменчини. — Продуцентите поощряват например филми от типа на Джеймсбондовите. Това ме наведе на идея, която сега разработвам със сценаристите Лео Бенвенути и Пиеро де Бернарди. Условното название на нашия нов филм е „Патент за убийство“. Това ще бъде сатира за филмите, които така се нравят на нашите финансиста. Ето накратко сюжетната схема на бъдещия филм. В Италия, където пренасяме действието, пребивава някакъв таен агент със задача да унищожи човека, който предава интересите на заокеанското разузнаване. Търсейки наеман убиец, агентът си спомня за един свой стар познат. Когато през войната той бил пуснат с парашут на италианска земя, партизаните го прибрали, а един от тях, безкрайно смел младеж, спасил живота му. Изминалите оттогава две десетилетия не били леки за борците срещу фашизма... Сега бившият партизанин се оказал палещ вече немлад човек, обременен от семейство, изменен и уморен. И ко-

гато агентът му предлага сто хиляди долара, за да убие предателя, той няма сили да откаже. Но... той запазва за себе си половината сума, а останалите петдесет хиляди дава на друг, по-нуждаещ се от него италианец, който се наема да свърши „тази работа“. Скоро става ясно, че и този последният също не смята да убива сам, а възлага на... С една дума веригата от „контрагенти“ води до току-що напуснал затвора скитник, който е съгласен да извърши убийството само за един изобилен обед. И накрая се оказва, че даже и на този скитник не е по силите да убие човек, който не му е причинил никакво зло...

Харесва ми идеята на филма, където простите човешки чувства стават непреодолимо препятствие по пътя на коварните замисли.“

ФРАНЦИЯ

Филмът на Кристиан Жак „Другата истина“ е бил посрещнат хладно от френската критика. Сценарият, по романа на Жан Лаборд, разказва за нашумелия преди години процес на известен женеВСКИ адвокат, обвинен в убийство. Главната неудача на филма — отбелязва критиката — се състои в това, че режисьорът не е бил наясно дали да снима криминален филм или психологична драма.“

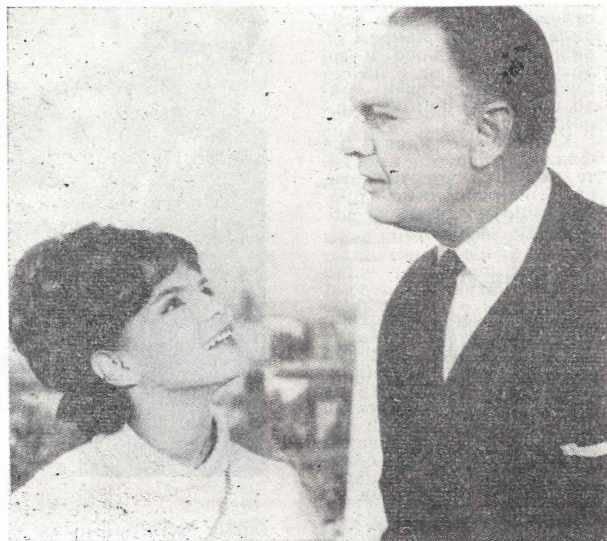
Пет години изминаха от последния филм на Жан Реноар. След дълго пребиваване в САЩ режисьорът се е завърнал във Франция и скоро ще пристъпи към реализиране на своя четиридесет и втори филм „Това е революция“. „Всеки път — обяснява Реноар, — когато пребните домашни работи нещо не



Сцена от румънския игрален филм „Шестирунд“, сценарий и режисура Владимир Попеску Доряну. В централните роли Ион Финтещану и Кармен Станеску.



Наскоро по екраните в страната ще се прожектира чехословашкият филм „Училище за грешници“, режисьор Иржи Ханибал. Главните роли изпълняват артистите Радослав Бързобохати и Ладислав Посмешил.



Сцена от унгарския филм „Историята на моята глупост“, сценарист Миклош Дарваш, режисьор Мартон Келети.

върви, французинът казва: „Това е революция.“ Ще представя пет такива малки, индивидуални „революции“. В първата новела героят „се бунтува“ срещу своята приятелка, защото отдели много време за тоалета си. Втората разказва за човек, който въстава срещу ненавизданите от всички електрически прахосмукачки. Героиня на третата ще бъде кабаретна артистка, която отказва да изпълни своя гротесков номер, защото родината преживява тежко военно време (главната роля се изпълнява от Симона Синьоре). Следващата новела е исторната на човек, който не обръща никакво внимание на политически събития и даже когато се съобщава обявяването на войната, спокойно отива да спи. Последната — петата — се отнася до популярното във Франция стихотворение „Живял някога крал Ивто, който късно ставал и веднага пак лягал, спал добре, макар че не добил слава.“ Това ще бъде разказ за мъжът, който нищо не предприема, когато научава, че неговата жена му изневерява.

Известната френска писателка Маргерит Дюра ще бъде автор на сценария и режисьорка на своята пиеса „Музика“, играна с голям успех неотдавна в парижкото студио на Шан-з-Елизе. Това е историята на една двойка, която прави баланс на досегашния си съвместен живот. В главните роли ще участвуват: Делфин Сейриг („Миналата година в Маринбад“, „Мюрнел“) и Робер Осейн. Осейн играе също и във филма на Бернар Бовери „Бригада срещу гангстери“ ролята на полицейския инспектор Ле Гоф, който се бори срещу банда парижки гангстери. Негов противник е шефът на подземния свят (артистът Раймон Пелегрени).

Новият филм на Клод Отан-Лара „Червено и

бяло" ще бъде екранизация на романа на Стендал „Люсиен Левен". След написване на книгата Стендал сам е отбелязал, че много повече би й отговаряло названието „Червено и бяло", използвано сега от Отан-Лара. Над сценария работят Жан Оранж и Пиер Бост.

„Отначало бяхме поразени от огромната работа — разказва Пиер Бост. — „Люсиен Левен" е недовършен роман. Стендал обаче е оставил в своите чернови много планове и указания, които ни помогнаха. Имаме материал за два филма. Действието на първия протича в Нанси, където младият офицер Люсиен Левен съблазнява една дама от обществото. Действието на втората част преминава в Париж и провинцията и разказва за политическите и любовни авантюри на героя. Не трябва да се забравя, че този роман е политическа и съвременна хроника на Франция от началото на 19 век." Филмът ще бъде френско-съветска продукция.

Жана Моро изпълнява главната роля във филма на Франсоа Трюфо „Млада съпруга в траур". Това е историята на една млада жена, чийто мъж е бил убит в деня на сватбата.

Ален Роб-Грийе е започнал през юни снимането на новия си филм „Транс Европа експрес". Тъй като Грийе е един от създателите на новия роман и известна фигура в културния живот, пресата отдели широко място на неговите изяви. Ето какво разказва Грийе за новото си кинопроизведение: „Във влака за Анверс пътуват три лица: режисьор, продуцент и стриптиз-гърл. По време на тричасовото пътуване те разговарят за бъдещия филм. Режисьорът излага събържанието, продуцентът прави някои поправки, артистката предявява своите изис-



Луи дьо Фюнес в ролята на полица от Сен Тропе от едноименния френски филм. Режисьор Жан Жиро.

квания. Всяка фаза на разказа се показва на екрана в съответните промени и вариации на темата — като филм във филм. Негов герой е мъж на около тридесет години, който се занимава с контрабанда. При една „експедиция" той бива предаден от банда търговци на наркотици. Мъжът е също и сексуален психопат и това съвсем го погубва. Когато влакът пристига в Анверс, авторите на филма участват от вестниците, че историята, която са измислили, се е случила в действителност... В главните роли участват Жан Луи Трентинян, Мэри Франс Пизне и Кадин Вердие.

„Градинарят от д'Аржантъой" — е названието на новия филм на Жан Габен, постановка на Жан Пол де Шаноа. Габен играе ролята на възрастен мъж, който води спокоен живот в едно от предградията на Париж, като никога не допуска, че този почтен мъж е в същото време търсен фалшификатор на пари.

Успехът, пожънат от Кон Ишикава с филма за Олимпиадата в Токио, е подействувал заразително върху тримата видни френски режисьори Луи Мал, Франсоа Райшенбах и Клод Лелуш (неговият филм „Мъж и жена" получи голямата награда на фестивала в Кан), които са направили предложение до съответните органи за филмиране на зимните Олимпийски игри в Гренобл през 1968 година. Френските журналисти припомнят, че всеки от споменатите режисьори е пробвал вече силите си в спортните филми. Мал и Лелуш са снели документален филм за Купата на Франция, а Райшенбах — филм за боксьори („Такова голямо събитие"). Конкурентите имат едновременно шанс. Решението зависи от Комитета, организиращ Олимпийските игри.

АНГЛИЯ

„Вълната от секретни агенти" е обхванала вече такива видни хора на киното като Джозеф



Жана Моро и Орсън Уелс във филма „Фалстаф“, постановка Орсън Уелс.

Лоузей, Моника Вити, а даже и режисьора Сидней Люмет, авторът на „Дванадесет разгневени мъже“. Неговият филм се нарича „Афера със смъртта“ и показва на екрана образа на агента от английското разузнаване Чарлс Добс, защитаван като М 15. Той получава задачата да следи отблизо живота на известен английски дипломат, който наскоро след това се самоубива. Това самоубийство усложнява още повече неговата задача, която съвсем се заплита, когато Добс се среща с жената на дипломата. Люмет е събрал в своя филм съзвездие от артисти: Джеймс Мейсън, Симона Синьоре, Максимилиан Шел, Лин Редгрейв и Харriet Андерсон, която за пръв път участва в английски филм.

Филмът се снима в Лондон, което още веднъж подчертава, че ателиетата край Темза са станали в последно време „Мека“ за целия филмов свят.

Питър Гленвил („Бекет“) е пренесъл на екрана фарса на Жорж Фейдо „Хотел на свобода на размяна“. В ролята на малам Кот, позираща своя мъж в изневяра и в същото време флиртуваща със съседа си, участва Джина Лоллобриджита. Мъжът играе Роберт Мърли, съседът — Алек Гинес, собственик на хотела — Аким Тамиров. Добрият

актьорски състав, както отбелязва критиката, гарантира успеха на филма, въпреки че хуморът на Фейдо е вече доста остарял.

Ричард Харис („Спортен живот“) е играл в „костюмния“ филм „Камелот“ ролята на крал Артур. Филмът е постановка на американския режисьор Джошуа Логан.

Едгар Алън По на екрана. С тази нелепа задача са се заели световно известните режисьори Джозеф Лоузей, Клод Шаброл, Жан Люк Годар и Роже Вадим. Филмът ще се състои от новели по разкази на Едгар Алън По. Шаброл вече е завършил новелата „Системата на доктор Смоли и професор Пиже“. Останалите новели ще бъдат снети по-късно. В същото време Роберт Сиодмак подготвя пълнометражна екранизация на известната новела на По „Златният бръмбар“. В главните роли ще участвуват Клодин Ожер и Джордж Хамилтън.

Шели Унтърс, Сидней Поатие и Елизабет Хартман изпълняват главните роли във филма на Ги Грийн „Синьото петно“. Това е лирична киноновела за една слапа левойка, която живее с баща-пияница и майка-проститутка. Девойката се запознава с млад културен мъж, среща се с него, без да разбере, че

той е негър. Приятелството прераства в дълбоко чувство, но майката, непримирима расистка, не се съгласява на женитба.

„Малко сантиментален, но искрен опит да се вникне в негърския проблем — пише английският „Киноседмичник“. — Шели Унтърс в ролята на майката, ненавиждаща негрите, е забележителна.“ За превзходната си игра във филма артистката е получила тазгодишния „Оскар“.

ЗАПАДНА ГЕРМАНИЯ

Много и хубаво се писа след фестивала в Кан за немските филми: „Го“ на режисьора Улрих Шамони, „Младият Тьормс“ на режисьора Фолкер Шлоендорф. Сега по екраните на ГФР се е появил трети интересен филм — „Забранено време за лов на лисици“, постановка на Петер Шамони, брат на Улрих.

„1966 година — пише по този повод рецензентът на „Вариете“ — може да стане преломна в историята на западногерманската кинематография. Появиха се филми срещу лъбенобуржозния морал и еснафщината и което е най-важно, режисирани от млади автори. Петер Шамони е известен досега с криминални филми. Неговият филм „Време, забранено за лов на лисици“ е изграден върху история на двама младежи, които не помнят войната.

ЛАДА БОЯДЖИЕВА, КИРИЛ ВИДИНСКИ

ЗАВРЪЩАНЕ

Морето е полудяло. В непрогледната черна нощ вятърът подема грохота на вълните и с разкъсаните им гребени бие слязлото до водата небе. От време на време нещо проблясва, но дали е пяната на пречупената вълна или дъното, зинало за миг, там, където стихията е разцепила на две водите, не може да се разбере.

Сега за първи път се появява подводницата. Отначало като неясна тъмна сянка, която вълните отново поглъщат, после пореална, докато накрая, люшкана надолу-нагоре, се издига до неясната граница на разкъсаните облаци и вълни...

Палубата е пуста. От единия до другия ѝ край пълзи, стопява се и отново нахлува бялата пяна. Никаква светлина не проблясва. Люкът бавно се отваря и изведнъж мракът се изпълва със силуети. Те се втурват по палубата, пръскат се като по предварително заучена команда, приклякват, стават, с механически пестеливи движения. След тях бавно, дори и плахо, един след друг излизат още и още силуети на мъже. Въпреки тъмнината долавяме, че те са цивилни. Почти притиснати един до друг, те залитат, отново с мъка се изправят и сякаш се вкаменяват в очакване. Сега палубата напомня малък остров, върху който вятърът яростно се нахвърля, гърми и притихва...

Моряците ритмично надуват гумени лодки. Вълните идват и си отиват, скриват ги за миг, отново очертават силуетите им и отнасят по вятъра отделни, откъснати думи, произнесени по руски: „готово“... „пази се“... „внимателно“...

А там някъде, в дъното цивилните намятат и притягат раници, прививат гърбове пред удара на всяка вълна, вкопчват се в железата, притискат с длани ушите си пред грохота на бурята, която отнася гласовете им, за да ги удави в непрогледната нощ.

Един от тях се е смъкнал до люка. Друг се надвесва над него и разтревожено търси помощ.

Може би казва нещо, но ние не чуваме. Вятърът почти поваля моряка, приведен над помпата. За миг е малко тихо. И отново всичко се разлюлява страшно.

Вълните непрестанно връхлитат и повечето от цивилните стоят смълчани, с вперени в мрака лица. Бурята гърми, люлее...

Двама моряци изнасят весла. Първият, към когото ги подават, се отдръпва.

Към него се присъединяват отказите на останалите.

За момент настъпва объркване. Цивилните се споглеждат и търсят между себе си гребците.

— Поемайте! Не е толкова трудно!

Твърдо произнесените на руски думи сякаш сломяват съпротивата на цивилните. Сред много шум някакъв глас изглежда възразява нещо, но в общия хаос до нас долита само:

— Отец... май ще нахраним рибите...

Мъжете поемат един по един веслата. Съвзел се от последното олюляване, един силюет се изправя и се обръща към останалите:

— И ако се загубим... не забравяйте... на Дъбова поляна всичко...

Последните думи се пръскат от вятъра...

Морето малко се е поуспокоило.

Моряците започват да спускат лодките — малки черупки, в черната водна маса. Какво си казват мъжете не се чува, а може би всички ръкостискания и прегръдки са мълчаливи. Един моряк се приближава към готовия за слизане мъж и му подава нещо:

— Спирт! — говори на руски той. Цивилният се опитва да откаже, но морякът настоява: — Ще потрябва...

И пак всичко се загубва в рева на вятъра, от внезапната вълна, която разделя цивилния от моряка.

Една по една лодките се откъсват от подводницата. И когато последната лодка отново се доближава до подводницата, ние чуваме:

— Движдане, Отец!

— Движдане!

Тези думи, произнесени на руски, са краят на всичко, което бурята ни е позволила да видим и чуем, тласкани от вълните ту по-близо, ту по-далеч.

Бурята все по-яростно връхлита върху подводницата. Вълните започват да я издигат и заливат. В първия момент дори не може да се разбере, че тя бавно започва да се потопява.

Подводницата е изчезнала. Само морето неукротимо бушува.

Като че ли понесени от връхлитащите вълни, ние се приближаваме съвсем близо до лицата на цивилните, сгъсени в гумените лодки, и после изведнъж се отдръпваме, сякаш подгонени от вятъра. В този момент се появява и заглавието на филма:

ЗАВРЪЩАНЕ

Едва ли може да устновим броя на лодките. Люшкани от вълните, те се отдалечават една от друга, въртят се, разминават се според каприза на вълните и за момент създават впечатление, че са около десетина, а може би и повече. Морето ги подхвърля като малки раковини и несръчните, отчаяни усилия на мъжете да ги насочват са почти безплодни. Няколко огромни вълни понасят една от тях някъде далече... и ние я загубваме. Върху друга връхлита огромна маса вода и когато се отдръпне, няма вече нищо... Само вода, разпенена, жестока и неумолима. Гребците на други две лодки явно правят отчаяни усилия да ги направляват. Лодките се въртят, като че ли всеки момент ще се обърнат, отдалечават се една от друга и после водовъртежът отново ги сближава. Подробностите, лицата се губят в тъмнината, но сигурно брегът е вече близо — светлее пяната там, където се чупят и разливат вълните. По-скоро течението, отколкото усилията на гребците, понасят лодките натам.

И докато трае тази отчаяна борба, в настъпилата тишина един глас — дикторът разказва:

Това е един кратък епизод от една дълга история...

Случи се през 1941 година...

Тези цивилни бяха българи — политически емигранти...

Идеха от съветската земя...

Тя ги беше приютила навремето, но сега нейните градове падаха един след друг в ръцете на хитлеристите... горяха. Емигрантите не бягаха от войната — връщаха се в своята привидно тиха родина, за да лишат райхсвера от онова богато помощно стопанство, наречено царство България... Идеха с планове да вдигат на въоръжена борба всички, които бяха против фашистите...

Идеха за свободата на своя народ...

Те не се познаваха добре и не бяха подготвени добре — изпращането им стана на бързо... защото историята бързаше...

Гласът постепенно изчезва, погълнат от наново появилия се страшен грохот на бурята.

БРЕГЪТ, ИЛИ НА СВОЯ ЗЕМЯ

В малката гумена лодка, люшкана от вълните, силуетите са три. Единият с мъка гребе, другият се е свил на носа с насочен пред себе си автомат, а третият едва се забелязва между двамата. Въпреки усиленото действие с греблата лодката като че ли се върти все на едно място.

Ето и бялата ивица пяна. Кипяща, но все пак не така страшна, защото зад нея се тъмнее пясъкът. Още няколко удара на греблата и лодката засяда. От нея почти едновременно изскачат двама души.

— Постът напред! — командува гребецът.

Едновременно със заповедта, първият с шмайзера скача напред и заляга в разливащата се пяна.

Брегът е тъмен и пуст. Вятърът свири, носи пясъкът и засипва всичко. От лодката несръчно и отмаляло излиза третият. Макар и вече много по-слаби и разлети, вълните прекатурват лодката. С мъка двамата я изтеглят на брега. Изведнъж гребецът спира, пуска лодката и се свлича на земята в някаква странна за случая поза, която по-скоро прилича на милувка, отколкото на успокоение, а може би и едното, и другото. Един кратък, много кратък миг, за който човек се ражда и умира, който трае толкова дълго, колкото един човешки живот, който прави тримата мъже да забравят всичко и всеки по своему да прегърне земята, която е негова. Първият, с автомата, протяга ръка и загребва пясък... а вятърът така бърже го отнася... Гребецът бавно откъсва лицето си от мократа земя... А третият само прегъва колене, склонил главата си... И всичко това ни напомня нещо много старо, учено в страниците на историята и оттам преминало в кръвта. И този миг-вечност се разкъсва от малко строгите думи, дошли да подсказат, че за него по-късно не бива да се говори:

— Бързо! Багажът при скалата!... Лодката да се нареже!



Мълчаливо, засипани от пясъка, който вятърът носи, тримата бързо поемат раниците. Един от тях забива финката си в лодката и я разцепва на две. Все още малко зашеметени, тримата, нарават парчетата от лодката, багажа и тръгват бавно към скалата. Тук поемат дъх и един по един, с уморени прибегжки, се скриват зад първата дюна, на няколко метра от водната ивица. След цялото мъчително пътуване тези първи крачки са най-трудните. Край багажа се отпускат три до смърт уморени тела. И все пак този с автомата намира сили, обръща се към морето и се визира в него.

Всрещ бялата пяна, на около двадесетина метра от брега една мощна вълна обръща силуета на втора лодка и го залива...

В морето около обърнатата лодка двама души с мъка се задържат между скалите. Вълните ги заливат, за миг изчезват от погледа ни. Една вълна сякаш ги изтласква на каменистия бряг и те без да пускат лодката, със страшни усилия запълзяват нагоре. Между рева на бурята се долавя зачестеното им дишане, откъслечните тихи ругатни. Най-последният превит под тежестта на раницата, стиснал в едната си ръка нещо като куфар, с последни сили изтласква лодката към пясъка, прави още две-три крачки, хвърля пред себе си куфара, струпоясява се и замира, едва дишащ от изтощение. Другият — зашеметен, изтласкан от вятъра, се изправя и едрият му профил се олюлява на фона на разгневеното море. Като че ли машинално, навежда се, без да гледа надолу, хваща единия край на лодката и тръгва бавно по пясъка, загубил всякакво чувство... Върви, докато пристъпът на вятъра и издишаната се нова пясъчна завеса не повалят и него... Едрото му тяло остава неподвижно да лежи върху пясъка, лицето му — почти заровено в пясъка. Вятърът, намерил опора, засипва...

— Капитане, капитане...

По-скоро по гласа, отколкото по нещо друго, ще разберем, че това е мъжът с автомата, един от първите трима, който се е надвесил над полузаровения в пясъка силует и го разтърсва. Легналият бавно се надига, изръмжава нещо в отговор, но вятърът го

отнася. В това време мъжът с автомата вече е надвесен над лодката, отвързва от нея още един сандък или нещо подобно, поема го и нарамва лодката. Третият — човекът с куфарчето, се е понадигнал и старателно се мъчи да отърси пясъка, полепнал по дрехите му. Това звучи твърде странно в обстоятелствата, сред които се намират. Оглежда се. Дали не е забравил нещо? После с прибежки догонва онзи с лодката. Последен тръгва Капитанът. Обгърнати от бурята, трите силуета се отправят към дюните.

Ето ги край тях. В тъмнината все още не можем да различим ясно лицата. Вече можем да разпознаем петте силуета по особеностите на дрехите или гласовете им.

— Само ние ли сме? — пита най-непосредственият от всички — Капитанът. И оглежда изплашен малката групичка човек по човек.

Това обаче е въпрос, който вълнува всички. Няколко чифта очи се събират за миг върху Отец, но веднага след това плъзват по морето. И Отец се обръща натам.

— Ще почакаме — казва външно спокоен Отец, с гръб към тях, с лице към морето. — Но... Отклонения към други точки по брега са напълно възможни... — И се отдалечава от групата.

Той друго не може и да каже. Глупаво е да бъде питан повече.

Засега хората ще привеждат в ред снаряжението си, по-точно, това ще го правят ръцете им, а очите им, и цялото им същество ще чакат истинския, отговор от морето — взряни в него.

Всё пак един от тях, онзи с автомата, докато методично нарязва втората лодка на парчета и старателно ги зарива в пясъка, нарушава настъпилото мълчание с една не съвсем естествена веселост:

— Бива си ни момчета! Да не си пипал гребла и пак да стигнеш... в такова временце...

— Веднъж — отвръща Стефан — гледах на кино гребните състезания между Кембридж и Оксфорд... Правят ги по Темза...

И двете реплики остават да висят с абсурдността си над яростното море, плъзват се по лицата на останалите трима, които не трепват дори. Така и предишните двама мълкват. Всички мълчат и чакат. Лицата им са безчувствени вече и за пясъчните бичове, които ги шибат непрекъснато.

Най-сетне Отец се размърдва, прави две крачки напред и отново се връща на мястото си. Стефан — свит, обронил глава на лакътя си. Капитанът — явно измъчван от мокрите дрехи, впили се в него. Петият — спътникът на Капитана, се размърдва, взема куфарчето, слага го на коленете си и напразно се опитва да го почисти от полепналия мокър пясък. Отново същата педантичност предизвиква в този момент недоумение. Богдан — мъжът с автомата — е заровил последното парче от лодката. Отец отново е направил две-три крачки напред и колкото и безмислено да изглежда отстриани, с някаква надежда повдига бинокъла и го насочва към тъмното море. Взира се.

Какво е видял Отец по време на своето отдалечаване по брега? Може би нищо. И той се връща при другите с думите:

— Капитане, дай картата!

Капитанът разтваря раницата, но в този миг нещо го стъписва. Трескаво започва да вади багажа си.

— Няма ли я? — без да издаде тревогата си пита Отец.

Капитанът продължава да рови в раницата очевидно съвсем безцелно.

— Беше най-отгоре... Като се давихме... — прави опит да се оправдае Капитанът.

Отец едва сдържа яда си. Някаква мисъл проблясва в очите на Капитана. Мигом поглежда към Отец, рязко се обръща и се изгубва в тъмнината. След него по мълчаливата заповед на Отец се втурва Богдан.

Нагазили бялата пяна, Богдан и Капитанът търсят картата. Опишват с пръсти между камъните, разминават се. Краката на Богдан, потънали до глезените във вода ритват нещо тъмно... След малко ръката на Капитанът сграбчва тъмния предмет, втурва се към Богдан и сигурно нещо му казва, но шумът на вълните заглушава думите му.

Отец рязко се извърща към приближаващите Богдан и Капитана. Капитанът подава картата.

— Сега вече сме по-добре — казва Отец, сам окуражен и окуражаващ другите.

Но тъкмо тогава един от най-незабележителните досега, който през цялото време е човъркал нещо в своя „сандък“, съобщава делово:

— Батериите са мокри. Ние сме без връзка.

Като че окаменяването на хората е окончателно. Но то трае само миг. Защото Отец става, оглежда пак морето и казва:

— Връзка ще намерим... Тук ни чакат...

... И пада подкосен...

В този момент някъде откъм скалата огромен прожектор се запалва и започва да се плъзга по бурното море. Напред... назад... Петимата за секунда се притискат в пясъка, сякаш искат да се слеят с него. Вятърът отново е вдигнал пясъчна завеса, която още повече го засипва. Напред... назад — повтаря движението си още един път прожекторът.

И пак оня, тих едва развълнуван глас на Диктора:

...Пътят им може да бъде прекъснат още тук, преди да се опознаят истински... и преди да се срещнат истински с родината...

Пръв ги очакваше врагът...

Странно е, че след години други хора щяха да знаят по-добре от тях това, което им предстоеше — истината за следващите мигове, за следващите дни... за всяка тяхна крачка... за бъдещето им...

БЪДЕЩЕТО, ИЛИ
ДЪБОВА ПОЛЯНА

Ето първият „дневен“ епизод от историята на петимата.

Ослепителен ден на Дъбовата поляна и една едва забележима колиба в корията на могилата.

При входа ѝ вече чуваме нарастващите морзови сигнали на радиостанцията и гласът на Славек:

— Тишина!

Вътре са всичките, без Богдан, небръснати от ден-два...

... Отец гледа вторачено натам, отдето иде „пи-пи-пи“-то; Капитанът е засиял като дете, смаяно от това чудо, и готово заради него да вярва на всякакви други чудеса; Стефан като че още невярващ на ушите си; в отсрещния ъгъл Славек — отдаден повече на апарата, отколкото на емоциите си. И пак Отец: сега вече тържествуващ.

— Значи — тръгна! — казва Отец. — Значи — добри са били батериите! Радостните му думи са изречени сурово, с укор към Славек и към Стефан, укор, който трябва да бъде запомнен от тях... Един опитен командир като него знае какво може да изтръгне от това щастливо мигновение. — А ние...

— Тишина! — заповядва тихо радистът.

И пак „Пи-пи-пи“-то на предавателя.

Отец застава над самия Славек: чака отговора. Пита с очи „Е?“

В напрегнатата тишина апаратът изписква за последен път и млъква. Славек остава още малко така, в непроменена поза. В непроменени пози са и другите, додето Славек сваля слушалките и става бавно от мястото си.

— Не отговаря — казва той.

Отец няма приготвени думи за отговор.

— А тукашната връзка? — пита го Стефан.

С тежък поглед Отец го кара да млъкне.

Сетне излиза мълчаливо навън. Първите му две-три крачки са вяли, без посока, но следващите изведнъж придобиват твърдост. Виждаме това чрез очите на хората от колибата...

Твърдите му крачки водят към темето на могилата, при последните дъбове на корията. Тих сигнал с уста, и от клоните на едното дърво се спуща Богдан — бил е вероятно на пост, с бинокъл на шията.

Богдан поглежда учудено часовника си — може би „смяната“ е подранила, но Отец посега за бинокъла...

Възседнал клона на дъбицата, залян до бяло от силните лъчи на августовското слънце, на пост е Отец. Взира се. Бавно сваля бинокъла. Сега го разглеждаме добре: около 50-годишен, с бръсната глава, големи светли очи, остър, малко извит нос, строго, дори сурово изрязано лице, което въпреки тъмнината на нощта, сме разпознали още там, долу, на брега, и все пак сега е твърде изменено от умората и небръснатата дни брада.

А през бинокъла — два дълбоки дола прорязват платото, спускат се надолу и се губят някъде в гората. Два пътя се съединяват в ниското, минават през ливадите и чезнат в първото село, едва очертаващо се в далечината. Край ливадата, близо до пътя, стои разпрегната една волска кола. Под едно от пръснатите самотни дървета се очертават две фигури.

Отец отново вдига бинокъла и го насочва към ливадата.

На нея, под едно дърво, двама селяни клепат косите си, приказват, отпитват няколко глътки от стомната, запретват ръкавите на ризите си и започват да косят.

Отец сваля бинокъла, поглежда още веднъж към ливадата. Но сега косачите са много далеч, съвсем дребни.

Отец продължава да ги наблюдава замислен...

БРЕГЪТ, ИЛИ
РАЗГОВОРЪТ ЗА КНИГАТА

Прожекторната мълния се е залутала вече нейде надалеч и скоро замира.

Петимата се „отлепват“ един по един от земята, но все още готови да легнат...

— Казах ли ви аз, че ни чакт? — заговаря „насмешливо“ Отец, продължавайки своята прекъсната от прожектора мисъл. — Всички ни чакат — всеки — по своему... Нас, хъшовете...

— Дори ни търсят — казва Стефан.

— Доста старателно беше — казва Богдан. — Малко остана...

— Е, така е — говори пак Отец. — Калесани сме, но не за сватба... — Той млъква и се вглежда в морето, като да е видял нещо между вълните. Но вероятно нищо ново няма там, защото продължава все така, уж с насмешка над себе си, а следящ в същото време хората: — Щом си хъш, всичко може да ти се случи, даже и книга някой ден за теб да напишат... Ха-ха!

И Богдан се усмихва макар и малко тъжно. Той гледа към пясъка, към морето и към нещо още по-далечно, И продумва:

— Първите страници!

Стефан го е разбрал и казва:

— Мене ме интересува продължението... И краят...

БЪДЕЩЕТО, ИЛИ
ДЪБОВА ПОЛЯНА

Ден. Дъбова поляна, залята до бяло от силните лъчи на августовското слънце, точно такава, каквата я видяхме за първи път. Възкачил клона на дъбицата, на пост е Стефан. Брадата, покрила лицето му, не може да скрие хлътналите му бузи. Той гледа някъде пред себе си с мътен, блуждаещ поглед.

В далечината селото изглежда задрямало под тежкия пладнешки зной. На голямата ливада воловете лениво преживят, но сега работещите са жени. Тревата сигурно е окосена преди два-три дни, защото трите селянки ритмично обръщат откосите, да съхнат на слънцето. Отблизо, през бинокъла, се вижда, че са млади. Едната съвсем момиче. Обръщат, обръщат и сигурно говорят нещо весело. Смят се.

Стефан сваля бинокъла и все още загледан натам, едва забележимо се усмихва. Ливадата и селянките отново са далече, далече...

БРЕГЪТ, ИЛИ
РАЗГОВОРЪТ ЗА КНИГАТА

И пак нощ, и пак брегът, и пак бурята, и пак никакъв отговор от това проклето море, никакъв отговор за съдбата на другарите...

Петимата гледат мълчаливо, може би уморени, може би казали всичко, което са имали за казване, додето далече, много далече припламва друг прожектор, от друг пост.

Той не представлява никаква опасност за групата, ала никой не може да откъсне очи от него.

— А бе тия копелета нямат ли друга работа — казва Капитанът. — Какво ги прихваща?

— Това им е работата — отвръща Богдан.

— Ама те повечето са селянчета, бе, като мене, като тебе! — продължава Капитанът. — Може и от нашето село да има...

— Тъкмо затуй те търсят — казва Стефан. — Искат да влезеш в една такава книга, дето Отец спомена...

Капитанът търси отговор.

— Такива книги ще има! — казва Отец. — Знаеш ли, Капитане, когато те видях за пръв път, стори ми се, че виждам една картинка от христоматията... Една стара картинка, със Стефан Караджа...

На Капитана този разговор и му харесва, и не му харесва.

— А бе колко ще чакаме? — прекъсва го от неудобство той.

И пак прожекторът. Блестящ, дебнеш, разсича тъмнината... Започва от морето и бавно, неумолимо се доближава до брега. Лъчът му едва не докосва двамата, проснати върху пясъка. Отминава ги.

БЪДЕЩЕТО, ИЛИ
ДЪБОВА ПОЛЯНА

Ден. Дъбова поляна. Възкачил клона на дъбицата, на пост е Капитанът. Видът му, в сравнение с този, когато за последен път го видяхме долу на брега, е неузнаваем. Ризата му е окъсана, изцапана, виси на измършавялото му тяло. Гъста брада е закрила лицето. Главата му, отметната назад, е опряна на дървото. Но че-



лото му се стича обилен пот. Умората и гладът са белязали погледа му, отправен някъде в далечината...

На голямата ливада, под едно от самотните дървета, трите селянки са седнали на сянка. Фигурите едва се различават отдалече. А през бинокъла... Капитанът бавно го повдига към очите си. През бинокъла те идват много близо, толкова, че... Ядат хляб, домати и сирене. И още нещо друго, сложено в дървени захлупци. Ядат и мълчат... Смеят се... Пият вода от стомната и пак се смеят...

Капитанът сваля бинокъла и затваря очи. Дълго време остава така, с пресъхнали, напукани, полуотворени уста...

БРЕГЪТ, ИЛИ РАЗГОВОРЪТ ЗА КНИГАТА

Петимата седят мълчаливо в нощта край гърмящия морски бряг.

— Бяхме двадесет и двама — казва Капитанът.

— Ще се броим на Дъбова поляна — казва Отец. — Засега е рано...

Той става, за да огледа пак морето и чупките на брега може би, защото изчезва между тях...

— Зад някоя друга скала като тая — започва Богдан, — сега се питат къде ли е Капитанът...

И се вторачва напред, където на петдесет-шейсет метра от брега вълните подмятат една гумена лодка като тяхната... Иде ли тя? Кои ли са в нея?

Всички вдигат биноклите си. Лодката е обърната.

— Хайде, тръгваме! — заповядва един суров глас, преди да е направена каква да е оценка на положението.

Това е Отец. Той вече нарамва товара си. Другите се подчиняват мълчаливо.

Богдан прави две три крачки и още веднъж се заглежда към морето, като че ли за последен път да се увери, че никой не идва. В този момент отново започва да пълзи далечен прожектор...

БЪДЕЩЕТО, ИЛИ ЛАВИНАТА

По поляната пред колибата Богдан върви с подплашени, олюляващи се крачки. Едва достига до нея, подпира се на коловете, оформящи входа, и се свлича на тревата отвън. С болезнено стениание.

Пръв от колибата изскача Стефан.

— Какво ти е? — надвесва се над него той. — Богдане!

Обръща го по гръб. Богдан гледа помъгнено и преди да проговори, Отец, който също е излязнал, го пита:

— Ял ли си нещо?

Богдан обгръща с поглед и него, и останалите — те всички са вече тук освен Славек — и простенва:

— Един трън...
— Трябва веднага да... — Думите на Отец се завършват от един жест, който оформя заповедта му така: „Да повърнеш!“
— По Пирина го имаше... Като деца... Много пъти... — говори несвързано Богдан, но някакви силни гърчове го свиват и преобръщат на другата страна.

И Капитанът се навежда над него:

— Не ще да е бил същият трън — казва замислено той. — И в нашия край зобаме някои работи, ама тука ги няма... Хайде, повърни!

Стефан, който беше също коленичил, се изправя бързо, отделя се от групата на земята. Погледът му търси погледа на Отец. Два-та погледа се срещат... И не за миг, не за два... Може би делото на петимата е навлязло в някаква нова фаза, зад чиято межда трябва да се говори вече другояче...

...В тоя миг от колибата излита — отначало неуверно, а после припряно познатото „Пи-пи-пи“ на морза, и гласът на Славек: „Буря! Тук буря!“...

Отец трепва, отмества бързо погледа си вероятно към ония, които са на земята, и пита бързо:

— Дай му две манерки вода... Налей го! — нарежда Отец и се извъръща към колибата.

„...Буря! Тук буря!“ — излита отвътре гласът на радиста, додето Отец пак се вмъква вътре.

И ето: виждаме как работи радистът — отначало от гръб, до анфас, през очите на влизащите, на сядащите...

Той рязко се различава от другите четирима показвани досега: бръснат, спокоен, като че безразличен към това, което върши, към това, което ще стане...

...Пи-пи-пи-пи... „Буря! Тук буря!“ Пи-пи-пи-пи...

Отец и Стефан са приклепнали — гледат, чакат...

„Сега ще ти олекне“ — прониква отвън гласът на Капитана.

— Не може повече така — заговаря тихо, шепнишком Стефан на Отец, за да не пречи на радиста. — Всички ще се изтровим...

Отец дори не поглежда към него. Не „приема“ сигналите му...

...Пи-пи-пи-пи...

— В някое село, в кръчмата... — продължава шепнешком Стефан... — ...„Кръчмар, дай тука каквото имаш, ама хубаво да е, като за търговци хора!“

Отец гледа радиста.

...Пи-пи-пи-пи... „Тук буря! Тук буря!“ Пи-пи-пи-пи...

И Стефан млъква. Двамата с Отец гледат радиста, чакат...

Но радистът прекъсва предаването, сваля слушалките на врата си, опира гръб на стената от плетени клони, там, където вероятно са другите двама...

В тоя миг на входа се появява Капитанът, подкрепящ под мишници съвзелия се Богдан. И якият Капитан, и омаломощеният Богдан се заковават там, с немия въпрос в очите: „Какво стана?“

Радистът изключва предавателя и без да погледне другите, без

да сваля слушалките — просва се по гръб, загледан в покрива на колибата.

— Там е война... Възможно е да са бомбардирани... Или евакуирани — обяснява все пак Славек, без да откъсва очи от тавана.

— А тукашната? — обръща се Стефан към Отец.

Отец трепва, но не отговаря.

— Отец, питах за тукашната връзка?

— Засега главното е да изчакаме другите.

— Бяхме двайсет и двама — казва Капитанът.

— Да чакаме другите „късметлии“... И да изпукаме, додето ги чакаме, а? — Сега Стефан се обръща повече към Богдан и към Капитана, дири техните погледи, тяхната подкрепа. — Да признаем фактите и да слезем до някоя кръчма в селата, така, без оръжие... Никой няма да разбере какви сме...

— В малко село, дето няма полиция! — блясват очите на Капитанът. — ... Или в голямо, където са свикнали с външните хора?... Пастърмица ми се дояде, братчета! В кръчмите има!

— Ти какво мислиш, Богдане? — пита нетърпеливо Стефан.

А Богдан вече е навел глава и отвърща с въздишка:

— Мисля, че въпросът още не е поставен на гласуване...

— Добре са те дресирали в Сибир! — казва му Стефан.

Богдан става и излиза от колибата.

Като че досега Отец нарочно е поотпуснал хората си и ги е наблюдавал. Но време е да вземе пак инициативата.

— Нито малко село, нито голямо! Други въпроси?

— Нямам! — казва Стефан и се надига да излезе, когато в колибата прониква бръмчене на лек самолетен мотор.

Самолетът се рее из хубавото родно небе. Той иде може би насам, а може би вече се отклонява? Или ще направи кръг над тоя чукар?

Богдан, който отначало го е наблюдавал с любопитство, сега вече е обезпокоен. Но не става нужда да извика на другите: те сами се измъкват един по един и застават тревожно в сенките на дърветата...

... Всички следят как самолетът завършва своя кръг около чукара им и как започва вторият...

Отец повиква с пръст Славек. Славек притичва под дървото на Отец. Отец пита:

— Тоя тип — имат ли пеленгатори на борда?

— Германците не използват вече тоя тип... — отговаря учудено.

— Все едно кой ги използва — може ли да носи пеленгатор?

— Може — отвърща Славек, — ако допуснем, че германците не са разформирали вашата авиация...

Отец очаква от него още... Славек разбира и допълва:

— Това е случайност. Ние прекратихме отдавна предаването.

При тях притичва Богдан:

— Отец! — и сочи към дъното на полето, отдето по меките пътища между нивите се задават камиони...

Бинокълът показва, че това са военни камиони, четири или пет... Камионите идват насам. След тях се люшка кола за радио-връзка... Те напредват бавно по трудния, изровен път, пък може би и не бързат...

— Картечницата! — нарежда му Отец, със знак да я изнесе от колибата.

Богдан се спуща с прибежки от дърво до дърво към колибата...

— Стефан! — тихо подвиква Отец.

Под короната на своето дърво Стефан застава неподвижно в очакване на заповедта. Отец пък изчаква новото отдалечаване на самолета:

— Заедно с Капитана — следва заповедта — подготви позиция между шипките! — Той му посочва едно роило шипки, което не се отличава по нищо от многото други шипкови роила по оголените места на чукара освен с това, че сред него сивеят едри камъни и че оттам могат да се наблюдават и полето, и скатове, и колибата... — Бързо!

Заедно с Отец и Стефан е обгледал позицията.

— Слушам! — отвръща той едва ли не с чукване на токовете, прави знак на Капитана и се стрелва с прибежки натам.

...А Отец, прилепил гръб към ствола на дървото, следи ту самолета, ту напредването на военната колона...

Над каменното прикритие се движи за проверка обкиченото със зеленина едва забележимо картечно дуло. Да, оттук може да се обстрелва целият скат... После, като че мънички буболечки — камионите — се готвят да полазят по мушката, по цевта...

Лицата в прикритието под шипките са напрегнати. Отец бърше изпотеното си чело.

— А трябва ли непременно да ги чакаме? — пита безадресно Богдан.

— За да напуснем този скат — говори Отец, — трябва да вървим петнайсет минути по голо... През това време и самолетът може да се върне, и обръчът, ако е речено, ще бъде вече склучен...

...Камионите препущат вече бързо — покрай нивите, покрай царевичите, покрай изправените и загледани в тях с ръка над очите селяни...

...Първият завива в един угар, вторият също... И там в угарта неочаквано колоната спира...

От една кабина изскача човек. Бинокълът показва, че е офицер. Той дава някаква команда и войниците започват да се прехвърлят един след друг от карусерията.

А горе започва разговор, в който Отец не се намесва. Той слуша...

— Българска войска? — пита Славек.

— Българска! — отвръща Капитанът.

— А офицерът — германец? Или също българин?

— Май... българин, неговата верица... — отвръща Капитанът.

— А чичовците косят и не им пука, че някой е дошъл да мре зарад тях... — казва Стефан.

— Те и хабер си нямат какво става! — казва Капитанът.

— Ние им носим хабера! — казва Богдан.

...Долу войниците струпват пушките си на пирамидки... Някои отиват до близките храсти...

— Ако ще нападат, нека нападат — не издържа напрежението Стефан. — Какво се туткат!

— Може пък и да не щат момчетата... отвръща благо Капитанът. — Повечето са от нашата черга...

— Ще си идат! — казва Богдан. — Просто — не са ни открили...

Славек гледа и слуша. Всяка дума му прави силно впечатление.

Отец гледа надолу, слуша тук и следи за реакциите на Славек.

— Е, Славек — започва шеговито Отец. — Не си казал харесва ли ти у нас?

Славек вдига мълчаливо рамене.

— Ще ти покажем и по-хубави места, и по-добри хора, и планини като твоята... Само лавини като вашите нямаме... Скитах аз — в Испания, в Китай, но лавини и там няма... Ти казваше, че било страшно...

— Додето извикаш, цели села затриват... — проговаря Славек.

— Ъ-ъх! — изпъшква Стефан. — Те и минохвъргачки носят... А ние... Чиста авантюра... — Той гледа надолу, към камионите.

И Капитанът гледа надолу.

Чак сега очите на Отец и на Славек се срещат истински...

— Цели села? — пита Отец.

— Да! — отвръща с готовност Славек. — В Татрите има и красиви лавини — бавни, деликатни... Гледаш иде снегът откъм върха и с него пътува една ела... Правичка, бучната в него — и тя иде... Ако върви към тебе, можеш да се отстраниш и пак да гледаш...

— Ами! — възразява Стефан.

— Да! — потвърждава думите си Славек, — само че ония, големите, са други... Един вик... Дори не ти се иска да бягаш! Да!... Преди седем години зимата ни завари сред лавинните места,

— Ами! — възразява Стефан.

— Да! — потвърждава думите си Славек, — само че ония, големите, са други... Един вик... Дори не ти се иска да бягаш! Да!... Преди седем години, зимата ни завари сред лавинните места, в летните бараки на секачите!... Чичо ми, Зденек, Лободка и още трийсетина... Е, имаше снежец още от септември, но се топеше!... Додето падна оня, големият... Така осъмнахме — с милиони тонове нов сняг по скатовете. Готови лавини! А още вали: трупа, трупа! Да си тръгнеш — по лавина трябва да минеш; да чакаш — лавина през тебе ще мине...

— Бетер и от нашето! — казва Капитанът.

— Тия там ще си идат! — казва Богдан, като гледа надолу.

— Е, и? — пита за продължението Стефан.

— По-добре лавина днес, отколкото лавина утре... Утрешната ще е по-тежка... Тогава чичо ми и Зденек, и Лободка тръгнаха да викат срещу лавините... Понякога и едно ехо може да ги събори. До кръста в сняг вървяха, бавничко... И чувахме как викат: „Ха-ха-ха-а! Ха-ха-ха-а!“... Така викаха Зденек и Лободка, а чичо ми викаше: „Ух-ху-у! Ух-ху-у!“ — Славек спира, замижал, и пак повтаря: „Ух-ху-у! Ух-ху-у!“ Така викаше чичо ми...

— И? — пита Стефан.

— Спасиха ни... — отвръща Славек.

— ...С един вик — казва Богдан, — но предварителен...

— Те... По жребий ли тръгнаха? — пита Отец.

— По жребий не може... Доброволно...

Всички са приели историята за лавините с някаква законна гордост. Всъщност това е история за самите тях, тъжно опияняваща история, участ, избрана предварително, с ясно съзнание за предстоящото.

А долу май не става нищо особено...

Но като че най-доволен е Отец...

.....
Радиопредавателят мълчи. Всичките му части са грижливо подредени и личи, че отдавна не е работено с него. Колибата скривалище е празна.

Дъбицата е пуста...

Старата позиция е също пуста...

На поляната пред колибата Отец прави още няколко крачки край насядалите мъже и внезапно спира.

— Тръгваме ли? — веднага пита Стефан.

Отец изпитателно оглежда едно по едно изнемошелите лица и след кратък размисъл тихо, но твърдо заявява:

— Да, чакането свърши! Възможно е да са търсили други като нас!... И възможно е да повторят... Вие — нарежда изведнъж Отец — тръгвайте, където ви е казано. За радиста и всичко друго отговарям аз. Но сега ще почака тук... Станцията може да пътува с влак. Един от вас ще остане с него до идването на каруцата. Два дни... Ти, Стефано! — завършва заповедта Отец.

Брадясалото измършавяло лице на Стефан застива.

БРЕГЪТ, ИЛИ
СПУСКАНЕТО

Нощ. На брега всичко е така, както го оставихме. Бурята продължава да вилнее.

Петимата мъже тръгват мълчаливо: Отец, след него Капитанът, Стефан, Чужденецът и накрая Богдан.

Вървят... Мракът е почти непрогледен. Напредват бавно, с мъка. Вятърът ги блъска и пълни с пясък очите, устата... Вървят и се оглеждат. Разкъсаните облаци ту откриват, ту закриват голямата кръгла луна. Приведени под тежестта на раниците и двата сандака, един по един вървят навътре към страната, която ги очаква...

Първоначалният ред се е разбръкал. Отец се мъчи да надвие



мрака. Взира се, слухти... На известно разстояние след него пълзи Чужденецът, здраво стиснал куфара с радиостанцията. В един по-спокоен ритъм на добре обучен войник лази Стефан. Изглежда, че на Капитанът му е най-тежко. Мокрите му дрехи са свили като в менгеме огромното му тяло. И често покашля — тихо, ала неудържимо...

— Ш-ш-ш-т! — извърща се назад и го предупреждава да пази тишина Стефан.

— Не мога — отвръща Капитанът. — Сол нагълтах, в кривото гърло...

Богдан е най-бодър. Може би защото е млад... Като последен, той се обръща често назад, за да осигурява гърба на колоната. Озадачен от нещо, той поспира...

Тогавя се разнася един неочакван вик, вик, който се издига над свистенето на бурята. Вик, в първия момент зловещ и самотен, после подхванат от много гърла. Всички замръзват на местата си, заслушани в странните гласове. И когато крясъкът отново се повтаря, Отец обяснява:

— Гларуси! — едновременно малко ядосан и развеселен от измамата.

И пак тръгва Отец. Другите — след него. Върви той и мисли нещо. После, без да спира, казва на човека отзад (това е Чужденецът):

— Ако ги изсушим на слънце, няма ли да се оправят?

— Какво да изсушим?

— Батериите... — завършва мисълта си Отец и продължава да върви.

Богдан е пак последен, пред него се мъкне Капитанът.

— Капитане! — настига го Богдан. — Ти знаеш ли песни?

— Ха! — чуди се, крачейки, Капитанът.

— Имам си братче — започва Богдан. — Беше братче, а сега... Ще пита за комбайните... И нови песни ще иска. Там, дето бях, песни нямаше... Някой трябва да ме научи..

Една от челните фигури се е спряла и ги изчаква. Това е Отец Богдан млъква.

— Тихо! — казва Отец на Богдан. — И пак тръгва.

Петимата мъже крачат всред мрака и само свистенето на вятъра и далечният тътен на морето ги следват. Над задъханите им силуети небето е черно. От време на време вятърът разкъсва облаците и луната изгрява. Тогава става необикновено светло. Това принуждава мъжете да забавят крачки, да залягат и с къси прибежки да продължават пътя си. Колко време минават това късо разстояние? Изведнъж Отец спира. Взира се в тъмнината, която отново бавно се разсейва. Един след друг мъжете се приближават до него. Отец вади картата:

— Е, да — говори той върху картата: — Това е пътят за Дъбова поляна!

Лунната светлина постепенно огрява голям пясъчен наклон, който започва от мястото, където е спрял Отец. Нито една дюна, нито едно прикритие, нито едно стръкче трева, само един дълъг бял пясъчен склон. Някъде долу, където свършва, се тъмнее гъста растителност — началото на блатото. Горе, прикрити от последните треви, мъжете отпускат уморено товарите си. Гледат пред себе си, наляво-надясно, все същото — гладка, широка, осветена силно от луната пясъчна ивица... Облаците съвсем са се разкъсали и сега луната, освободена от тяхната прегръдка, свети, огромна и кръгла. От тази промяна на времето, от това внезапно необикновено про-светляване склонът става предателски опасен за прекосяване.

— Ще се спускаме един по един! — казва Отец, оглежда групата и погледът му спира върху Богдан. — А ти бъди спокоен! Аз зная песни...

Богдан разбира нямото нареждане на Отец, намества раницата си, опипва с поглед пътя пред себе си и стремително се втурва напред.

Тогава отново прозвучава тихият развъднуван глас на Диктора:

Кой може да предскаже пътя на един нелегален?

По него разделите са неизбежни, а срещите...?

Петимата не знаеха още колко време ще бъдат заедно, кога ще бъде раздялата и ще се видят ли отново някога...

Знаеха само, че ги очакват дълги неизвестни пътища... След години, други хора щяха да познаят тия пътища по добре от тях... както и оная нощ, в която всеки пое сам...

БЪДЕЩЕТО, ИЛИ
БРАТА

Вратата се отваря. На прага застава Богдан, силно брадясал и изнемощял до крайност. За миг стои загледан и после събрал сетни сили пресича двора, бързо се изкачва по дървените стълби, минава през чардака и влиза в една от стаите.

В стаята няма никой. Преди още Богдан да посегне към първия предмет, навял му някакъв спомен...

...отваря се една от вратите към другите стаи и сред рамката ѝ вече стои момък с пистолет в ръка...

— Ха добре дошъл! — казва момъкът. — Не мърдай!

Богдан е силно смутен, посегнал е с привична реакция за пистолета си, но загледан в момъка, ръката му се отпуска бавно надолу, види се не поради заплахата... Лека-полека лицето му просиява и щастливо ухилен, той прави крачка към момъка...

— Не ме ли позна, Мите?

— А си крачнал, а съм те... — отвръща с ненавист момъкът.

— Ха-ха-ха... — смее се вече на глас Богдан, ала смехът му е нисходящ, замиращ. И с това измъчено, наистина неузнаваемо лице, по което накрая остава само тъгата, той казва тихо: — Мите, по брат не се стреля...

Тогава по лицето на момъка пробягват и светлините на догадката, и сенките на уплахата. Той гледа госта, у когото желае да познае „НЕГО“; поглежда и пистолета, който за малко не е гръмнал, но който още не е за прибиране; сетне очите и устните му се разширяват, той извърща бързо глава натам, дето се бе появил, и вика:

— Мамо-о! Ма-ма-о! — И не мръдва от мястото си.

И Богдан не пристъпва натам — може би е забравил в тоя миг братчето си — очакващ оная, която го е родила... И оправя окъсаните си дрехи, опипва небръснатата си брада...

...додето се чува едно стаено:

— Тихо бе! Ти що така?

И до момъка вече стои някакъв непознат мъж, зад него — друга, трета глава, пак мъжка...

— Бацько... — казва им по детски момъкът. — Пък аз щях...

— Тихо! — казва стаено непознатият и пристъпва към Богдан: — Ти ли си?

— Аз съм, бай Тоде.

— Променили сме се.

— Кой е? — пита другият.

— Богдан! Баш, който ни трябва. Не си ли чувал за Богдан? Ние мислехме, че е загинал. Тамам навреме идваш... Закъсали сме, другарю...

— Ще я оправим! — казва Богдан. — Само че ти Мите...

Момъкът още не е мръднал от мястото си.

— За агент те е взел... Гонят го, другарю... Слязохме за лекарства... Бинтове... и трябва веќе да тръгваме...

— Здравата сте започнали, а?

— Уж здравата... А ти как успя да си дойдеш, другарю... Ние чухме, че след Испания в лагер те пратили...

— Пуснаха ме, бай Тоде...

— Чакай! Кой те пусна, другарю? Фашистите ли?

И бай Тодю, и другият мъж, и братът гледат към Богдан напрегнато.

— Не бой се, бай Тоде, не съм пратен от тях... Нашите ме пратиха...

— А кой те пусна?

— Пак нашите...

— От фашисткия лагер?

— Не, не от фашисткия лагер...

— А от кой лагер?

Богдан вече не може да отговори лесно и просто...

Всички са оледенели...

БРЕГЪТ, ИЛИ СПУСКАНЕТО

Нощ. На билото на пясъчния хълм, така както ги оставихме, четиримата мъже следят спускането на Богдан. След малко Отец прави знак на Капитана. Капитанът се надига, нарамва сандъчето и се устремява надолу по склона. Краката му затъват в пясъка, но той се опитва да бърза, жолкото и усилия да му струва това. При едно по-силно залитане той изпуска сандъчето и се просва в пясъка...

БЪДЕЩЕТО, ИЛИ ПРЕСЛЕДВАНЕ

Ден. Зарит в сухата шума на гората, Капитанът спи. Лицето му е силно брадясало и измъчено. Две деца са замрели над него, стъписани. Капитанът с усилие отваря очи. В погледа му се ражда тревога, надига се тежко от шумата и в този момент децата панически побягват. И Капитанът се втурва в противоположната посока. Той тича между буките, ту се загубва зад някой дънер, ту отново се появява и дишането му става все по-тежко. Спира се едва когато нагазва в малкото поточе, за да се просне над него и жадно да пие...

А през това време в гората двете деца вървят със стария горски и му обясняват:

— Мяза на конекрадец... и бяга...

Капитанът се надига от потока и се услушва. Изведнъж скача, тича към най-близкото дърво и вади пистолета си...

С насочена пушка Горският се мери към Капитана...

Децата са забравили да се скрият, заинтригувани, занемели...

— Ей лягайте там, че като ви дойда... — подвиква им Капитанът, докато се цели.

Горският вдига пушката, но в това време се разнася изтрел и върху главата му пада един пречупен клон. Доволен от попадението си, Капитанът с прибежки стреля още няколко пъти и чезне от дърво на дърво...

Гората отново го поема... Отново клоните късат ризата му, но той бяга, без да ги забелязва... Отново дъхът му спира... И все така до края на гората, там, където на една малка полянка съзира изоставена колиба. С последни сили той стига до отвора и обхванат от силен пристъп на кашлица, се струполява на пода...

БЪДЕЩЕТО, ИЛИ СПУСКАНЕТО

Нощ. На билото на пясъчния хълм, така, както ги оставихме тримата мъже следят спускането на Капитана. Отец затяга раницата си и поема надолу. Превърнат целия в слух и зрение, той решително крачи в пясъка. Лицето му е изпънато от напрежение...

БЪДЕЩЕТО, ИЛИ ДАСКАЛЪТ

Ден. По пътя между нивите, от който се вижда едно село, към нас приближава Отец. Върви към нас, ала гледа към селото и като че крачките му се забавят.

— Хей! — чува се глас подире му. — Чакай!

Отец рязко се извърща. Силното слънце прижулва и кара очите му да се присвият. Ръката му е в джеба — стиска оръжието. Само миг стои така Отец и пак тръгва — очевидно, за да избегне срещата. Сега вече бърза.

— Чакай да се видим, бе човек! — вика настойчиво един стар селянин и също бърза след него.

Отец е принуден да спре. Но изчаква селянина все така с ръка в джеба, потрепваща ръка, колебаеща се дали да извади вече пи-столета.

— Какво искаш? — пита смразяващо Отец, когато селянинът е вече на пет-шест крачки от него. Тия думи прозвучават като: „Стой там!“

И селянинът спира на място: стъписан, разколебан в действията си, ала вътрешно все още устремен към Отец... Той е едноок и в това едно око грее нещо необичайно добро, на старческото лице трепва усмивка: всичко разбираща и всичко прощаваща...

— Даскале! — възкликва най-сетне старецът. — Познах те... — И пак крачва, да се приближи...

— Какъв даскал? — пита все така смразяващо Отец и ръката му в джеба пак се колебае...

Старецът пак се заковава на място:

— Даскал Благой!

Лека-полека някакъв спомен трепва в очите на Отец...

— Бай ти Петър, даскале... — помага му старецът. — ...А сега вече дядо Петър... В твоята група бях...

— Прощавай, бай Петре! — отваря се и душата на Отец. Той измъква десницата си от джеба и сам тръгва към стареца...

И се здрависват с думите:

— Прощавай...

— Нищо, нищо... Гледам те възкръснал... да си жив и здрав, даскале!... Оттам идеш нали?

— Къде оттам? — пита предупредително Отец.

— От Русия! — произнася със страхопочитание дядо Петър.

— Каква Русия, бай Петре?

— А... нищо... нищо... — отвърща виновно старецът.

— Да поседнем — предлага Отец, като сочи близкия синур.

И тръгват към синура, но там старецът се обръща, оглежда пътя, и повежда Отец зад трънките, на закътано...

И седат вече там; и палят цигари от кутията на стареца; и много жадно пуши бившият даскал; та старецът го изчаква; но не докрай:

— Знам откъде идеш, даскале, и знам, че не идеш при мен, че не бива за нищо да питам, но барем едно ще ми кажеш: докъде ще отстъпват нашите, чак до Урал ли?

— Ти знаеш ли къде е Урал?

— В кръчмата има карта, вестниците печатат карти...

— И какво пишат вестниците?

— Че ще капитулираме... най-късно до зимата...

— Ами ако не щем да капитулираме?

Старецът го гледа: всъщност той е, който се нуждае от отговор на въпроса. Отец се смее — иска да изглежда бодър и уверен...

— Ти позна откъде ида, но защо мислиш, че не ида при теб?

— Баш при мен?

— Баш при таквиз като теб!

Те се гледат, гледат...

— Харно, даскале... Аз вече в кошарата живея, с овцете... Можеше да дойдеш сам... Стой, колкото шеш...

— Кой ви е секретар сега?

— Не знам — казва старецът. — Такова нещо, май, няма...

— Как няма? — чуди се Отец.

— Ами... ако имаше, сигур щяха да ме потърсят...

— Хм... Ами с Димо Петела не се ли виждате?

— Убиха го, даскале, в трийсе и пета... И Колючето също...

Тежко мълчание ляга между двамата. Нарушава го Отец:

— А партизани?

— Какви партизани? — види се старецът чува за пръв път тая дума, в значението, което ѝ дава Отец. — Няма партии! И демократите са забранени. Позволен са само фашистите!

Никога досега не сме виждали Отец толкова мрачен, дори на Дъбова поляна не е бил такъв.

— ...Бай Петре... Имаш ли каруца?

— Зет ми има... Аз съм с овцете... Защо ти е каруца, даскале?

— ...Не съм самичък... Далече оттука чакат двамина като мен, с багаж...

— ...Зетят... — проговаря старецът. — Но инък и за тях ще има място в кошарата, и мляко... Ей къде е кошарата, даскале — зад оня баир...

Старецът обяснява с ръка къде е кошарата. Отец е индефентен към това, но се досеща вероятно, че и тя може да потрѣбва, та все пак поглежда натам...

— Аха! Благодаря ти, бай Петре... Ще те потърся...

— Ела, даскале! — казва оживено старецът и става да си ходи.

Той поглежда кутията с цигари, оставена на тревата, поглежда и торбичката си — също върху тревата, казва:

— Върте има за ядене, даскале, като да съм знаел...

И си тръгва... На две-три крачки спира, колкото да каже:

— Ти не пита за бабичката... Жива и здрава е...

А Отец гледа след него, гледа, сетне може би пак се досеща за кошарата, която може да потрябва, вади бележника си и нахвърля в него топографските координати в тая посока: три дървета, скала, баир и стрелка, водеща зад него...

После свършил тая работа, запалва нова цигара, отгръща нова страница и тъжно усмихнат, малко унесен, започва да пише... Думите са малко — две-три редчета...

Той гледа какво е написал и дори си го прочита гласно, с една ирония, също така тъжна:

„...Тук сме добре, момчето ми... Утешавай мама... Бъди примерен гражданин...!“

После вдига рамене, откъсва листчето, запалва го с клечка кибрит, гледа го как се превръща в дим, как пътува в пространството...

И пак виждаме Отец на път... Камioni... Каруца...

— За Казанлък ли си? — вика той на каруцаря, за да надвие шума на колелата.

— За Казанлък — отговаря каруцарят. — Тпру-у-у!

Каруцата спира.

— Ревматизмът... — започва Отец, като сочи коляното си. — Не магу... — той замалко не прехапва устни поради издайническата грешка, и бърза да я „поправи“: — Не мога да вървя...

— Качвай се! — казва каруцарят. И го оглежда...

С големи съмнения дали постъпва правилно, но и в невъзможност вече да отхвърли „любезността“ на каруцаря, Отец стъпва на главината, прехвърля се тежко в каруцата и сяда на един сандък.

Каруцарят подкарва конете и скоро, малко изкосо започва разговор с пътника си:

— Ти руснак ли си?

Отец изтръпва и търси отговора.

— Познавам ви аз белогвардейците! — отговаря си сам каруцарят. — Има и добри между вас...

— Да, да — измъква Отец: и с облекчение, и с неприятни асоциации.

— В Казанлък ли отиваш? — продължава разпита каруцарят.

И Отец, и ние с него разбираме, че онзи не е опасен. Чисто и просто у него говори гордостта на човек, пътуващ със своя каруца, по своя земя, човек, услужващ на един изпаднал чужденец...

— Не, на Шипченския манастир — отвръща Отец.

— Вие по нашите манастири ходите, а тия — той сочи към отминаващите германски камioni — по вашите манастири! Тъй е тя!... — след малко се извърща към Отец: — Вие, руснаците, до един вярвате! Знаем ви. Дий!

— Когато човек верит в нещо, он счастлив... — по-скоро на себе си казва Отец.

— Ди-й-й!

БРЕГЪТ, ИЛИ СПУСКАНЕТО

Нощ. На пясъчното било, свити в тревата, Стефан и Чужденецът изпращат с поглед Командира. Мълчат, загледи в черната, пълзяща фигура...

— Всъщност... Как ти е името? — пита Стефан.

След кратко колебание Чужденецът отговаря:

— Славек.

— Истинско или?...

Вместо отговор Славек се засмива на това любопитство.

И Стефан се засмива:

— Не се знае, може и за в бъдеще да останем така, двамата... А с приятел е по-лесно...

Славек нарамва сандъчето и започва да се спуска по склона. Стефан дълго гледа след него.

БЪДЕШЕТО. ИЛИ БЯГСТВОТО

Ден. Дъбова поляна. Върху сухата шума пред колибата се изсипват две-три царевици и няколко картофа.

— Славек, ставай! Ще се гощаваме! — чува се развеселеният, макар и изтощен глас на Стефан.

И без да губи нито секунда, Стефан разравя шумата пред колибата. Радистът го гледа и не вярва на очите си. Стефан отново го подканя:

— Не ме гледай, а събери съчки! Сухи!

Радистът механично се подчинява и двамата въпреки крайното изтощение трескаво започват да приготвят огъня. След малко съчките пламват и тънка струйка дим се извива нагоре.

— А димът? — досеща се за опасността радистът.

— Хе! Не си ли виждал дим досега? — говори с нездраво самочувствие Стефан. — Не си ли свикнал с дима? — и казал това, Стефан стихва.

Седнали край огъня, двамата мъже мълчат, впили в него очи. Преди още да се образува жарта, бързо заравят кочаните и картофите.

И още недоопечени, започват да ги вадят с треперящи ръце. Пари, но те ръфат, дъвчат... гълтат... Най-после храна! Изведнъж, спрял погледа си върху радиста, развеселен от вида му, Стефан започва да се смее. Отначало плахо, колко време не се е смял, след това по-бурно и по-бурно. Радистът също се заразява от смеха му. Смят се и едва преглъщат. От очите им текат сълзи. Има нещо страшно в лудия смях на тези изгладнели мъже, в лицата им, в искрящите с болезнен блясък очи. Има нещо страшно в тази безмерна радост, предизвикана от два-три кочана царевица и няколко картофа...



— Славек, нашата земя ражда много храна! Всякаква!

Изведнъж някаква мисъл постепенно променя коренно настроението на Стефан. Той млъква, дори спира да яде, втренчил поглед в Чужденеца. Забелязал тази рязка промяна в поведението на Стефан, той също престава да се смее. Гледат се. Радистът недоумява. Тогава Стефан, без да отмества поглед, издава мисълта си:

— Славек, хайде да се предадем!

Радистът едва успява да скрие изненадата си.

— Ние сме войници, разбираш ли? — опитва се да обясни своето предложение Стефан.

— И затова ли трябва да се предадем? — пита Славек.

— Съществуват конвенции... Няма да ни убият... Ще ни третираш като пленници! — продължава да следва своята лудешка логика Стефан, глух за всякакви възражения.

— Пленници? Това ли е нашата задача? — пита радистът, все така подтискайки тревогата си — привидно равнодушен и педантичен.

— Но ние сме изоставени, Славек!

С това разговорът приключва. Почувствували, всеки по своему смисъла на подетия разговор, двамата задълго остават неми, загледани един в друг...

Пустее малката полянка пред колибата-скривалище. Зной и тишина. Всичко е огряно до бяло от силното августовско слънце.

Радистът се появява на отвора на колибата. Тя е празна. Мястото, където обикновено лежеше Стефан — празно. Славек се обръща рязко назад. Оглежда се, без да мръдне от мястото си. Някакво неприятно предчувствие постепенно се ражда в погледа му, стиска гърлото... Отново се връща в колибата. Раницата на Стефан лежи развързана, дрехите разхвърляни около нея. Радистът все още се съпротивлява, не иска да повярва и все пак е ясно — Стефан е избягал.

На ливадата всичко е към своя край. От близо или от далеч

явно личи, че тя скоро ще опустее. Селяните са натоварили сеното на дългата каруца, впрягат воловете и бавно потеглят...

Бавно размотава Славек кабела от входа на колибата. Прекъсва го, оголва края и преди да го запали още веднаж поглежда към колибата.

После уверен, че всичко е в ред, се изправя и поема нагоре към билото. Върви спокойно, решително и спира за миг само когато оглушителен трясък от взрив разтърсва планината...

БРЕГЪТ, ИЛИ
СПУСКАНЕТО

Нощ. На билото на пясъчния хълм стои прав Стефан. Той оглежда небето: луната бавно се скрива зад облаците. Отново настъпва непрогледен мрак. И в мрака, като понамества ремъците на раницата си и като опипва пистолета — дали е на мястото си, Стефан се спуща по склона...

„Ъх...”

...Това стаено стенание сепва Стефан, спъва крачката му и той вижда една човешка фигура, сгърчена от болка върху пясъка...

И е вече над нея:

— Славек?

Славек не отговаря.

— Славек, какво ти е? — прикликва Стефан до него.

— Кракът... — казва неопределено Славек, като опипва и стиска едновременно с пръсти и длани глезена си...

— Долу ще го оправим... Дай куфара...

Но не става нужда Славек да му дава куфара с радиостанцията, защото куфарът е изтърван и търкулнат на две-три крачки под тях. Стефан отива, вдига го, крачва веднъж, дважд и се обръща назад: Славек все още не е успял да се изправи...

И пак виждаме Стефан над падналия, как го изправя със свободната си ръка, без да изпуска куфара; виждаме, че Славек, поне засега не може да си служи с болния крак; той не пада, защото е прихванат през кръста; и виждаме общият силует на двете фигури; как мъчително вървят те, вплетени, слети една в друга...

Така те постепенно навлизат в тръстиката и се загубват сред нея...

...Стефан и Славек вървят все по-мъчително, все по-бавно. Стефан внимава за всяка своя крачка, но въпреки това се подхлъзва и повлича след себе си и Славек. Не губи нито секунда, веднага става, сграбчва още по-енергично приятеля си и отново тръгва. Стефан върви, визира се като хищник в тъмнината, стиснал устни. Страшна воля и сила издават искрящите му очи, стиснатите до болка челюсти...

Нощ. Блатото.

— Ето ги, бе! — въздъхва облекчен Капитанът, забелязал приближаването на двамата прегърнати мъже. Стефан отпуска на земята другаря си и сам прикликва уморен. Останалите ги заобикалят.

— Какво му е? — пръв заговаря Командирът.

Стефан мълчи. Тогава Славек, почувствувал нервността на другарите, предизвикана от неговото забавяне, виновно отговаря: — Кракът... Може да е само навехнат...

— Ще го оправим горе! — сочи Командирът с глава към един чукар, доминиращ неясно върху хоризонта на прошарената с лунни и облачни петна нощ. — Капитане, поемаш го ти! После — поред...

Капитанът — самият той в не твърде добра форма — прихваща под мишци Славек и кашляйки сдържано, тръгва с него напред.

— Хайде! — казва Командирът и погледът му повдига Стефан, помръдва Богдан... — Много се бавим... Там може би чакат...

И преди да изтича напред, за да заеме челното място в колоната, той подхвърля на Богдан:

— Че и песнички има да учим...

И изтичва напред. Сега Стефан върви последен. Тръстиките го шибат по лицето. Като че те шибат и радостната му усмивка, и радостните му мисли...

Трудно, бавно се върви из това благо, из тия тръстики... До колене...

БЪДЕЩЕТО, ИЛИ ПРЕДАВАМ СЕ

Ден. Бавно пресичаме пуст селски площад. Погледът ни се спира на общинската табела. От входа излиза някакъв селянин, загледан в листата, които държи. Отминаваме го. Две-три стъпала водят до полутъмния коридор. Пред първата врата мъж на средна възраст изненадано се отдръпва и прави път. Една ръка, ръката на този, от който поглед видяхме всичко дотук, отваря широко вратата пред нас.

Малка, почти празна стая на селски писар. Два стола и масичка. Зад масичката, отрупана с папки и книжа, дребен мъж съсредоточено пише. Облечен в градско палто, с наденати сатенени ръкабели — вероятно не толкова за предпазване, колкото за служебен белег. Стефан — този, който крачеше, който отвори вратата, се приближава към масата, изважда двата пистолета и ги поставя върху папките. Чиновникът едва сега вдига глава. Той поглежда към Стефан и след миг съзира пистолетите. Ужасен, вдига ръце заедно с писалката и хрипливо проговаря:

— Предавам се!

— Аз се предавам! — мрачно го поправя Стефан.

Другият все още нищо не разбира, стои с вдигнати ръце и лекичко отстъпва назад. Изведнъж спира, вглежда се втренчено в Стефан и проумял, започва нервно да протестира:

— А не... не аз... аз не мога... това не е моя работа, при Стоян... Стоян старшията... — той и сега не сваля ръцете си, с писалката сочи към вратата.

Стефан, свъсил вежди, страшен на вид, с изпито, брадясало лице, го наблюдава с нескрита ирония.

— Аз ей сега... сега ще го доведа... — пелтечи чиновникът и все така с вдигнати ръце, заднешком се отдръпва към вратата. Измъква се и с трясък я хлопва обратно.

През затворената врата прониква звукът на настъпилата тревога: тичане, блъскане на врати, гласове и откъслечни думи... Ръката на Стефан посяга към пистолетите. Докосва ги. Ще ги вземе ли обратно? Не! Тя просто ги докосва и застива върху тях. Лицето му е безизразно, уморено. Той е просто изтощен до смърт и... примирен. Нищо друго. Отпуска се на стола и остава така на фона на бялата стена, загледан във вратата. Вън глъчката постепенно утихва, чува се скърцането на вратата, стъпки, които приближават. Стефан дори не премества погледа си. Не го премества и тогава, когато един дрезгав глас започва разпита:

— Кой си ти, бе?

— Стефан Тодоров! — все така загледан в една точка механично отговаря Стефан.

— Какъв си?

— Войник!

— Откъде идеш?

— Предавам се!

Някой брутално хваща Стефан и го блъска някъде в някакъв зид. Лицето му се откроява на тъмния фон. Новият глас, който сега се чува, рязък и груб:

— Казвай какъв си и откъде идеш!

— Войник.

— Нямаме такива войници в България. Отговаряй!

— Предавам се!

— Като се предаваш, говори! Какво си правил?

Стефан мълчи, от изтощение свежда глава. За миг изчезва от погледа ни. Тъпият звук и рязкото отскачане на главата ни дават да разберем, че му е нанесен силен удар. От устата му потича тънка струйка кръв. Бавно отваря очи. И отново песникът се стоварва със страшна сила върху брадясалото лице.

— Бях в Русия.

— Значи комунист. — И нов удар смазва главата му. Тя се свлича и за момент остава само черният зид. Нов тъп звук и главата на Стефан е отново на зида.

— Къде са другите?

— Сам съм... — без да отваря очи, с изпълнена с кръв уста проговаря Стефан. Юмрукът отново поваля главата. Зидът.

— Къде са другите?

— Сам съм... — от някъде се чува стенанието на Стефан. И отново главата е на зида, и отново изчезва надолу, за да се появи пак още по-обезобразена от преди. Очите му са широко разтворени, гледат в ужас някъде отвъд това мазе, гледат страшно хората, чийто гласове само чуваме.

— Откъде идеш?

— От брега... — едва прошепва Стефан.

И пак, без да го изпускаме за миг, разбираме, че някой го разтърсва, изправя го, избутва напред и той, залитайки, започва да върви. Върви без да променя израза си. Зад него се сменят тъмни и светли петна, размазани неясни форми, докато по-ярката свет-

лина, която изведнъж залива лицето на Стефан, разбираме, че вече е навън. Върви. Залита. Спира се, но някой грубо го бута и той отново тръгва, съпроводен от глъчката наоколо. Постепенно всичко затихва. Той крачи със замръзнал израз на вцепенение и широко отворени, нищо неவிждащи очи. И когато отново спира, невидима ръка с груб жест го изтласква напред.

Изведнъж, за първи път, откакто остана сам в стаята на пи-саря, изразът на очите му се смекчава и той отново почва да вижда. Спира. Бавно се обръща. Гледа...

БЪДЕЩЕТО, ИЛИ ПОСЛЕДНИЯТ ЗАЛЪК

Ден. Вратата на малка селска кръчма силно се разтваря.

Кръчмарят и седналите на една маса двама мъже стъписано поглеждат към нея. Единият от мъжете е в униформа на горски. До него на стената е облежната пушка. Другият е в полуселско, полуградско облекло.

На вратата е застанал Чужденецът.

За първи път силно брадясал, неузнаваем, страшен, с увиснал на гърдите му бинокъл и изваден пистолет. Без да обръща внимание на хората, затваря вратата все така загледан някъде пред себе си и се опътва право към тезгяха като хипнотизиран. Зад телена мрежа сиренето, кашкавалът и създармата са приковали очите му. Когато стига до тезгяха, за първи път произнася на родния си език тихо, но с глас, нетърпящ възражения:

— Хлеба! Хлеба! — повтаря Чужденецът с втрещен в храната поглед.

Кръчмарят, слисан от внезапното посещение, вади половин самун, поставя го пред Чужденеца и едновременно поглежда към седящите в кръчмата. Чужденецът механично проследява погледа му. На масата цивилният трескаво бута горския. Той се надига и посяга към пушката. Чужденецът светкавично насочва пистолета и със страшен глас изкрещява:

— Вен! Вен!

Горският уплашено вдига ръце и отначало гърбом, а после с бяг изхвърча навън, следван от цивилния. Кръчмарят, без да чака втора покана, очевидно не иска да остане сам в компания с неочаквания посетител, следва техния пример. Останал сам, Чужденецът с пистолет в ръка изважда от долапчето сиренето и кашкавала. Реже малки парченца и започва бавно, дълго да дъвче... Храни се с едната ръка, а с другата държи пистолета.

Отвън се чува глъчка, неразбираем говор.

Все така методично реже на малки парченца сиренето и съз-дърмата и ту взема от едното, ту от другото. На едно от прозорче-тата от време на време се мярка някакво разкритено лице и веднага изчезва.

— Какво прави? — чува се отвън любопитен глас.

— Я-я-де си... — отговаря доста завалено някой и се изки-котва. Това е „людия“ на селото. Този, който надзърташе през про-зорчето.

Пред кръмата се е събрало, едва ли не цялото село. Множеството жужука като кошер. Едни, изгарящи от любопитство, други — безчувствени, трети — навъсени, но всички дошли да гледат какво ще стане. Край стените на кръмата неколцина мъже са сбсадили вратата.

— Не стреляй! Жив казаха! — припряно разпорежда човекът в полуселското облекло, вероятно кметът на селото.

— Видях го, видях го! — крещи едно от децата, покатерило се на дървото сред малкия площад.

Една дълга мъжка ръка се протяга към него, сграбчва го за гашичките, смъква го и една звучна плесница накарва детето да приплете крачките си. Детето високо и жално заплаква. Обидено, то изтичва да се скрие някъде и единствено прекосява площада, защото всички други стоят неподвижни. Мъжете мълчат навъсено. Един от тях, с груб пуловер, неспокойно все се обръща към горния край на селото и шепне нещо на съседа си.

— А сега какво прави? — пита пак кметът, въпреки че е до прозореца, но явно го е страх да погледне.

— Пи-и-е с-с-и... — отговаря му побърканият и пак започва да се кикоти.

Изведнъж всички притихват! Ослушват се. Долавя се далечно боботене на камион. Селянинът с грубия пуловер прави една-две крачки напред към кръмата, спира се и тревожно се оглежда.

Вътре Чужденецът вади кърпа от джоба си. Колкото и странно да звучи за необикновения си вид, кърпата е грижливо съгната. Той я изтърсва и старателно избърсва устата си. Със същата педантичност започва да бърше и дулото на пистолета си. Оглежда го от всички страни, сякаш за първи път го вижда.

— А сега какво прави? — се чува пак отвън.

Побърканият, долепил лице до мръсното стъкло, не отговаря. Чужденецът поставя кърпата върху пистолета. Бученето на камиона става все по-силно и ненадейно спира. Чужденецът, изправен, загледан някъде далеч пред себе си, бавно повдига ръката, която държи скрития под кърпата пистолет. Има нещо страшно и тържествено в това повдигане. Издрънчаване на счупено стъкло нарушава смъртоносния ритуал. Ръката спира във въздуха. Въпреки кърпата личи, че дулото е насочено към гърдите. В същия миг тишината раздира дрезгав глас:

— Предай се!

БЪДЕЩЕТО, ИЛИ
СЪДЪТ

Ден. Гора. Богдан и един партизанин с карабина — оня, когото видяхме като трето, няма лице при срещата с брата и с бай Тодю — вървят из гората.

Богдан е избърснат, с други, здрави дрехи и като че пооправил се вече от глада. Партизанинът — млад човек (а може и момък) — все търси повод да заговори: с една странна, невесела бърливост:

— ... А тука, по тия смърчове ще окачим месото, другарю...

И солено ще има, и прясно... Заделихме няколко вола — дето ги видя на ливадите... А бутовете — ей, по върховете, другарю, да се не види! — И той сочи с ръка нагоре.

— Прясното ще трае ли? — пита Богдан.

— Уха! Като падне снегът, като се вкамени! И със стария сме го правили, другарю: убием например елена и каквото можем — нарамим за в къщи, а каквото не можем — окачваме горе... Чака ни: месец, два — додето пак минем оттам...

— Дано смърчовите дадат много плод... — казва замислено Богдан.

— Бе то дано се задържи топлото време, че почнат ли сланите и снегът...

Но млъква. Видял е НЕЩО. И Богдан е видял това НЕЩО...

... На една слънчева поляна зее отворът на колиба-землянка... Тя доста напомня на колибата, която сме виждали на Дъбова поляна и все пак не е същата и не е сама, защото вече виждаме и втората землянка...

— Бацьо-о!

Този вик долита откъм третата, невидяна досега землянка. И един момък — Митето, братът — тича, иде заедно с него към Богдан... Радостен ли е този вик? Тревожен ли е? Във всеки случай това е вече викът на кръвта...

Иде момъкът, тича и Богдан го чака, но една фигура излиза от капинака в крайнината на гората и пресреща момъка:

— Ти защо не си на кираджейката?

— Донесох чувала! — отговори момъкът.

— И нема ли веке чували?

Този, който го е присрещнал и който го пита, е бай Тодю. Момъкът не отговаря, гледа дълго към Богдан, сетне се обръща мъчително назад, тръгва към землянките, но поспира, кривва към гората и хваща по една от пътеките...

... А бай Тодю вече сяда на тревата сред капинака, между още четирима мъже и кани Богдан:

— Сядай, другарю...

Богдан сяда мълчаливо при тях. Придружвачът му е останал на двайсетина крачки встрани от капинака. Виждат се само главата с раменете и цевта на карабината...

— ... И разкажи сега пред повече хора тая история с лагерите... В какъв лагер си бил?

— Концентрационен лагер в Сибир!

Лицето на Богдан е сравнително спокойно. В пълен анфас, с чисти, широко отворени очи, отговорът му излиза от сърцето, но въпреки това един такъв отговор не може да се посрещне с доверие от ПЕТИМАТА, от съда...

— Там няма концентрационни лагери! — възразява член на съда. Сега лицето на Богдан е в пълен десен профил.

— Аз прекарах три години в един от тях — отговаря твърдо той.

— Ако има лагери, те са сигурно за престъпници — споделя друг член на съда, като се обръща към останалите.

— Има и особени лагери! — в пълен ляв профил отговаря Богдан.

— Какви „особени“? — веднага следва въпрос.

Отново в пълен анфас, Богдан спокойно отговаря:

— За такива като мене! Без да знаят за какво са там. Инакварно по погрешка.

— Без съд? Без присъда?

— Нямаше нито съд, нито присъда — отново в пълен десен профил отговаря Богдан.

— Ти не пита ли?

— Питам, но никой не ми обясни — сега в пълен ляв профил отговаря Богдан.

— Другарю, говориш като фашистките вестници!

— Дойдоха една сутрин... Много рано... Казаха за „справка“. После изведнъж лагер, Сибир... Станало е грешка... Освободиха ме... Ето тук съм и... — Богдан е в пълен анфас.

— Кой те изпрати? — изведнъж го прекъсва първият.

— Задграничното бюро. Ние сме доброволци.

— Защо си сам?

— Разделихме се.

— Къде са другите?

— Не зная. Всички явки пропаднаха. Умирахме от глад.

— Кой ви посрещна?

— Никой...

В този разговор се вижда само лицето на Богдан в пълен анфас. До края на разговора, който усилва ритъма си при всеки отговор на Богдан, той е ту в анфас, ту в десен, ту в ляв профил. Това ще напомня на композициите на онези фотоси, които се правят за полицейските досиета. Въпросите само се чуват, без да се вижда кой ги задава, без да се показва вече някой от петимата мъже.

— Говори истината! Кой те изпрати?

— Задграничното бюро.

— За какво?

— За да създаваме военната организация на партията.

— Защо си бил в лагер?

— Не зная. Станало е грешка.

— Говори истината! За какво?

— Станало е грешка. Не ми казаха...

Богдан е в анфас. Лицето му е уморено. Очите му гледат чисто, чакат, питат... Тишина. Остава дълго така, толкова дълго, колкото е нужно, за да се вземе някакво решение или да се произнесе някаква присъда...

Всъщност говори като че ли бай Тодю, и то с болка:

„... Може и чисто да си другарю, но може и да не си... И можеш да разсипеш, каквото сме създали... Къде да те държим, додето проверим кое как стои? Нямаме си ни затвор, другарю, ни лагер...“

Какво се насъбира по лицето на Богдан: вик, молба или само горчива усмивка?

Постепенно разбираме, че той тръгва, че се отдалечава от това място... Върви, върви, а на няколко крачки зад него е същият оня мъж, с карабината. Но сега придружавачът не бърби. Сега Богдан заговаря и заговаря така, че оня се мъкне след него стъписан...

— Забравих да кажа там — говори с неудобство Богдан, полуизвърнал глава през рамото си, — ...трябваше да кажа как се правят мини с подръчни материали, разбираш? И адски машини... Ти ще запомниш ли? На теб ще разкажа, а ти на тях...

Така говорещ, ние го виждаме да се изкачва вече по някакъв планински хребет... Оня след него има съвсем окаян вид... Но става нещо с Богдан, той вече не говори, той върви вдървено напред, натам, дето хребетът свършва... После, без да спира, се обръща бавно към оня и...

БЪДЕЩЕТО, ИЛИ У ДОМА

Ден. По-скоро утро, началото на деня.

Една жена — полуселянка, закрива прозореца с белите перденца и като се обръща към стаята казва:

— Сега ще ти поля...

Това е казано на Капитана. Той е по риза, висяща извън панталона... В този миг Капитанът се мъчи да отвори тихичко една врата и да надникне в другата стая, но вратата изскърцва и той знамира с виновен поглед към жена си.

Тя отива при вратата и я притваря безшумно.

— Искам да видя как спят... — обяснява, а може би и моли той... — Близначетата...

— Ако ти бяха мили, нямаше да ги оставиш! — отвърща сурово жената и загребва с канчето вода...

...На пода има менче с вода, а на стола леген... И Капитанът вече се мие, без да отговаря — насапунисал ръцете до лактите, после лицето... Но мълчи не защото устата му е покрита със сапунена пяна...

— Досега щеше секретар бирник да станеш или кмет... — говори жената.

Капитанът дава знак да му полее...

— Не казвам, че ти е лоша идеята — говори жената, — ама не трябваше да се жениш, щом ти е по-мила от всичко...

Капитанът изправя глава, макар че около ушите му има още пяна. Погледът и стаената му усмивка излъчват повече снизходителност, отколкото разбиране, и повече харесване, отколкото снизходителност:

— Бе Васо, ако не беше ти, да съм още ерген! — казва той.

В този миг и тя се променя; в този миг те двамата са досущ еднакви, с оная малка разлика, че жената иска да запази строгата нотка в гласа си:

— Много се цапаш! Довечера ще ти сгрея вода, да се окъпеш в яхъра...

Сериозни са те — само очите им се смеят, — може би за пръв път след толкова много години.

— Какво тогава? — пита той.

— Магаре!... — казва тя. — Където и да те духне вятърът, пак при мене ще умреш...

Двамата още биха се гледали тъй, ако от другата стая не бе проникнал шум на събудили се момчета: може би смях, може би: „Стига бе!“...

...И виждаме вече скривалището на Капитана, там, където той ще потъне и сега: черните угаснали въглени на камината не са точно под комина, а в стаята — изтеглени напред заедно със своята ламаринена подложка... Подложката е с три-четири сантиметра над пода... И виждаме тъмната дупка, открита от изтеглената напред подложка... И виждаме как Капитанът хлътва до кръста в дупката и чуваме как жена му казва:

— Попарата!

Сега той я вижда отдолу: и измъчена, и добра, и своя, и с паница попара в ръка... Неговата Света майка...

...А после, вече цял в дупката, Капитанът издърпва ламарината над главата си, за да закрие отвора... Но понеже капакът е хитро направен, ония три-четири сантиметра между него и пода осигуряват един хубав процеп за светлина и за дишане...

...И като се настанява по възможност удобно, Капитанът започва да яде...

...Яде, вече е към половината; и чува как почва да лае кучето; и хапва още веднъж-дваж; и спира, защото кучето изквичаваше като ритнато; и оставя тогава паницата до себе си, и зачаква така — целият превърнат в слух, с отворена уста...

Сега вече се чуват неясни, препъващи се един в друг груби мъжки гласове, а също и един предаден от тях женски глас...

По лицето на Капитана се изписва едно страшно „Аха!“ Той изважда пистолета, сваля предпазителя... А гласовете вече са нахлули при него — съвсем близки и разбираеми:

— Казвай къде е?

— Ама кой, бе? — пита жената.

— Не се прави на улава!

— Викни му да излезе!

...През прозореца се виждат два чифта ботуши, един чифт шаечни крачоли, нозете на жената...

(По-късно към нозете „ВРАГОВЕ“ и „ЖЕНА“ ще се прибавят и два чифта босички крачета „ДЕЦА“. Всички тези нозе ще се движат или ще стоят, подсказвайки взаимоотношенията помежду си, а също и позите на телата...)

— От шест години го няма! — казва жената. — Децата ми ще наплашите...

— Тука е, булка! Сабахле се е прибрал от махалите... — Единствен този глас звучи по-човешки, ала тъкмо той завършва така: — Щом ти не щеш, тогава — децата... Ей, къде са децата?

Кратка е паузата. После се чува детското хълцане и едно внушение отправено към децата:

— Ще викате: „Предай се, татко!“, „Предай се, татко!“ — Викайте де! — крясва оня. Може би ги и плясва...

— Боже господи! Боже господи! — повтаря жената.

...Стиснал до болка двата пистолета, Капитанът гледа през дуфта на капака...

...Но защо е така тихо вече? Защо няма нови заповеди и заплахи? Защо нозете замръзнаха по местата си?... — Ето защо:

— Щом не щете, газта ще помогне... — казват горе... И се вижда движение... И шуртене на течност из къщата...

...Капитанът хапе устни. По гладко избръснатото му лице избива едра пот...

— Булка, дали ще стигне тая тенекия? Жив ще изгори, булка, и децата ти ще изгорят...

Капитанът пуца пистолета от лявата си ръка и отмества с нея ламаринения похлупак...

...А отвън, ние го виждаме да израства из дупката, до кръста. Страшен. И да пита:

— Е?

БЪДЕЩЕТО, ИЛИ КЛОПКАТА

Ден. София, такава каквато беше през есента 1941 година. Вървим с крачките на Отец по улиците, украсени с емблемата на германската победа, вървим покрай магазинчетата, афишите на деня, край амбулантните търговци, които с голяма настойчивост предлагат стоката си, отминаваме германските пътепоказатели на кръстопътищата, отправяме бегъл поглед към маршируващите войници в сиви униформи, разминаваме се с минавачите, пътуваме с трамвай и гледаме през прозореца...

Приближаваме се към една врата на малка къща... Като че ще влезем в нея... Но излизаме през друга врата, от друга къща...

Ето една рекламна будка. Спираме се пред афиша, до който с гръб към нас се е спрял младеж... Почувствувал присъствието ни, той се обръща към нас и тръгваме заедно... После пак вървим с една млада жена...

Из алеите в парка навлизаме без жената. Там рядко се мяркат хора. Приближаваме към една пейка, към човека, който чете вестник. Сядаме до него. Той си чете...

— Прочетохте ли „Война и мир?“ — пита го гласът на Отец.

— Остават ми още 240 страници — отвръща човекът.

— Защо? — пита го строго гласът на Отец.

— Изгоря ни лампата С-115... — отвръща непознатият. — Нова ще имаме чак утре...

— Хм... Но предайте и това...

Човекът с вестника прибира бързо един плик в джеба си, подаден навярно от Отец, става и тръгва, без дори да е погледнал събеседника си...

...А там, където е събеседникът, на височината на „ръцете“ му, се появява едно пламъче... Гори парче хартия, познат формат,

с познат пламък... Познатият лек дим и познатите овъглени, олекнали късчета се понасят из познатото пространство...

Една трета врата — вход на голям жилищен блок. Отец минава през нея и бавно-бавно изкачва стъпало след стъпало. Чете визитките по звъниците... Ето: тук спира и натиска бутона. Вратата се отваря невероятно бързо. Като че са го чакали. Млад, добре облечен мъж го кани усмихнат:

— Заповядайте!

Ала като че Отец се колебае...

— Господин Пейков? — пита Отец и се държи на разстояние.

— Заповядайте! — повтаря другият. — В момента се мие...

Ала именно в този момент отвътре излитат подозрителни шумове... Някакъв опит да се извика... И някакъв удар...

...И някакво посягане на младия към Отец, за да го тикне вътре, с една ръка бъркаща вече под сакото...

...И някаква невероятна пъргавина на възрастния вече Отец, която събаря младия...

...И бягане надолу по стълбите, по безкрайното стълбище...

...И друг тропот отгоре... И викове... И изстрел... И нов вик:

— Идиот! Жив! Жив!

...И това безкрайно стълбище...

...И това старо сърце, и тая пот...

...И този спасителен изход...

...Вече се виждат спасителната улица и площадът, със спасителното множество, което ще го поеме...

...И то го поема, то го понася леко още от изхода, където Отец за малко щеше да се препъне...

...Отец е хванат и повлечен от двамина яки мъже, млади и яки...

...Но лъвът, макар и стар, си остава лъв. Двете уловени ръце на Отец се напрягат отчаяно и люшват напред двамина млади, блъсват ги един в друг... И ги повлича Отец двамата по паважа и се върти заедно с тях сред един къртящ вик, излитащ нейде от прозорците на високия блок:

— Жи-и-ив!... Жи-и-ив!...

Оттам, от високото се вижда как към тримата боричкащи се притичват още двамина...

И се вижда още как Отец е проснат и жив прикован върху сивия паваж...

БРЕГЪТ, ИЛИ
БЛАТОТО

Нощ... Блатото... Колоната върви. Умората е увеличила разстоянието между петимата мъже...

БЪДЕЩЕТО, ИЛИ
ПОДВИГЪТ

На пътеката край Дъбова поляна е застанал Стефан. Широко

отворените му очи търсят, лицето му, измъчено и обезобразено, е спокойно. Внезапно събрал всички сили, той се затичва напред и вика:

— Славе-ек! Бягайте! Бя-га-й-те-е!

Изстрел. Откъде иде той не знаем, но целта е ясна. Стефан се олюлява, разперва ръце, за да запази равновесие... След миг, като вдървен пада по лице на земята... Ехото продължава да носи кънтежа на изстрела, когато...

... В селската кръчма Славек повдига и насочва дулото на пистолета към слепоочието си.

Изстрел. И Славек като подкосен пада на пода... Ехото на изстрела продължава да кънти, когато...

... Богдан се обръща бавно към оня, който го придружава и...

Изстрел. Лицето на Богдан трепва, но остава спокойно. Докато стои изправен още миг, в очите му се появява онова учудване, с което посрещаше въпросите на другарите си. После разперва ръце и с широко отворени очи пада... Ехото продължава да носи кънтежа на изстрела, когато...

... Капитанът е изправен сред огнището, настръхнал и страшен. Той повдига ръката, в която е стиснал пистолета. Започва да се „самоубива“ дълго, трикратно, с един куршум в корема, с друг към диафрагмата и с трети търсещ сърцето... И трудно пада, защото е голям, силен и тая смърт мъчно го покорява...

Ехото продължава да носи кънтежа на изстрелите, когато...

... На кола за разстрели е вързан Отец. Главата му е изправена, погледът му е спокоен и твърд, такъв, какъвто сме го запомнили...

Залп. Отец увисва на кола...

Ехото на залпа кънти, докато...

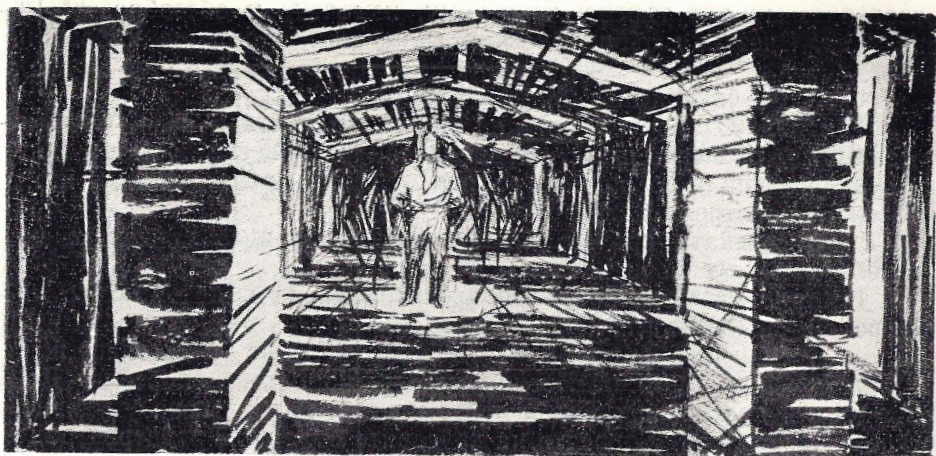
БРЕГЪТ, ИЛИ ДЕН ПЪРВИ

Над блатото е настъпил онзи миг, когато нощта си е вече отишла, а утрото още не се е родило. Нежни, млечно бели изпарения бавно пълзят по повърхността му...

По тясната ивица, разделяща блатото и гората, се движи колоната на петимата мъже. С изгрева на слънцето те навлизат в гората...

Петимата вървят един след друг с широки отмерени крачки и умората сякаш е изчезнала... Вървят... кални, измокрени... и все пак излъчващи страшна сила и обаяние... Вървят... завръщат се в Родината, готови за борбата, която им предстои. Готови за съдбата, която ги очаква — съдбата на вечно живите...

Така достигат до Дъбова поляна. Докато Отец оглежда местността и дава своите заповеди, мъжете свалят багажа и всеки започва да изпълнява задачите си... Славек разтваря предавателя, изважда батериите и ги нарежда на слънце. Богдан, Капитанът и Стефан започват да строят колибата-скривалище.



Отец се отправя към близката дъбица и се възкачва на нея...
Още с появяването на мъжете на поляната отново е започнал да се чува тихият едва развълнуван глас на Диктора:

Това е кратък епизод от една дълга история...

Такива епизоди имаше много...

Морето участвуваше само в началото, сетне вече
взоржените мъже излизаха от недрата на градовете и
селата...

...И разделите бяха повече от срещите... защото хората
се подготвяха все набързо — историята бързаше... те
искаха да ѝ помогнат и тръгнаха по дългите тежки пътища...
А понеже това бяха пътищата на самата история, хората
се сляха с историята... и така получиха безсмъртие...

...Отец, възкачил клона на дъбицата, е на пост. Разглежда
околността и чертае по отворената пред него карта... и когато
вдигне бинокъла, за да се загледа в далечината, се появява над-
писът...



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА

БЪЛГАРСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ

„КАРАМБОЛ„

(горе сцена от филма)

И СЪВЕТСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ

„СЪРЦЕТО НА МАЙКАТА

(сцена от филма на четвърта страница на корицата)