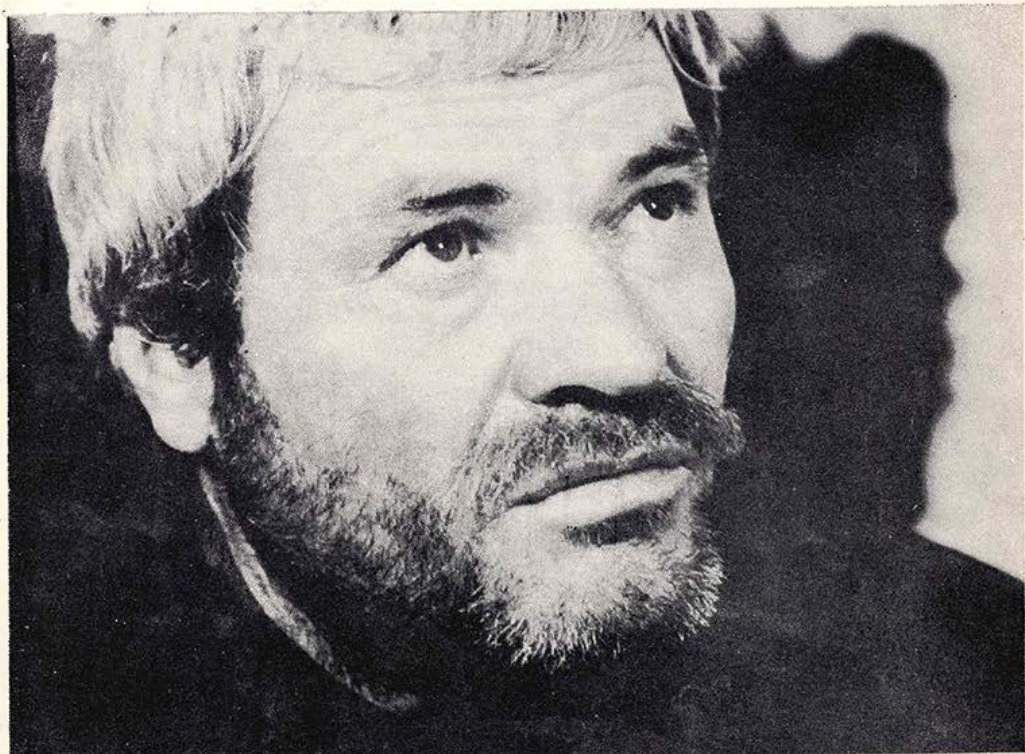


киноизкуство



9





бр. 9, септември 1974

орган на комитета за изкуство и
култура, на съюза на българските
филмови дейци и съюза на бъл-
гарските писатели

с ъ д ъ р ж а н и е

ГРИГОР ЧЕРНЕВ — СВИДЕТЕЛСТВА НА СЪЗИДА-
НИЕТО

ЕМИЛ ПЕТРОВ НА 50 ГОДИНИ

М. С. ВИСОЦКИ — СЪВРЕМЕННИ ПОСТИЖЕНИЯ
В КИНОТЕХНИКАТА

НИКОЛА КОРАБОВ — СТОЙНОСТТА НА ЗАМИ-
СЪЛА И СТОЙНОСТТА НА РЕЗУЛТАТА

ЗАКО ХЕСКИЯ — ТЕХНИКАТА И РОЛЯТА НА
ТВОРЕЦА В КИНОТО

ГЕОРГИ КАРАЙОРДАНОВ — ТЕХНИЧЕСКА ВЪ-
ОРЪЖЕНОСТ И ЕСТЕТИЧЕСКИ РЕЗУЛТАТ

АЛБЕРТ КОЕН — КИНОТЕХНИКА И ИЗКУСТВО

АТАНАС ТАСЕВ — ХУДОЖЕСТВЕННОТО МИСЛЕНЕ
И РЕВОЛЮЦИЯТА В ТЕХНИКАТА

МАРИЯ РАЧЕВА — „ДЪРВО БЕЗ КОРЕН“

ДОНЧО ХИТРОВ — БЪЛГАРСКА АНИМАЦИЯ—74

АЛ. СОКОЛСКИ — ВЕЛИНГРАД—74

ТОДОР АБАЗОВ — ФЕСТИВАЛ НА АКТИВНИЯ
ХУМАНИЗЪМ

ХРОНИКА

А. ЦЕНЕВ, К. СЕВОВ, М. МИРКОВ — МАГИСТРА-
ЛАТА (СЦЕНАРИЙ)

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор:

ЕМИЛ ПЕТРОВ

редакционна колегия

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

БУРЯН ЕНЧЕВ

ПЕТЪР КАРААНГОВ

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ

ВЪЛО РАДЕВ

ЛЮБЕН СТАНЕВ

АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ (зам.-гл. редактор)

ИВАН ШУЛЕВ

ВЛАДИМИР ЯНЧЕВ

ИВАН БОЯДЖИЕВ (отговорен секретар)

коректор Диана Димитрова

Адрес на редакцията

София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж

тел. 87-91-11, втр. 316, 317 и 319 от 14—18 ч.

каса — 88-00-31

Издателство „Български писател“

ул. „Ангел Кънчев“ 5

Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.

Тираж 7500

Абонаментът се внася при всяка

телеграфопощенска станция в страната

На първа страница на корицата Никола Дадов и Невена Коканова в кадри от филма „Дърво без корен“. На втора страница засл. арт. Коста Цонев.

Н- 6190/74

СВИДЕТЕЛСТВА НА СЪЗИДАНИЕТО

ГРИГОР ЧЕРНЕВ

Михаил Ром казваше, че документът не старее. Първите хроники на свободата, запечатали образа на нашата революция, са блестящо потвърждение на тази истина.

Слизането на партизаните... Народното ликуване... Посрещането на съветската армия... Скръбта по загиналите герои... Цветя и възторзи... Гняв и възмущение... Този вулканичен изблик на народната сила и народната воля, наречен Девети септември, завинаги ще остане в паметта на поколенията такъв, какъвто са го видели и фиксирали документалистите.

Рожденият ден на свободата се счита и за истински рожден ден на нашето документално кино. Онова, което е било преди, е предистория, самотни опити на ентузиастични или безлични кадри от казионни тържества и церемонии...

На Девети септември 1944 г. неколцина оператори — в кипежа на събитията, с будно чувство за гражданска отговорност, трескави и нетърпеливи — поставят началото на българската революционна кинохроника. Днес техните имена се знаят, както се знаят имената на Лемберг, Тисе, Новицки, Гибер, Левицки... — хората, които са снимали живота Ленин. Георги Парлапанов, Симеон Симеонов, Стоян Христов, Васил Холиолчев, Васил Бакърджиев, Стефан Петров, Александър Вълчев са нашите пионери. Техните кадри сега „се цитират“ често. И при всяка нова среща от скрана ние се убеждаваме, че наистина документът не старее. Патината на годините само му придава нови стойности и нови измерения.

Двадесет и пет години след първия Девети Георги Стоянов—Бигор монтира от тези кадри филма „Партизан за бой се стига“. Тогава операторите-ветерани получиха награда на кинокритиката. Вече има и публикации: мемоари, изследвания, публицистика... Всеки опит да се

обобщи пътят на българското документално кино и на социалистическото ни киноизкуство въобще неминуемо тръгва оттам — от първите дни, от първите образи. Те са нашият старт, нашето начало, което тепърва щеше да се обогатява с нови имена и надежди.

„Първата ми грижа бе — спомня си Васил Холиолчев — да се свържа с кинооператорите, които по това време се намираха в София... Ние, кинематографистите, сме особена порода хора — винаги можете да ни срещнете там, където става нещо интересно. Така се случи и през това паметно утро: сред възторжените маси, изпълнили улиците и площадите на столицата, видях ля проблясват обективите на филмови камери... Бързо си разпределихме обектите и се пръснахме сред радостно развълнуваното човешко море, което преливаше от манифестация в манифестация...“

„Радостните викове заглушаваха шума на камерата — продължава Васил Бакърджиев. — Пред Съветската легация ехтяха овации, приветствени викове. Надолу по улица „Раковски“ операторът Симеон Симеонов снимаше свалянето на германския орел със свастиката... Още по-надолу, на площад „Славейков“ (тук снимаше Стефан Петров), партизаните извиваха кръшни хора. Народът ги отрупваше с цветя. По булевард „Витоша“ летяха шапки. Стотици трудови хора бяха накацали върху спрените трамваи и размахваха приветствено ръце към мирната народна манифестация. На площада пред двореца хората се глъпяха пред оратора, за да му стиснат ръката...“¹

По същото време снимат в Белово, Стрелча, Панагюрище. Бързо се организира филмовата служба към Министерството на пропагандата и информацията. Така още в първия понеделник след Девети септември по екраните излиза „Отечествен преглед“ №1. Текста на прегледа написва Владимир Топенчаров — бъдещит професор по история и дипломат. Но тогава и историята, и дипломацията бяха излезли на улицата!

Сред тези многолюдни филмови фрески се откроява вдъхновеният образ на един герой, на нашия Чапай. Фабричният работник от гара Белово Александър Пипонков приема в партизанския отряд името на легендарния съветски командир. На Девети той слиза от Балкана с червено знаме начело на партизанската колона в Белово и там го снима операторът Георги Парлапанов. Неговото изразително лице, знамето, вдигнатият юмрук, опълченският калпак на главата, викът „ура“, изтръгнат от гърдите му, вълнуващите срещи с неговите близки — всичко това трае на екрана само минута и половина. Но един наш критик с право го нарече „Безсмъртие в... минута и половина“. Този беловски Чапай става образен знак на Девети септември. „Хрониката се е домогнала — пише Георги Стоянсв—Бигор — до един епичен говор, като в предание, като в песен.“

Това беше началото, нашето „а“ в документалното кино, нашата първа висока нота.

Тук не си поставям задача да проследя в хронологическа последователност неговото развитие през изминалите години. Ако започнах

¹ „Кино и време“, известия на Българската национална филмотека, брой 2—3/1972 г., стр. 14, 16—17;

от първите му стъпки, то е защото те ни насочват към нещо много съществено, което ще се загази като неотменен белег на българското документално кино до днес. А бихме могли да кажем — и до утре. Неговата причастност към обществените събития, към народната съдба, към партийните предназначения.

Ленин далновидно сочеше: трябва да се започне от хрониката!¹ Българските комунисти имаха същото съзнание за незаменимата роля на документалното кино. Известни са грижовните напътствия на Георги Димитров. В неговите предложения до Комитета за наука, изкуство и култура за кинематографията на първо място е поставено „разширяване и подобряване работата в областта на кинохрониката и културните кинокартини...“ Режисьорът Румен Григоров с вълнение си спомня, че в ония години всяка събота са докладвали поредния седмичен кинопреглед в двореца „Враня“ пред Политбюро, слушали са мъдрите съвети на Димитров.

Това подчертано партийно внимание към труда на документалистите е обяснимо. Като се има пред вид, че с прегледа и с няколкото хроникални филма тогава се изчерпва цялото ни кинопроизводство, грижата е била за тяхното възможно най-ефективно използване в политическата работа на партията. Заедно с това не се изпуска и перспективата: „... Бързо придвижване строителството на „националния киноцентър“ — пише Георги Димитров.²

Така още от самото си начало социалистическото ни документално кино набира сили и самочувствие под крилото на партията, става част от нейната агитация и пропаганда, т. е. — **политическо явление**.

Ясно съзнание за високоотговорната мисия на кинодокументалистиката, осветляване на събитията и проблемите от класово-партийни позиции, вяроност към принципите на социалистическия реализъм — тези качества ще се запазят през годините и ще намират нови и талантиливи превъплъщения.

Законмерно е тогава, че българското документално кино прави непрекъснати и настойчиви опити да пресътвори на екрана образа на комуниста. Ние имаме вече немалко филми за големите имена на нашата партия. За нейния основоположник Димитър Благоев — патриарха на марксизма в България — режисьорката Веселина Геринска направи трилогията „Накъде?“, „Има такава партия“ и „Когато си мисля за бъдещето“. Тази трилогия не е обикновена биография; в нея се проследява мисълта на Дядото, полемиките му за чистотата на марксизма с опоненти и противници отляво и отдясно. Вече доста филми са посветени и на Георги Димитров — филми, правени в различно време от режисьорите Борис Грезов, Юрий Арнаудов, Румен Григоров, Йордан Величков, Нюма Белогорски, Невена Тошева, Георги Янев, Юлий Стоянов и др. Вкупом това е респектираща поредица, която се обогати чувствително в дните на 90-годишнината от рожде-

¹ Вж. „Самое важное из всех искусств — Ленин о кино“, издателство „Искусство“, Москва, 1973 г., стр. 163

² Цитирано по публикацията в сп. „Киноизкуство“, кн. 5/1972

нието на великия българин. Творби като „Опус 8085“, „Призивът“, „Майка Парашкева“ изразиха не само всеобщия интерес към личността и делото му; те представляваха опити да се осмислят от съвременни позиции неговите завети.

Бележити дейци на Българската комунистическа партия като Васил Коларов, Христо Кабакчиев, Христо Михайлов, Трайчо Костов и други също са герои на документалното ни кино.

Тук трябва да отбележим и пиетета на нашите кинодокументалисти към личността и делото на Владимир Илич Ленин. През юбилейната 1970 година те създадоха няколко творби, които поставиха скромно начало на наша, българска кинолениниада. В „Срещи с Ленин“ на Георги Янев, „С нашия век, с нашата съдба“ на Нюма Белогорски и „Пътят на българина“ на Веселина Геринска ленинската тема бе разкрита от гледна точка на българското революционно движение и доби едновременно патриотично и интернационално звучене.

Не е нужно сега да се изброяват други имена и заглавия, в които са търсени образите на събития и личности от историята на партията и народните борби. Важно е обаче да се подчертает общото. Като правило тези филми не са се появявали изолирани, сами. Често създавани във връзка с големи юбилеи и празници, те са идвали заедно с книги, картини, музикални партитури и паметници, за да изразят една обща атмосфера, за да подпомогнат една обща идеологическа, възпитателна и просветна работа. Моментът на социалната поръчка тук е много силен. И понеже той е съчетан с вътрешна убеденост, често с талант и професионална култура, някои от тези произведения са надживели датата, повода, който ги е предизвикал, добили са по-трайно значение.

Впрочем секретът на всяко добро документално кино е в съчетание на злободневното с трайното, на актуалността с перспективата.

Когато говорим за българската филомова документалистика, трябва да имаме пред вид, че нейното развитие за близо тридесет години не е било само възходящо. Имало е моменти на заблуди и увлечения, на превратни представи за нейната същност. Съвременността — многолика, многобагрена и пълнокръвна — се е изплъзвала от екрана, за да останат схематични построения. Най-отчетливо това се забелязва във филмите от началото на петдесетте години. Теорията за безконфликтността, догматичните тълкувания на художествени факти дадоха своето отражение. Камерите на документалистите фиксираха външното, видимото, без да се доберат до същността и диалектическата сложност на явленията. При това често действителните герои „играеха себе си“ — позираха пред апарата, говореха заучени фрази, изпълняваха сковани режисьорски мизансцени.

Преодоляването на тези наслоения бе дълъг процес — не само български. Той е свързан с възраждане принципите на Вертов, със засиления интерес към документализма в другите изкуства, с усъвършенствуването на снимачната и звукозаписваща техника, с нахлуването на телевизията. И преди всичко — с новия политически климат след Двадесетия конгрес на КПСС и Априлския пленум на ЦК на БКП.

На кръстопътя между собствената си традиция (деветосептемврийските хроники), инерцията на схематизма и авансите на новото (проблематика, конфликти, техника, чуждестранен опит) българското документално кино трябваше да търси и открива свои подстъпи към действителността, мястото си в обновлението на живота и изкуството.

Филмовата документалистика бе призвана да отрази революционните изменения в обществото, да долови, както образно се е изразил Дзига Вертов, „хрущенето на старите кости на бита под пресата на революцията“. Мащабите, икономическите перестройки, начинът на мислене, отношението към общото, перспективата и вярата — всичко това напираше към екрана.

Ето и един характерен пример. Известният холандски документалист Йорис Ивнс снима през 1947 г. в България епизод за своя филм „Първите години“. Заедно с екипа си той отива в село Радилово, Пазарджишко. Интересуват го първите стъпки на младото кооперативно стопанство. Посевите вехнат от сушата, селяните търсят вода... Две десетилетия след това Марион Митчел, асистентката на Ивнс, и нашият документалист Христо Ковачев отиват отново в Радилово. Те тръгват по следите на предишните герои и се натъкват на удивителни неща. Децата от „Първите години“ са станали трактористи, мелиоратори, строители... Селяните са победили сушата — цялата им земя се напоява от близките язовири. Новият филм се нарича красноречиво „Господари на дъжда“.

Освен с интересните си тематични съпоставки този случай е любопитен и от стилистична гледна точка. Кадрите от първия филм са доста тромави и статични. Към реалния проблем и реалните хора Ивнс и неговите сътрудници са подхождали малко театрално. През 1968 г., тъкмо напротив, камерата на Христо Ковачев „лови“ движението и състояние, търси неподправеното в думите, жестовите и отношенията. През тези двадесет и повече години се е променил не само животът в българското село; не са същите и кинематографистите, които го отразяват.

В „Господари на дъжда“, където съжителствуват стари и нови кадри, това движение се забелязва съвсем отчетливо. Но то е характерно в една или друга степен за цялото българско документално кино — движение към хората на труда „без маска и грим“ (Вертов).

Нямам намерение да изреждам тук филмите и режисьорите, които най-добре са го възплътели. Би се получил твърде дълъг списък, при това винаги с риск да бъде непълен. Документалното кино пред лицето на социалистическата действителност, социалистическата действителност, претворена в документалното кино — тази задача се оказва трудна и всеобхватна.

Какъв е той, нашият съвременник, човекът на труда? Как, в какво се реализира? Въпроси, наглед ясни и прости, но конкретни за всеки конкретен случай. Ако тръгнеш към тях с готови отговори, получава се схема. Не е тайна, че имаме и схематични филми. А новото навсякъде е колкото общо, толкова и неповторимо. Перефразирайки Айзенщайн, ще кажем, че то изискваше „неравнодушни документи“.

Проблемът за съвременната тема, или по-точно за съвременно-

стта и документалното кино става по-осезаемо поради динамичното паралелно действие на телевизията, а също и поради необикновения бърз прогрес на филмовата документалистика в международен мащаб. Ако не държим сметка за тези обстоятелства, ние рискуваме да останем на равнището на вчерашния ден.

Естествено никой не се ласкае от подобна перспектива.

Вчера беше още възможно само да се запечата, само да се хроникира някое събитие. Българската кинохроника например ни е оставила образите на първите прославени герои на труда Маруся Тодорова, Пеню Генчев Стоичков, Лиляна Димитрова и пр., първите изяви на младежкото бригадирско движение, първите копки и първите тържествени открития на първите големи заводи и язовири... Това е много, това е безценно. Но днес вече то не ни е достатъчно. Днес телевизията върши същото, при това много по-бързо, и го препраща към несравнено повече зрители.

На документалното кино остава възможността за един по-задълбочен анализ. Встъпват в правата си филмът-портрет, филмът-очерк, филмът-анкета... Накратко, без да правим регламентация на жанровете, — пробелмният филм.

Черти, състояние, проблеми от съвременността и от образа на съвременника долавяме в много произведения. Още „Хора сред облаците“ на ветерана Захари Жандов — първият наш документален филм, удостоен с международна награда — беше обърнат с лице към трудовите делници. „Релси в небето“ на Едуард Захариев, „Вар“ на Христо Ковачев, „Биография на едно село“ на Невена Тошева, „Комини“ на Борислав Пунчев — без да претендирам, че съм посочил всички най-характерни заглавия — продължават тая линия. Остри социални въпроси дискутират „Толкова ли съм лош?“ на Невена Тошева, „Връстници“ на Юлий Стоянов, „Към града“ на Веселина Геринска, „Ти, мое дете“ на Януш Вазов, „Текучество“ на Никола Ковачев и др.

Това позоваване би могло да продължи, но и сега е ясно, че същината е в осъзнаването на оня сериозен дълг на кинодокументалистиката към днешния ден, към проблемите на социалистическото ни развитие, който я прави необходима, партийна, целенасочена.

И тук от принципно значение за осмислянето и осветляването на тази проблематика е писмото на др. Тодор Живков до колектива на Студията за хроникални и документални филми от март 1970 г. Като посочва високоотговорната общественно-политическа и културна мисия на документалния филм, първият секретар на нашата партия пише, че „бързото развитие на средствата за масова информация, постиженията на световната кинодокументалистика и главно нашите собствени съвременни изисквания налагат обновление и на този първостепенен фактор на идеологическия фронт.“ Според др. Тодор Живков документалното кино „трябва не просто да регистрира факти и събития и да осведомява, то трябва същевременно да пропагандира, да възпитава, да насочва, като прониква в дълбоката същност на икономическите, социални, духовни процеси, извършващи се у нас. Документалните филми следва да създават внушителен ярък образ на социалистическата действителност, образно да пропагандират пар-

тийната политика, нашия начин на живот, нашата борба за изграждане на новия свят и новия човек“.¹

Не просто да регистрира... До дълбоката същност!

Ако поискаме да направим тази мисъл филмово осезаема, едва ли ще намерим по-подходящ пример измежду по-новата ни продукция от „Пролет моя“ на Христо Ковачев. Чрез киноинтервюто, умело и дискретно насочвано, авторът прониква в душевния свят на своите герои — работници, селяни, специалисти. Това са хора с ново самочувствие — отговорни за себе си и за общото. Те разказват за миналото, за трудностите, за първите стъпки на своето кооперативно стопанство, на своя завод, за днешните си грижи и мечтите си. В паралелен монтаж „текат“ панорамни кадри — красиви и спокойни — от обновената земя на България. Така постепенно се насладва впечатлението за едно могъщо социалистическо развитие, обхващало икономиката, бита, психиката, начина на мислене на хората.

„Пролет моя“ сигурно е най-добрият пример, но не е единствен от типа документално кино, който представя. Става дума за съзнателно търсене на социологически подстъпи към темата, за използване на интервюто, на анкетата. И тук трябва да различаваме два момента.

Най-напред стремежът към освобождаване от старите шаблони естествено подтикна нашите документалисти към по-подчертан и изявен автентизъм. Животът с неговото многогласие и пъстроцветие, с неговите звуци, багри и хора, които говорят по своему, търсеше екранните си съответствия. Припомниха се уроците на Вертов, забеляза се разкрепостяването на документалното кино в други страни...

Разбира се, разстоянието оттук до социологическите обобщения е голямо и това е вторият момент. Нужна е обществено значима тема, умело организиране на материала, очистен от елементите на скованост и дидактика, но също и от разточителство на несъществени неща, от тематична и жанрова аморфност. Това разстояние не се преодолява на един дъх и не е по силите на всички. Затова успехите на т. н. социологически филм у нас са все още твърде скромни.

Трябва да си дадем сметка и за друго едно обстоятелство. Тези движения в кинодокументалистиката навсякъде се свързват с нашествието на телевизията. У нас тя се развива бързо. Първите телевизионни предавания бяха осъществени през есента на 1959 г., но за сериозна програма може да се говори пет-шест, та и повече години по-късно. През това време нейното влияние върху кинодокументалистите бе ограничено. С известно закъснение някои от тях започнаха да осъзнават новите взаимни отношения и художествени пропорции.

Ето защо напомнянето на др. Тодор Живков в цитираното вече писмо за могъщия „конкурент“ — телевизията е необходимо и навременно. Той говори по-специално за характера на седмичния кинопреглед, който трябва да се съобразява с това, че телевизията всекидневно дава образна информация на зрителите.

Неотдавна у нас бе извършено и известно организационно преустройство. Студията за хроникални и документални филми и теле-

¹ Тодор Живков „За литературата, изкуството, културата“, издателство „Български писател“, София, 1972 г. стр. 471;

визията сега са под един покрив — Комитетът за телевизия и радио. Това създава условия за по-пълна интеграция, организационна и творческа, която да се надяваме — документалното кино ще съумее да оползотвори.

Казаното се отнася и до разпространението на тези филми и последователно до тяхната политическа и възпитателна ефективност. Отделям този въпрос, защото дълго време той не намираше задоволително разрешение. „Малките“ филми обикновено се прикачват към „големите“, минават между другото — най-често без предварителна информация и реклама. Телевизията веднага демонстрира предимствата си пред този „класически“ способ. Тя гостоприемно предостави екраните си за документалните филми, увеличи многократно тяхната аудитория.

Писмото на др. Тодор Живков насочва вниманието ни към един друг проблем — използване на различните жанрове на кинодокументалистиката — „от хрониката, официално-протоколните филми, художествено-публицистичните обзори, киноочерците историко-документалните филми, кинопортретите, историко-биографичните филми, страстните публицистични есета, памфлети до нови и нови жанрови форми.“ За някои от тях стана вече дума. Тук искам да подчертая по-специално нуждата от по-интензивно развитие на публицистичните форми. Тяхната роля се засилва от факта, че документалното кино поема своя дял в борбата срещу идеологическата диверсия на капитализма. Ярکو достижение в тази област е творбата на Драган Марамски „За един сребърник“ — смело и осторумно документално изобличение на дезинформаторите от западните пропагандни центрове. Съществуват и други опити („Златната рибка“ на Хари Стойчев, „Техният свят“ на Весела Зарева, някои миниатюри от поредица „Фокус“) — те не са така много, но са достатъчни, за да почувствуваме тяхната необходимост.

Логично е след казаното дотук да отдадем дължимото на онези, които правят българското документално кино. За близо тридесет години са се оформили като творчески личности много режисьори, оператори, сценаристи. И вчерашният, и днешният ден на нашата документалистика всъщност са плод на колективно усилие — не само защото всеки филм е някакво колективно дело, но и защото в определяне на насоките и в осмисляне на резултатите си казват думата повече хора. Това обаче не означава, че документалният филм е анонимен. Напротив, той вече е наложил имена, очертават се различни творчески индивидуалности (предимно режисьори), както и творчески поколения.

При това пионерите, пълни с жизнени сили и авторски амбиции, продължават да работят, не мислят за пенсия. Юрий Арнаудов например настойчиво и последователно разработва историко-революционната тема. Неуморен в търсенето на съвременни сюжети, а също като автор на мемоарни и исторически публикации за документалното кино е режисьорът Румен Григоров. Не се е оттеглил от работа и ветеранът Иван Фичев. Именно напоследък Нюма Белогорски създаде най-добрите си произведения — „С нашия век, с нашата съдба“ и „Опус 8085“...

Трайно са свързали творческата си съдба с документалистиката и някои режисьори, да ги определим малко условно, „от средното поколение“, които в момента са в разцвета на силите си. Всепризнат майстор е Христо Ковачев. Неговите филми „От едно до осем“, „Нишки от дъгата“, „Здравейте, мили деца!“ и особено споменатият вече „Пролет моя“ са физиономични за съвременното ни документално кино — съществени по проблематика, изящни и виртуозни по кинематографичната си форма. Невена Тошева бе измежду първите, които придадоха на нашия филм полемична острота („Толкова ли съм лош?“), днес тя продължава линията на директното кино, на филма-анкета, като повдига важни социални въпроси („На гости“, „Измерения“). Първокласни филми създават режисьори като Юлий Стоянов („Дни“, „Призивът“), Веселина Геринска (трилогията за Димитър Благоев, „Пътят на българина“), Януш Вазов („Сянка над празника“, „Ти, дете мое“), Лада Бояджиева („Достойнство“) и др.

Ето ме пак пред риска да не бъда изчерпателен!

И все пак, колкото и сериозни да са постиженията на тези автори, каквато и сигурност да чувствуваме зад техните имена, ние се нуждаем от нови режисьори, от млади хора, които да навлизат в документалистиката със свои мисли, със свои теми, с вълненията на своето поколение.

Трябва да кажем, че в тази насока нямаме особени основания да бъдем доволни. Наистина преди няколко години в Документалната студия се бе оформила група от млади режисьори (Георги Стоянов, Едуард Захариев, Оскар Кристанов), които създадоха интересни работи. После ги поамаи игралното кино, пътищата им се разделиха и техните документални творби останаха с инцидентно значение. Сега отново има няколко имена на млади хора, които обръщат внимание върху себе си: Константина Гуляшка, Весела Зарева, Станчо Чаушев, Георги Стоев... Радостно е, че те трайно са избрали своето поприще, не се чувствуват като гастролбори. Обезпокоително е, че са малко. Младият прилив към документалното кино е повече от недостатъчен. И този проблем се изостря, като се има предвид, че продукцията за големия и за малкия екран в перспектива ще се увеличава.

Подготовката и утвърждаването на нови документалисти сега е задача номер едно.

От друга страна, интересен феномен представлява участието на режисьори от игралното кино в документалистиката — за българската, а и за всяка друга кинематография. Ето къде има още „скрити резерви“, ето откъде могат да се очакват също някои оригинални гледища и обновителни веяния!

Какво показва нашата практика?

Най-напред, че такива случаи има. Захари Жандов, преди да създаде „Тревога“, беше направил вече „Хора сред облаците“ и „Един ден в София“. Днес вече като утвърден майстор в игралното кино той се бръща към първата си любов с един филм за резервата край Сребърна. На Рангел Вълчанов принадлежи интересният филмов пътепис „Пътешествие между два бряга“. Вълко Радев реализира „Корените на изгряващото слънце“, където Япония и японците бяха

видени от нова гледна точка. По-често „прескача“ в градината на документалистиката Янко Янков, чиито филми (най-вече „Празникът на свободата“) също заслужават внимание. Напоследък Дучо Мундров изцяло се е ангажирал в работата с документи от революционното ни минало — по сценарий на Радой Ралин той създаде триптиха „Червените календари“, „Кървава картотека“ и „Устойчивост“. От време на време документални филми снимат също Васил Мирчев и Владислав Икономов...

И като че ли това е всичко.

Онзи, който познава поменатите автори и заглавия, ще се съгласи, че те обогатяват общата картина на българското документално кино. Точните наблюдения и монтажни връзки в „Пътешествие между два бряга“, мисловната вгълбеност в „Корените на изгряващото слънце“, умелата градация на настроението в „Празникът на свободата“ — да се ограничим сега с тези примери — ни респектират като гражданска и кинематографична изява.

Съществуват случаи и на обратно движение: документалисти, които правят игрални филми (Юрий Арнаудов с „Цар Иван Шишман“, Мариана Евстатиева с „Тигърчето“) — по-малко и по-незабелязвани.

Трябва само да се съжالياва, че тези взаимни гостувания са много редки. Може би ни влече инерцията, може би ги подценяваме... Във всеки случай е ясно, че артистичните инвенции и уважението към факта могат щастливо да се съчетават и допълват. Тези осмотични процеси следва съзнателно да се насърчават. За документалистиката това означава не само повече и по-различни аспекти към темата; също — повече и по-различни теми.

Далеч съм от мисълта, че тематичното разнообразие и артистичното извисяване на документалния филм могат да се постигнат единствено с внос на таланти от съседите, още по-малко, че единствено експортът на документалисти може да засили уважението към факта в игралното кино. Но че осмозата създава предпоставки, които ние трябва да използваме, това никой не би се наел да отрича. Иначе и на едното, и на другото място съществуват художници и запаятчийци...

Българското документално кино днес се създава в много творческо-производствени звена. Студията за хроникални и документални филми отдавна не е монополист. Телевизията се нуждае от голямо количество и разнообразни по жанр творби — от актуалната информационна хроника до пространния очерк и социологическата анкета, тя ги осъществява. Част от продукцията на Студията за научно-популярни филми е определено и подчертано документална. Кинематографията на народната армия, агенция „София-прес“, Балкантурист и някои други ведомства също правят документални филми

В това увеличено производство не е трудно да се забележи тенденцията към още по-голямо увеличение. Тя отговаря на интереса, на търсенето, на порасналото потребление. Във века на аудио-визуалните съобщителни канали хората се нуждаят всекидневно от филмовата документалистика — във всичките ѝ проявления. При това явно се търси както най-широка зрителска аудитория, така и специали-

зирани адреси, да речем, хората от една професия, от определена възраст, от чужбина и т. н.

Това разнообразие, този динамизъм е положително явление. Той обаче прави проблемите на кинодокументалистиката по-сложни и по-деликатни.

Преди всичко необходим е единен критерий към тези произведения. Ведомственият подход при оценката им едва ли е най-подходящият. Затова се налага да има места, където филмите и техните автори да се срещат. Националният преглед на документалния филм в Кюстендил и варненският фестивал са една възможност. Общите и секционни обсъждания в Съюза на филмовите дейци — също. Състоялият се през м. г. пленум на Съюза за документалното кино бе несъмнено вдъхновен от желанието да се намерят общите проблеми. Наградите, дискусиите, публикациите в печата създават атмосфера на обществено внимание — съществена предпоставка за напредъка на българската документалистика.

Ролята на критиката тук е незаменима. Много трудно е да се следи и обозре цялото това филмово множество. Затова ние се нуждаем от критици, които да се посветят на документалното кино, да го изучават и познават, редовно да пишат за него.

Нуждаем се също от по-голяма координация между отделните производствени звена, от взаимно съгласуване на плановете им. Така ще се избегнат случаите на излишно дублиране, които сега не са съвсем редки, силите ще се насочват към разработка на нови теми.

Но ако отделните звена не бива да работят сами за себе си, изолирани едно от друго, българското документално кино като цяло също не е изолирано от света. Ако сега подчертаваме необходимостта от единен критерий, правим това със съзнанието, че този критерий не е и не може да бъде домашен. Иначе ще се задоволяваме от малкото, от лесното, от това, което ни се струва ново, но не е.

Обмен на филми, творчески контакти със съветските документалисти, с колеги от други социалистически страни, с прогресивни творци от Запад, наши филми и хора на международните фестивали и симпозиуми... Накратко: пълната информираност за това, което постигат нашите събратя по професия, поставя и ще поставя българското документално кино в съизмеримост с най-доброто от тяхното творчество.

Особено са благодатни контактите ни със съветските документалисти, със съветската кинотеория, с историческия опит и днешния ден на едно оригинално и силно творчество. Ние четем Вертов и Шуб, гледаме филмите на Кармен и Медведкин, на кинематографисти от Москва, от Грузия, Прибалтика и Киргизия с чувството, че овладяваме духовно съкровище. В нашите творби личи следа от уроците на майсторите.

След толкова години и филми, пред толкова нови изисквания българското документално кино живее с амбицията да бъде част от съзидателния патос на социалистическата ни действителност.

И камерите се завъртват отново.



До
другаря
Емил Петров з. д. к.
Тук

Уважаеми другарю Петров,

Бюрото на Управителния съвет на Съюза на българските филмови дейци най-сърдечно Ви поздравява по случай Вашата 50-годишнина.

Вече тридесет години Вие се трудите с много творческа енергия и партийна страст в областта на художествената критика. Вашите литературни критически книги, монографии, статии, рецензии са били образец на принципно отношение към проблемите на българската литература. Почти повече от две десетилетия Вие успешно работите и в областта на киното. Вашата ползотворна критическа дейност успешно се съчетава с пълноценна обществено-политическа изява.

Денят на Вашата 50-годишнина Ви заварва като първи зам.-председател на Съюза на българските филмови дейци и главен редактор на сп. „Киноизкуство“. Вашата активна критическа и публицистична дейност е един безспорен връх в развитието на нашата кинокритика. Повечето от Вашите статии по проблемите на съвременното кино са познати на българския читател от книгата „Бяло и черно“ и от Вашите публикации по страниците на нашия печат.

Големи са заслугите Ви за популяризиране на съветското киноизкуство, за което през 1974 г. заслужено бяхте удостоени със специалната международна награда на Съюза на съветските кинематографисти.

От все сърце Ви желаем, др. Петров, крепко здраве, творческа енергия и много нови успехи във Вашата трудна и обществено-полезна дейност, за да служите все така всеотдайно и безкомпромисно за разцвета на българското киноизкуство, на нашата социалистическа култура.

ПРЕДСЕДАТЕЛ НА СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ
ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

з. а. ХРИСТО ХРИСТОВ

Неотдавна в СБФД се състоя конференция на тема „Научно-техническата революция и киното“. Тук помествахме със съкращения доклада на М. З. Висоцки, зам.-главен инженер на „Мосфилм“, и част от изказванията. Доклада на Иван Попйорданов „Развитието на техническите средства и бъдещето на киното“ поместихме в бр. 4/74 г. на списанието.

СЪВРЕМЕННИ ПОСТИЖЕНИЯ В КИНОТЕХНИКАТА

М. С. ВИСОЦКИ

Моето изложение за съвременните научно-технически достижения и някои съображения относно бъдещето на киното се опират върху опита на съветската кинематография, върху внимателното изучаване на чуждестранния опит на международни конференции и симпозиуми, беседи с много чуждестранни специалисти, върху сведения, публикувани в научно-техническата литература и върху личното прогнозиране, имащо предвид всичко изброено.

Ще започна с разглеждането на различните системи кино. Всички знаете, че до 1952 г. в целия свят съществуваше една система — обикновеният 35 мм кинофилм със съотношение на страните на кадъра 1:1,37¹. Силната кон-

¹ Става дума за масово разпространение — отделни експерименти на различни системи са правени още от 1900 г. — „Синеорама“ в Париж, която представлява прототип на съвременната американска система „Циркорама“ и на съветската „Круговая панорама“; през 1972 г. Абел Ганс снима филма „Наполеон“ — прототип на съвременната „Синерама“; през 1929 г. Клод Отан Лара — „Възникването на огъня“ — прототип на „Синемаскоп“ и др.

куренции на телевизията, особено в САЩ, и рязкото спадане на посещаемостта в кината доведе до създаване на цяла поредица от нови системи. Появи се така наречената „Синерама“ — една много сложна система¹ с многоканален звук, имаща огромен успех. Естествено тази система не можеше да получи широко разпространение. И тогава студия „Туенти сенчъри фокс“ закупи патента на Кретиен² и започна да разработва системата „Синемаскоп—35“. Всичко това е минало; ще кажа само, че оттогава бяха разработени системите: „Синемаскоп—35“, „Синемаскоп—55“, „Виста — Виъж“ с хоризонтален кадър, „Технирама“, „Суперскоп“, каширан кадър, „Тод—АО“, „Панавижън—70“, „Ултрапанавижън“ и много, много други.³

Макар че пред нас в СССР съвсем не стоеше задачата за преодоляване конкуренцията на телевизията (тя и днес не стои), необходимостта от международен обмен налагаше да се проанализират всички съществуващи системи и да се избере най-перспективната. Такъв анализ ние проведохме и избрахме широкоекранната анаморфотна система и широкоформатната. Трябва да отбележа, че времето потвърди нашата правота, защото всички други системи постепенно преминаха в областта на преданията и останаха само широкият анаморфиран екран, широкият формат и кашираният кадър.

Какво е положението сега? Неотдавна, в края на миналата година, имах възможност да присъствавам на международната конференция на инженерите от киното и телевизията в Холивуд и можах да проанализирам сегашното състояние на нещата. Засега положението е такова: ако по-рано всички кинопроизводители от капиталистическите страни се занимаваха главно с конкуренция на телевизията, сега те са наясно, че това е вече много трудно. Трябва да се мисли не как да се конкурира телевизията, а как да се работи за телевизията, защото телевизията е мелница, която смела колосално количество програми. Ако пресметнете, че в САЩ има 12 канала, които работят от сутрин до вечер, а някои даже до два часа през нощта, ще разберете какво грандиозно количество програми е необходимо, за да се задоволят тези изисквания. Това доведе до ситуацията главно да се снимат филми на 35 мм с класически формат на кадъра 1:1,37, но със скрито каширане (каширането се извършва при копирането на позитивните копия, а не в снимачната каме-

¹ Системата „Синерама“ използва четири ленти — три за изображение и една за многоканално възпроизвеждане.

² Патентът на Кретиен (по който се снима филмът на Клод Отан-Лара), е издаден още през 1927 г. под названието „Хипергонар“ и е основан на разработения през 1897 г. анаморфотен обектив от известния немски оптик професор Абе.

³ Подробно читателят може да се запознае с тези системи в книгата на М. З. Висоцки — „Системы кино и стереозвук“ — „Искусство“, М, 1972, а също така и в книгите на Е. М. Голдовский — „Очерк истории кинопроекторной техники“ — „Искусство“, М, 1969 и „Принципы широкоформатного кинематографа“ — „Искусство“, М, 1962. Книгата „От нямото до кинопанорамното кино“ от същия автор беше преведена преди години у нас.

ра — бел. на пр.). Това дава възможност филмите да се прожектират и в кината, и по телевизията. По-малко се снимат широкоекранни анаморфотни и 70 мм широкоформатни, и то значително по-малко, отколкото преди. Относно посещаемостта на кината ще приведа следните цифри: през 40-те години, когато населението на Америка (САЩ — бел. на пр.) беше 120 милиона, за една седмица кината се посещаваха от 80 милиона зрители. Сега, когато населението е над 200 милиона, посещаемостта спадна до 18 милиона — т. е. намаляла е с повече от 4 пъти. Броят на телевизорите се е увеличил до 105 милиона, от които 40 милиона — цветни. Ето защо главно се снимат филми с класически формат със скрито каширане, при което там е прието съотношението 1:1,85, докато в Европа, както знаете, то е 1:1,66.

Широкоекранни филми с анаморфиран кадър се снимат примерно около 250 в годината, а широкоформатни — единици, и то само грандиозни, суперпостановки. Освен това са разработени системи, които позволяват в случай на нужда от широкоекранните изходни материали да се получат широкоформатни копия с достатъчно добро качество. Почти всички филми се снимат цветни.

У нас, в СССР, в игралното кино се използва широкоекранната анаморфотна система със съотношение на страните на екрана 1:2,35, защото както показва практиката, широкоекранни филми гледат 15% повече зрители. Градската мрежа от широкоекранни кина съставлява 25 000. От тях 4500 са с повишен комфорт. Имаме 700 широкоформатни кина и снимаме средно 12—15 заглавия годишно. Около 70% от всички игрални филми се снимат цветни.

И така днес преобладават: 35 мм система с каширане на кадъра, 35 мм. с анаморфиран кадър и 70 мм. широкоформатна, която вече се стабилизира в целия свят. Въпросът е само в количественото разпределение. Мисля, че в близко време положението няма да се измени. Не говорих за различните атракциони, които се снимат на 15 перфорации и т. н., които се правят за едно или две кина, за изложби и т. н. Не това имам предвид — говоря за масовата кинематография.

За да се опростят киноснимките, от една страна, и да се осигури възможност за прехвърляне във всички формати — обикновен, широкоекранен и широкоформатен, от друга, ние предложихме разработения съвместно със студия „Мосфилм“ и Научноизследователския кинофотоинститут така наречен „универсален формат за филмопроизводство“¹. На негатива остава празно място за звуковата пътека, което при снимки не се използва. Затова решихме да предложим универсален формат, който да използва цялата площ на кадъра — от перфорация до перфорация и след това от този универсален негатив да се получават всички видове копия. Снимането се извършва върху цялата ширина на 35 мм. филм — от перфорация до перфорация — с размери на кадъра 25 × 16 мм. Единственото,

¹ Вж. подробно списание „Техника кино и телевидения“ 1/1973 Н. Д. Бернштейн, М. З. Висоцки, Б. Н. Коноплев — „Универсальный формат для фильмопроизводства“.

което се изисква, е да се следи при композирането най-важните сюжетни части да не излизат от пределите на нанесените очертания.¹

А какво ще стане с композицията на кадъра? Когато снимате широкоформатен филм, то този филм се прожектира не само на широк формат, но и на широк екран, даже и на обикновен. Значи съответстващи загуби при прехвърлянето, което се извършва без участието на оператора, има! А много по-добре би било, ако той предварително знаеше резултата.

Това би разширило творческите възможности в сравнение със снимките на широкоекранен филм, благодарение на отсъствието на анаморфотната оптика. Камерата става по-лека, намалява се осветлението при снимките, премахва се ограничението, свързано с малката дълбочина на рязкост, увеличават се мобилността на камерата. Опростява се и тиражирането. В близките две-три години предвиждаме да натрупаме опит, защото току-що е завършен първият филм — „Найлон — 100%“².

Не бих казал, че той ни удовлетворява напълно, но сега се снимат много филми: „Единственият път“ — в Югославия, „Полето на безсмъртието“ — в Полша, „Тил Ойленшпигел“ — за телевизията на ГФР, Герасимов снима „Дъщери-майки“, Бондарчук — „Те се сражаваха за родината“. Така, че в началото на 1975 г., след завършване снимките на тези филми, ще бъдат направени изводи и ще бъде взето окончателно решение за перспективите на тази нова система. За тази система направих съобщение на международната конференция в Ню Йорк миналата година и трябва да кажа, че то предизвиква голям интерес и поради факта, че фирмата „Кодак“ вече пусна нов материал с няколко пъти по-голяма разрешаваща способност, отколкото 5254 (шифровано название на досегашния „Истмън Колор Негатив“ — бел. на пр.)³. И поради това въпросът за прехвърлянето на други формати вече не предизвиква никакви съмнения.

Когато се записва звукът и предвиждате прехвърляне на всички формати, по-добре е това да се извършва на 4 канала, а след това при мишунга да премине на 6-канална фонограма, която да удовлетворява получаването на широкоформатни копия.

Преминавам към телевизионния метод във филмопроизводството. Магнитният видеозапис, използван в телевизията, започва широко да се използва и във филмопроизводството. Появиха се редица кинотелевизионни камери за еднокамерно или многокамер-

¹ Предложеният формат срещна отпор от страна на редица съветски оператори, тъй като е невъзможно едновременно да се композира за три различни съотношения на кадъра и освен това в композицията участват не само сюжетно важните обекти — вж. „Техника кино и телевизия“ 3/1973, с. 31—55 и 6/1973, с. 57—59.

² Това е първият пълнометражен филм, а първият експериментален филм е снет по разказа на В. Солоухин „Урок по телепатия“ — интересувашите се могат да прочетат статията на оператора на филма В. Епштейн в сп. „Техника кино и телевизия“ — 8/1973, с. 58—62.

³ Новият цветен негатив се нарича „Истмън Колор Негатив“, тип 5247/7247 — вж. подробно „Техника кино и телевизия“ — 4/1974 с. 73—79 и 5/1974, с. 90.

но снимане, както знаете от литературата (Арифлекс¹, 3--КССТ — съветска система, която сега се разработва у нас). Телевизионните методи и видеозаписът позволяват да се подобри репетиционната работа, да се подобри качеството на сниманите дубли при еднокaмepно снимане, а при многокамерното — значително да се повиши производителността на труда. Снима се в логическа последователност и с дълги кадри. Така например у нас са снети вече няколко филма — „Опасен завој“, „Ергени“, „Авария“, а сега се снима „Чисто английско убийство“. Филмът „Опасен завој“ — той, струва ми се, е показан по българската телевизия — беше снет за 21 снимачни дни. Този метод може да се използва с успех при много филми, спектакли и шоу-програми — главно там, където всичко се снима в един павилион, в няколко построени декора.

Магнитен видеозапис се използва при актьорските проби. По старата система, ако е нужно да се подберат актьори от голям брой кандидати, това отнема много време, средства и материал. Ето за филма на Ролан Биков — трябваше от много десетки деца да се отберат 5—6 — използвахме касетен цветен видеомагнитофон и можахме да отберем в продължение на няколко часа това, за което в другия случай ни трябваше много време.

Използуването на телевизионни монитори при записване на музика за даден филм е също удобно, тъй като позволява на режисьора да вижда изображението, под което се записва музиката, без това да затруднява работата на музикантите.

Възможен е подбор на материали по негатива при монтаж на документални и хроникални филми. Когато трябва да се гледа колосално количество материал, не е необходимо да се копира позитив — можете да използвате система за фазово обръщане на 180° и да получите направо от негатива позитивно изображение върху монитора и да подобрете онова, което е нужно. Всичко това е използване на телевизионните методи и видеозаписа за спомагателни цели във филмопроизводството.

Трябва да се отбележи, че вече са направени първите крачки в производството на филми по напълно магнитен метод чрез използване в павилиони на цветни предаващи камери и професионални видеомагнитофони от типа „Ампекс — 2000“ и VR-1. В Англия, в студията „Пайнуд“ са снети филмите „200 мотела“ и „Хамлет“ и са прехвърлени върху кинолента в лабораторията „Техниколор“ по способа „Витроникс“. В телевизионните центрове снимането на филми по пълния магнитен метод се използва много широко. За кината се правят все още първи крачки, тъй като капиталовложенията са грандиозни, защото трябва да се смени цялото технологическо оборудване: вместо снимачни кинокамери трябва да се поставят телевизионни, скъпо струващият видеомагнитофон, апаратура за монтаж и т. н. Естествено в телевизионните центрове разполагат с всичко това и там такива проблеми няма. Прехвърлянето от магнитна лента върху кинолента е необходимо във връзка с обстоятелство-

¹ Очевидно става дума за западногерманската система на многокамерно снимане „Електроник—Кам“.

то, че в света съществуват 3 системи за цветна телевизия — системата НТС в САЩ, СЕКАМ—3 (Франция, СССР и други социалистически страни) и ПАЛ (ГФР и Англия). Този метод има следните преимущества: ускорява се снимачният процес, защото отсъства обработката и копирането. Може веднага да се види това, което сте снели в павилиона, и да се реши влиза ли в работа или не. Може веднага да се развали декорът, което е особено ценно в капиталистическата система — нали заплатата през снимачния период е много висока; докато се обработва заснетият материал, докато се копира работно копие — трябва да се плаща. Може би за тях е изгодено, но целесъобразно ли е да се проведе пълна реконструкция на технологическия процес в киностудията — в това не съм напълно уверен. Още повече, че това беше направено през 1972 г., а от тогава минаха вече две години и то не получи голямо разпространение.

Американските фирми, специализиращи се в създаване на запомнящи устройства, разработиха нов способ за монтаж на видеофоновграми и лента с помощта на миникомпютър, специални магнитни дискове и видеомагнитофони. Те представляват една система, която се нарича СМХ—600. Това е монтажна маса, на която се монтира, това е запомнящо устройство, компютер, дискове и програма, която позволява монтажът да се извърши след това автоматически.

Монтажната маса фактически представлява устройство, което има два монитора — никакви лентодвижещи механизми, никакви копчета, никакви ключове, нищо подобно няма. Има два монитора, цветен „молив“, на края на който е монтиран фотоелемент; на единия монитор има таблица на кадрите, които се намират в запомнящото устройство. Ако краят на този „молив“ докосне този кадър, който ви интересува — на монтажния екран се появява изображението му и при това можете да забавите или ускорите, да спрете и т. н. Така, извиквайки последователно чрез кодирания сигнал нужното изображение, в продължение на един, два дни филмът може да бъде монтиран. Тази система се използва в „Кълъмбия“ (CBS) и някои лаборатории, но е много скъпа, тъй като такъв комплект струва около половин милион долара. Той не се продава, студиите не го взимат, а просто в лабораториите ви го дават за няколко дни под наем — толкова, колкото са необходими за монтажа на филма.

Няколко думи за методите на прехвърляне от магнитна видеолента на кинолента. На видеомагнитофона зареждате монтираната част и система от филтри, които извършват цветоразделянето. Изображението се възпроизвежда три пъти — последователно през всеки филтър — зелен, червен и син, върху висококачествена катодна тръба. Всяко изображение от своя страна се зафиксирва върху чернобял негатив. Едновременно с това става прехвърлянето на звука от магнитна на оптическа фонограма. По такъв начин, имайки три цветноделни черно-бели негатива и негатив на фонограма, се копира копие на хидротипния способ (известен по името на фирмата като „Техниколор“ — бел. на пр.).

Друга система на прехвърляне „Триоскоп“ дава възможност прехвърлянето да става не по метода на „Техниколор“, а върху мно-

гослоен цветен материал. Има магнитофон, на който се зареждат копията и филтрите, които разделят цветното изображение на три зони — червена, зелена и синя, и го подават на катодни тръби. С помощта на огледала и призми трите изображения се събират в едно и се подават на камерата, снимаща на многослоен цветен материал, като по този начин се получава изходният материал за познатия по-нататък технологически процес.

Освен тези методи, за които споменах, има метод за запис чрез електронен лъч във вакуум — гледах такъв запис върху 16 мм лента. От всичко, което съм виждал, ми се струва, че системата „Витроникс“, макар и много сложна, дава много високо качество.

Какви са перспективите на видеоманитния запис в производството на игрални филми? Имам предвид киностудиите, а не телевизионните — там въпросът е ясен: повечето от филмите се снимат по магнитния метод, но най-интересното е, че натурните снимки се правят с обикновена кинокамера, а после при монтажа всичко се трехвърля на една магнитна видеолента.

Трябва да отбележа, че някои специалисти, които много бързо решават, още преди няколко години, виждайки такива резултати, решиха: край на кинолентата — след няколко години магнитната лента ще я измести. Но от момента, когато започна да се говори, че магнитната лента ще измести кинолентата, производството на киноленти не само не се намали, а напротив — значително се увеличи. Нещо повече — качеството на кинолентите стана значително по-високо — вече се произвеждат киноленти с висока разрешаваща способност, които поне засега магнитната лента не може да конкурира. Струва ми се, че ще се установи съвместно съществуване, а именно: магнитната лента ще намери приложение на телевизионния екран, отчитайки неговите размери и необходимата оперативност, а що се отнася до киното, уверен съм, че в близките 10—15 години едва ли кинолентата ще бъде изместена от магнитната. Видеозаписът ще се използва за всякакъв род спомагателни операции и безусловно ще се разширява, но едва ли ще има място в кината, където изображението се прожектира върху голям екран. Като пример ще приведа няколко такива случая: когато се появи радиото, някои специалисти, които са свикнали да правят прибързани изводи, говореха: край — вестниците свършиха, повече вестници няма да има! Кой ще купува вестници, когато може в къщи бързо да научи всички новини, а вестникът — докато го наберат, напечатат, разпространят. Обаче знаем, че радиото съществува, съществуват и вестниците и никой не мисли да затваря редакциите. Ще приведа още един пример — когато се появи киното и особено когато стана изкуство, също говореха, че театрите са свършили своето съществуване — кой ще ходи на театър, когато всичко може да види в киното, и т. н. Обаче театърът съществува, съществува и киното.

Затова и ще си позволя да направя извода, че тези две системи — магнитния видеозапис и кинолентата още дълги години ще съществуват съвместно. Във всеки случай наистина е трудно да се предвиди 50 г. напред, но за следващите 10—15 години може с увереност да се каже, че кинолентата ще се усъвършенствува и ще се

използува; наред с това магнитният видеозапис ще се използва за всякакъв род спомагателни операции в кинематографията.

Какво получава режисьорът при електронния способ на производство на филм? На първо място контрол чрез монитора на композицията на кадъра и на работата на актьорите. Това може да бъде използвано и за репетиционни цели. По-нататък — незабавно възпроизвеждане след снимки, икономия на време и средства. Ако дубълът е неудачен, може веднага да се изтрие и да се преснима и след това окончателно да се напусне павилионът или натурната площадка. Пресниращата камера работи безшумно и в голям диапазон от цветови градации и цветни температури. Трябва да се отбележи, че в Холивуд например някои филми се снимат на кинолента, а се монтират на видеолента, преди да се предаде филмът за масов печат. От друга страна, цветовата корекция на кинофилма е много сложна, докато процесът на електронната корекция е сравнително по-прост.

Що се отнася до преимуществата на кинофилма — те са очевидни: оборудването, особено на натурни снимки, е леко, просто и не се нуждае от квалифициран контрол, за разлика от телевизионните камери. При кварцовата синхронизация може да се работи независимо от звукозаписващата апаратура, многокамерната работа е проста и дава възможност да се осъществяват снимки от всички страни, а освен това е възможно да се използва телевизионен видеоконтрол.

Миналата година за трети път посетих студиите на Холивуд. Първото ми посещение датира от 40-те години, след това — през 1956 г., по покана на Майкъл Тод (съзателят на американската широкоформатна сисема „Тод-АО“ — бел. пр.), когато той направи своя първи филм „80 дни около света“ и искаше с нас да снима съвместна постановка — „Война и мир“.

В Холивуд през 40-те години десет студии снимаха годишно 500—600 филма. Кината се претърпяваха, места в салона се завоюваха с бой. През 1956 г. всички тези студии съществуваша, но преживяваха криза, породена от конкуренцията на телевизията, кината се затваряха в пакет — по няколко наведнъж. През 73-та положение то беше рязко изменило — студията „Енджън“ въобще беше продадена, защото на територията ѝ открили нефт и решили, че е по-изгодно да се добива нефт, отколкото да се снимат филми; студията „Юнивърсъл“ бе построила 7 нови павилiona, главно за снимки на телевизионни филми; „Юнайтед артист“, „Репаблик“ и „Дженерал“ въобще са престанали да съществуват.

През 40-те години съществуваше т. н. морален кодекс на Хайс, който диктуваше на всички студии какво може да се снима и какво не, ако сцената е в легло — каква може да бъде, ако е целувка — каква трябва да бъде в различните случаи. Трябва да се отбележи, че студиите отдавна са забравили всякакъв морал и снимат всичко, каквото попадне, и при това — порнографски филми, за които даже е неудобно да се говори, а камо ли да се гледат.

Искам да разкажа за опитите по реконструкцията на Холивуд. Такива опити са били правени още преди няколко години, създаде-

на е била американска асоциация. Теле- и кинопродуцентите създали специална комисия, която си поставила за задача да се обиколи целият „телевизионен свят“, за да се види какво е направено в областта на кинематографията. Защото от 30-те години нищо в Холивуд не беше се изменило вътрешно — отвън павилионите изглеждат много красиво, защото от време на време ги ремонтират, но вътре всичко е старо.

Въпреки това решили да не влагат капитали в строителството на нови павилиони, тъй като няма възвращаемост, а спадането на посещаемостта е много голямо. Ето защо в Холивуд за тези години не е построено нищо съществено и даже обратното — много студии са ликвидирани. Такова е положението в Холивуд по отношение на кинематографията. Що се касае за производството на филми за телевизията, там ги произвеждат в колосално количество. И при това ги реализират много бързо — серия от филми снимат за седмица и по многокамерния, и по други методи, но работят много бързо.

Тъй като говорих за реконструкции, искам да кажа няколко думи за това, какво се прави при нас, в Мосфилм. Прието е решение за техническо превъоръжаване на киностудията за периода 74—78 г. Ще бъде построено второто разширение на студията, защото сега не ни достигат ателиета за мишунг и дублаж, ще бъде построен нов корпус, състоящ се от няколко павилиона, нов цех за обработка с високопроизводителни проявъчни и копирни машини, реквизитен склад, инженерен корпус, където ще поместим своите технически лаборатории. Техническото превъоръжаване ще правим, имайки предвид последните постижения в областта на кинотехниката¹.

Какво ново има на Запад в областта на снимачната техника? На първо място — правят се много снимки в движение с използване на различен род операторски колички, кранове, разнообразни асансьори, въжени линии, операторски автомобили и т. н. Често те се конструират непосредствено в студията, с участието на самите оператори. Използват се много обективите с променливо фокусно разстояние (получили у нас гражданственост под названието „вариобективи“ — бел. на пр.) и дистанционно управление на камерите и обективите. Трябва да се отбележи обаче, че се използват там, където са действително нужни, тъй като дискретните обективи, т. е. обективите с фиксирано фокусно разстояние дават значително по-високо качество. Обективите с променливи фокусни разстояния трябва да се използват разумно и там, където това е нужно, тъй като влошават техническото качество на филма. Пред оптическите фирми беше поставена задача да създадат такъв обектив с променливо фокусно разстояние, който на всички значения на фокусните разстояния да дава качества, съответстващи на дискретния обектив с постоянно фокусно разстояние. Американският изследователски център се обърна към редица известни фирми, като „Тейлор-Хобсън“, „Балд Шотланд“, „Америкън Оптикал-къмпани“ и др., но нито една от тези фирми не се зае с изпълнението на тази задача. Зае се само японската фирма „Канон“ и трябва да се отбележи, че

¹ Вж. подробно сп. „Техника кино и телевидения“ 3/1974 г. с. 4—21.

на нея и се удаде да създаде обектив с фокусно разстояние 25—250 мм. Ние изпитахме този обектив — той действително дава такова качество на изображението, което при всички фокусни разстояния се приближава до дискретните обективи (вариообектив с такива показатели произведе и фирмата „Тейлор—Хобсън“, но с по-малък диапазон на фокусните разстояния — 20—100 мм — бел. на пр.).

Що се касае за използването на широкогълната оптика, то ако по-рано комплектът от обективи се ограничаваше с фокусни разстояния 25 и 22 мм, сега се използват обективи с 18 и даже 16 мм (в особени случаи се използват и даже обективи с фокусно разстояние 9,8 мм — бел. на пр.).

Дългофокусната оптика от 105 до 1200 мм се използваше рядко, и то главно за снимки на далечни обекти. Съвършено неочаквано отскоро започнаха да я използват и при снимане на други обекти.

Освен това широко място заема снимането не само на натура, но и в т. н. естествени интериори. Камерите станаха по-мобилни и удобни, снимачният материал стана по-чувствителен. И най-главното — осветителната апаратура — халогенните лампи станаха малогабаритни.

Снимачните камери стават все по-леки, малогабаритни, с огледални визьори, а някои — и с изводи за телевизионен визьор, например „Арифлекс 35—BL“. Най-голямо впечатление прави обаче новата камера „Панафлекс“, разработена от фирмата „Панавижън“ — конструктор Роберт Готшелк. Основни технически данни: ниво на шума 27 ± 1 децибела, на разстояние един метър от обектива, със зареден материал и даже вариообектив. Струва ми се, че тази камера превъзхожда по маса всички известни досега синхронни камери — тя тежи всичко на всичко 11,2 кг заедно с обектива и снимачния материал при окомплектоване със 150 метров касета, при което последната се намира на гърба на оператора. За една минута камерата може да премине във втори вариант — за снимки от статив, с 300-метрова касета, при което теглото ѝ става 15,6 кг. Касетата работи с отделни двигатели, без ремъчни предавки. Особеността на тази камера е, че тя не е боксирана, а дава такова минимално ниво на шум като $27 \pm$ децибел. Обтураторът е с променлив ъгъл от 40 до 200°. Каданс — от 6 до 32 кадъра, може да се снима на 24 и 25 (при филми, предназначени за телевизията). Електрозахранващото устройство се намира в отделен куфар и тежи 3,6 кг. Най-интересното — безпаралаксно визиране с удобна конструкция, завъртване на визьора във всяко положение, което независимо от положението на камерата не дава изместване на изображението. Има брояч на дължината на заснетия филм и тахометър с ярка скала, работещ безшумно. Камерата фиксира на центрата цифри, съответстващи на дължината на лентата от началото на снимките, отбелязва номера на монтажния кадър. Тази камера държаш на рамо и трябва да кажа, че тя е действително най-напредничавото в областта на камерната техника¹.

Голямо разпространение получават подвижните киностудии —

¹ Вж. подробно в сп. „Техника кино и телевидения“ 5/1974, с. 74—75.

т. н. „синемобили“, от различни типове, разполагащи с всичко необходимо основно и спомагателно оборудване (досега са произведени 5 варианта — бел. на пр.). Най-големият от тях е двуетажен автомобил, който има салон на втория етаж от типа на самолетните за 46 места — за актьорите и обслужващия персонал.

Няколко думи за звукотехниката. В целия свят първичният запис на звука се извършва на малогабаритни магнитофони от типа на „Награ“, „Перфектон“, „Ритм—3“ и др. Това е висококачествено оборудване, записващо много широк диапазон от честоти, с ниско ниво на шума. Записва се с „плот-тон“, за да може да се обезпечи синхронизацията. Отбраните дубли се презаписват на 35 или 17,5 мм магнитна лента за монтаж и мишунг.

Почти във всички студии на Холивуд, в други страни и у нас в СССР, в частност в Мосфилм, музиката се записва по многоканалния метод, стереофонично. Това впрочем е много удобно и изгодно. Записвайки голям оркестър, можете да запишете отделните групи от инструменти и веднага да освободите музикантите. След това, използвайки тези канали, композиторът и звукооператорът могат да извършат „мишунга“ на оркестъра в единна фонограма, така както го изискват художествените съображения. Това се прави бързо, удобно и е евтино. Или да допуснем, че снимате на универсалния кадър и ви се налага да имате много фонограми — имате ги готови, записани. Така че многоканалното записване на музиката сега се използва навсякъде и това е целесъобразно както от техническа, така и от творческа гледна точка.

Използува се така наречената „електронна примка“ — система при която всички записващи и възпроизвеждащи апарати, както и прожекторната машина, могат да пропуснат лентата в две посоки — напред и назад, без да се премотават отделно. Това е много удобно при дублажа и мишунга. При старата система, ако стане някаква грешка при записването, трябва да се спре всичко, да се премотае от начало, да се заредят наново всички възпроизвеждащи устройства и т. н. — това отнема много време. А тук е много просто: стоп, натискате копчето, отмотавате колкото е нужно, при което всички възпроизвеждащи устройства застават в едно и също положение, изтривате тази част, която е сгрешена, и записвате отново. Премотаването става ускорено, примерно 5—6 пъти по-бързо от нормалната скорост. Ние купихме такава установка, произведена от фирмата „Магна-Тех Електроник“¹. Започнахме наше производство и очевидно тази година ще получим първия комплект от завода, след което ще започнем да внедряваме тази система на озвучаване, дублаж и мишунг.

Най-голям интерес в областта на звукозаписа представляват разработките на фирмата „Куодейт Електроник“, която създаде автоматизирана система, основана на използването на електронно изчислителна техника — т. н. „Компюмикс“. Тази система по същество се заключава в това, че всички нива на възпроизвеждане, операции с филтри и т. н. се фиксират в паметта на електронно-изчислителната машина и могат по желание да се извлекат от паметта,

¹ Вж. подробно в сп. „Техника кино и телевизия“ 3/74 г., с. 22—26.

възпроизведени и ако това е необходимо — видоизменени в необходимото съотношение.¹

У нас се работи успешно и са завършени разработките по създаване на нова унифицирана звукотехническа апаратура и технология на звуковото оформяне на кинофилмите, апаратура на транзистори и интегрални схеми с „електронна примка“. Очевидно от следващата година те ще влязат в серийно производство. Освен това завършени са разработките на редица технологически записки: за звукозапис, за киноснимки, за декоративно-технически съоръжения, осветителна техника и пиротехника, за да се въведе порядък във всички тези раздели на филмопроизводството. Разработени са препоръки за правилното използване на цветния негатив ЛН-7.

Преминавам към следващия раздел — киноматериали и тяхната обработка. Съветската химическа промишленост работи сега по създаването на по-чувствителни материали от типа „Истмън“—5254 и позитивни, съответстващи на типа 5385. Новите материали трябва да се пуснат през следващата година.

Фирмата „Кодак“ пуска в производство нов, по-малкозърнест цветен негативен материал — 7247 на 16 мм и 5247 на 35 мм. Това ще позволи широко да се използва 16 мм материал в телевизията. Трябва да се отбележи, че използването на 16 мм 7247 за телевизията ще даде такива резултати, каквито сега се получават от 35 мм на 5254. Мога да потвърдя, че действително това е така. Но трябва да кажа, че очевидно „Кодак“ има доста големи трудности, защото представителите на „Кодак“ се канеха да пуснат този материал още в началото на миналата година, но той до днешен ден все още не е излязъл. В края на миналата година, когато посетих лабораториите на Холивуд, там ругаеха, тъй като бяха изразходвали огромни средства за преоборудване на машините². И затова, когато „Кодак“ даде някоя нова дата, те разперват ръце и казват: „Не, не вярваме!“... Но от това, което видях на екрана, мога да ви уверя, че действително разрешаващата способност се е повишила няколко пъти. При това те са направили такъв експериментален филм, където едно и също изображение е изкопирано от различен негатив — 5254 и 5247 и е възможно даже с невъоръжено око да се види голямата разлика, особено в малките детайли. Що се отнася до чувствителността, тя е същата — 100 АСА или 21 ДИН — при изкуствено осветление, автоматично маскиране, голяма фотографска ширина, отлично предаване на яркостите и цветовете. Ако се сумират тези преимущества, може да се каже, че малката зърнистост (или гранулярност) дава подобро отношение сигнал при телензлчването и повишена рязкост на изображението.

Кои параметри влияят на рязкото повишаване качеството на филмовите материали през последните няколко години? Имам предвид чуждестранната техника, въз основа на беседи с ръководителите на водещите лаборатории на САЩ: първо — въвеждане на ултра-

¹ Вж. подробно в сп. „Техника кино и телевидения“ 5/1974, с. 78—79.

² Новият материал не се обработва по класическия начин, а чрез форсирана екструзна обработка, което позволява да се съкрати процесът. По този начин се премахва опресняването на разговорите и се повишава точността на обработката. Възможно е да се използват машини със значително по-малки размери.

звуково почистване на филмовите материали — всички лаборатории са оборудвани с такива машини; второ — оптическо копиране се извършва само при имерсионна течност¹; трето — цветокорекция с помощта на цветни анализатори и адитивно копиране. Освен това много важно е, че са въвели едностадийен процес на контратипиране. Както знаете „Интермедиат“ се използва в два стадия (при изготвяне на дуп-позитив и дуб-негатив — бел. на пр.). Сега се използва обратим интермедиат, т. е. „Колор Реверсал Интермедиат“ (тип 5249 и 7249 — бел. на пр.), който дава възможност от негатива да се получи веднага дуб-негатив и по такъв начин отпада някой стадий. Това дава разбира се, рязко повишаване на качеството. Всички лаборатории, които обиколихме, използват „Колор Реверсал Интермедиат“ и само в отделни случаи, когато е необходим дуп-позитив, например за получаване на много контратипи, се използва обикновеният двустадийен „Интермедиат“. Във всички останали случаи се използва само едностадийният.

Освен това се използват високопроизводителни проявъчни машини от фриксионен тип. При негативен процес дават производителност 1800 м/час, а при позитивен — 5400. Използват се високоскоростни копирни машини с производителност 12 000 м/час. Всички водещи лаборатории са оборудвани с копирни апарати на фирмата „Бел и Хауел“. Трябва да кажа, че всички лаборатории, които посетихме, имат отделения за обработка на магнитна фонограма — имам предвид видеограми, видеозаписи. Те се копират не само по метода на електрическото копиране, но и по контактен път — при това програмата от 60 минути се тиражира за 6 минути.

Какво е важно в тази област? То има значение за такива лаборатории, които извършват голямо тиражиране: въвежда се усилено автоматизацията на процеса на обработката. Така например лабораториите CFI и Deluxe са поставили автоматическа система за контрол на обработката с помощта на електронно-изчислителна машина от типа IBM—7, разработена от фирмата „Интернейшънъл Бизнес Машинкорпорейшън“.

По отношение на касетната система, трябва да ви кажа, че през 1971 г. бях в Канада на симпозиум по касетното кино². Там бяха изложени всички системи, които се появиха до това време: видеомagnитен запис в касета, запис чрез електронен лъч EVR, система с видеозапис на плоча. По такъв начин можахме да сравним коя все пак дава най-добри резултати. Трябва да ви уверя, че най-качествени резултати в областта на касетното кино дава видеомagnитният запис. Между впрочем най-добрият апарат, представен там, беше на фирмата „Сони“, който записва на лента с ширина 12 мм (размери на касетата — 22×14×3,2 см. — бел. на пр.), с цветно изображение за един час демонстрация. Качеството беше на обикновено високо ниво. Минаха няколко години и всички показани там

¹ Специална течност, имаща коефициент на пречупване, много близък с този на подложката, при чето използване рязко се намаляват механичните дефекти.

² От 4 до 9 октомври 1971 г. в Монраел (Канада) се състоя 110-та конференция на SMPTE, в рамките на която два дена бяха посветени на въпросите на касетното кино. Подробно вж. сп. „Техника кино и телевизиция“ 4/1971 г., с. 70—80.

системи се конкурираха. Поне засега конкуренцията печели „Сони“, която широко се разпространява. Ние също взехме такъв магнитофон и заедно с цветна телевизионна камера го използваме за актьорски проби. Струва ми се, че тази система, както системата на видеоплоча, има свои перспективи за масово разпространение.

Защо стана така, че преди няколко години се вдигна шум, който не завърши почти с нищо? Живеем в епохата на ускоряващия се научно-технически прогрес и всяка фирма се бои да влага големи средства. Ще приведа такъв случай. През 1972 г. при нас пристигна представител на фирмата „Талдек“ (Телефункен), който донесе със себе си специална видеоплоча и неголяма приставка на вид като обикновен грамофон. Показаха ни — вижте колко е просто: хвърляте буквално плочата, даже с хартиения пакет, и веднага виждате изображение на екрана. Всичко, разбира се, беше така. Казаха ни, че до края на годината ще има вече масово производство. Минаха две години — никакво масово производство няма! Защо? Защото фирмата „Филипс“ и фирмата „Дисковижън“ излязоха със значително по-интересна система, която позволява на плоча с размери колкото дългосвираща звукова плоча да се запише не 5—6 мин. програма, както това е при „Талдек“, а 40 минути! Това е едно, а второ — плочата работи не по метода на механичния контакт, както това е при грамофонната плоча, а с помощта на лазер¹. Лазеровият лъч преминава през плочата и по такъв начин възпроизвежда и музика, и звук и при това няма никакво механическо износване, тъй като не се докосва плочата, т. е. тя е практически дълговечна. Ето как „Талдек“ изведнъж претърпя крах и трябваше да излезе от играта, научавайки, че там се провеждат разработки, които дават възможност едва ли не 10 пъти да се увеличи обемът на информацията; съвсем естествено е, че такава конкуренция тя не би могла да издържи.

Сумирайки въпросите на касетното кино, мога да кажа, че най-голямо разпространение, както показват и цифрите, има касетното кино с използване на магнитен запис, защото може да се изтрие това, което е ненужно, да се запише отново и да се получи изображение и звук в продължение на 1 час. Това вече се оправда напълно и получи широко разпространение, особено в САЩ. Системата „Супер-3“, зад гърба на която стои мощната фирма „Кодак“, е също интересна, защото всеки любител със снимачна камера на „Супер-8“, снел това, което иска, или взел от библиотеката кинофилм, поставяйки го в приставката до телевизора, може да получи тази програма, която го интересува. И накрая — видеоплочата за масово разпространение.

Ето това са трите системи. Но все пак трябва да се каже, че фирмите изчакват, защото в епохата на ускоряващия се научно-технически прогрес всички се боят да правят големи капиталовложения, за да не се окажат след това пред „продънено корито“.

Искам да кажа няколко думи за комбинираните снимки. Ние разработихме система и получихме за това авторско свидетелство; изобретателят Травкин, оператор, създаде система за комбинирани

¹ Вж. подробно в сп. „Техника кино и телевидения“ 5/1973, с. 81—84.

снимки с използване на химически смеси. Ако вземете няколко капки химическа смес, чрез метода на макрокиноснимките можете да получите на екрана всякакво изображение, особено такова за фантастични снимки — образуване на земята и т. н. Трябва да се отбележи, че за такъв филм като „2001: Космическа одисея“¹ са похарчени милиони, за да се получат подобни изображения. А тук то се постига с необикновено прости средства — всички данни са изложени в списание „Техника кино и телевидения“ — бр. 11/1972 г.

Има един метод, който по мое мнение ще измести даже блуждаещата маска, която се използваше дълго време у нас и в чужбина; това бяха разни блуждаещи маски — „инфрамаска“, „синя маска“ (става дума за метода на „синия“ екран — бел. на пр.) и т. н. При посещението ми в английските киностудии през 1971 г. на пример се убедих, че процентът на използване на блуждаещата маска е нищожен в сравнение с „фронт-прожекцията“.

Такова е в общи линии актуалното състояние на технологията на филмопроизводството.

¹ За филма „2001: Космическа одисея“ режисьорът и продуцентът Стенли Къбрик е похарчил 10 милиона долара — както гласи последният надпис на филма.

СТОЙНОСТТА НА ЗАМИСЪЛА И СТОЙНОСТТА НА РЕЗУЛТАТА

НИКОЛА КОРАБОВ

Едва ли има друго изкуство, чийто художествен изказ да е така тясно свързан с техниката. И нищо чудно, преди да се оформи като изкуство, киното е било регистрирано като патент за изобретение. Оставям настрана това, което е ставало преди нас и което става пред нас: нямото и звуковото кино, цветното и черно-бялото, нормалното и широкоформатното. Само за пример ще кажа, че често пъти техниката е водила до нови творчески направления, възникнали са цели школи.

Какво е днешното състояние на нашия реализаторски момент? Ние сме ограничени от една камера, която изисква субективно коригиране. Фиксфокусът никога не може да ни даде нужното обек-

тивно разстояние веднага, също не може да ни даде неподчинена една лента, която също има известна относителност на резултата още в момента на снимането, а още по-относителен резултат в момента на проявяването. А едно изкуство би трябвало да предлага на създателя си правото на корекция още в момента на творческата информация. Ние този момент го нямаме. Нашето е задкадрово изкуство, което подлежи на корекция често пъти далеч след момента на замисъла. Ти не си като живописеца — видял картината си, или като музикант, прослушал музиката, макар и в клавиър, или поне като писателя, прочел ръкописа си. Кинотворецът остава във властта на този технологически процес, за да очаква резултат, който нормално той би искал да дистанцира от себе си, т. е. правото да коригира. Какво би било, ако за режисьора, сценариста, оператора, художника, костюмера могат да видят веднага творческия си резултат? Някой ще каже — всичко това става в телевизията. Мен ми е известно, че става. Въпросът е кога това ще почне да става в киното с всички най-високи технически показатели, а не на сегашното равнище на видеомагнитофона. Какво би било, ако може да се сравни стойността на резултата със стойността на замисъла? Това е неотменно право на твореца, бил той писател, музикант или художник. Навярно тогава техническата революция би помогнала за огромно израстване на твореца. Но би могло да се мечтае и за повече — полученият резултат да има правото на корекция чрез отлежаване, т. е. в кинотворчеството да влезе факторът „време“ — фактор много важен при класическите изкуства. За нас това би означавало скок в космоса. Толкова силна е сега инерцията на кинотехнологическото притегляне. Но разбира се, аз много вярвам — и тук се различавам от др. Висоцки, — че борбата за автономия на творческия процес от техническите затруднения скоро ще се увенчае с успех. Примерно кинокамерата ще има пълна автономия за избиране в момента по желание на твореца на обективи, на всякакви променливи разстояния; лентата ще има всякаква светочувствителност към обекта, плюс това ще се коригира в момента самата цветова характеристика — т. е. ние ще се приближим до едно монотворчество, което ще носи в себе си момента на еуфорията, момента на сътворяването — по волята на твореца. Такива неща са постигнати в ред телевизионни постановки. Навлизането на техническата революция също има **грамадно** значение? подготвителния и предподготвителния период. Вземете момента „актьорски проби“. Днес те стават по най-примитивния път чрез фотоси, в краен случай може да вземеш проба на колегите си, но ти нямаш и едно запомнящо се устройство и компютър на най-хубавите и високи прояви, примерно на една плеяда от 100, 200, 500 до 1000 актьори; просто отиваш в зала и с едно натискане виждаш техните прояви. Или документация по дадено събитие — днес примерно, ако искаш да събереш материал за Априлското въстание, трябва да тръгнеш по стария прастар път на сигнатурите в Народната библиотека, които тепърва ще се издирват, докато иначе пак в едно запомнящо устройство ти можеш да получиш компетентна, всеобемна документация — изобразителна, философска, публицистична за даденото събитие, което не само ще спести време, но ще внесе и

елемента „информация“ от най-висока класа. Или пък ако искате дори да изработите един график на актьорите, които участвуват във филма ви, днес вие трябва да гадаете кога актьорът ще има прозорче, за да встъпи във вашия филм. Докато едно запомнящо устройство би ви дало точните дати на ред актьори, на ред театри, на ред постановки. Това са разговори, като че ли малко в сферата на фантастиката, но аз вярвам, че това ще стане.

Сега за монтажа, който днес малко се е придвижил от своето първобитно начало. Докато видите един модел на бъдещия си филм, трябва да минат месеци. Вие в момента не можете да видите като цялостен филм замисъла, който сте реализирали на лента. Вие ще го видите като бедни и оскъдни парченца. Примерно, за да си изберете дупките, които са един много първоначален момент на сформирване на филма, вие ще почакате тях да ви ги подредят, ще седнете на екрана, ще ги избирате, ще почнете да ги режете. **Едно време това ставаше с лепене, ако си спомняте, плюс това с ацетон и с ножче за бръснене — сега поне има скоч.** Ще седнете на мовиолата и ще почнете да съединявате кадър по кадър и квадратче по квадратче. За да чуете филма, вие трябва да минете през преизподнята на нахсинхрона, където ще изпаднете в страхотния фалш и противсординката на техниката на нахсинхрона — абсолютно процес антитворчески, при това всичко това ще се придружава с техническата изостаналост на студията, където брумове, шумове, липсата на вентилация и кислородна недостатъчност ще ви докарат в ерата на космонавтиката. При това за да излеете цялата човешка неповторимост на природата, на великолепието на характера или на художествения образ, вие трябва да се задоволите само с два записа. Те са генералните, те са единствените възможности за изразяване многообразието на човека. Но и тук вие още няма да чувате репликите на филмите си, защото още не са напасвани от отделния монтажист. Живия живот също няма да чуете, защото ви липсва масовката. Ако ние имаме този компютър, за който вече се говори и който вече се употребява в напредналите страни, ние залагаме в него снетата си лента, която е със синхронен говор, който е снет по пътя на селекция на страничните шумове, и вярвам, че и това време ще дойде, т. е. бъдещият говор — безкрайно органичен, произнесен жизнено от актьора, ние го имаме, той е заложен в запомнящото се устройство, дублите са заложи, музиката, която композиторът е написал — поне в клавир — е също заложи на съответните места, в електронната машина с всички възможни шумове на земята: от вика на нормално раждащото се дете, до излитането в космоса на „Съюз“ или на „Аполо“ също е заложи в това електронно устройство — вие слушате всички тези неща на друг ден след приключване на снимките, вие имате модела на своя бъдещ филм, и вие може като един творец — същото, което правят художникът, композиторът и писателят, — което искате да зачеркнете, това е ваше неотменно право, което искате да измените, да коригирате, пред вас да стане това, което отговаря на вашето мислене, на вашия замисъл. Това е бъдещето. Само така ние ще придвижим киното до голямото изкуство. С една дума тази моя апология на бъдещото кино е всъщност и заупокойна молитва към

старото кино, което действително някога ще представлява ценен експонат като локомотива.

Също искам да кажа, че тези хора, които създават кинотехниката, са и хора, застанали направо и близо върху творчеството на артистичния момент.

Една малка скоба за видеокасетата. Мен ми се струва, че тя също носи революционен аспект в системата творец и зрител — едно качествено друго изменение. Днес творецът е поставен в материална зависимост, тъй като киното е скъпо. Тоест — правото на творец се присъжда на известен брой хора, в зависимост от тяхната квалификация, техните качества и те примерно могат да бъдат: 5, 100 или 1000 и те имат право да творят изкуството „кино“. Струва ми се, че с касетата киното се демократизира. Правото на изкуство не е отнето на никого: всеки може би крие в себе си бъдещ писател, бъдещ музикант, бъдещ художник. Касетата демократизира създаването на творческия процес и прави всеки човек, ако той се подготвя за това, съпричастен към структурата на човечеството, а не към каста от професионалисти, каквото е в момента киното. Тоест — едно малко дете може след време да се възпита и да създава киноизкуство.

Що се отнася до зрителя, той отива днес в определени кинотеатри и зали, които са подчинени на система на разпространение. А за касетите — зрителят ще ходи като в библиотека или в книжарница и ще избира този филм и това произведение което той иска да гледа, което той иска да възприеме — както е случаят с камерната музика; не всеки иска да слуша Бах или Пърсел, а този, който иска, отива и го намира. Виждате, че тези два процеса на демократизиране — на създаване и на възприемане на киноизкуството — водят и ще доведат до революция на творческия процес.

Накрая искам да завърша с една мисъл на Айзенщайн, която често пъти се повтаря и която винаги е нова и силна — „Нашата епоха ще запази своя лик чрез изкуство, което ще бъде несъизмеримо с изкуството на миналото, защото то няма да бъде музика, която съперничи с предишна музика, нито живопис, театър или танц, която се съизмерва с отминалите епохи. А ще бъде една чудесна нова разновидност на изкуството, спонла в себе си в единен синтез живописиста с драмата, музиката със скулптурата, архитектурата с танца, пейзажа с човека, зримия образ с произнесеното слово. „Осъзнаването на този синтез като несъществуващо никога преди това органично единство е несъмнено едно от най-важните завесвания, до което стигна естетиката на киното през първите 50 години на своята история. А смисълът за всеобемашия реален синтез като основа на новото изкуство можа да се роди само в момента, когато почти едновременно в ръцете на това ново изкуство бяха дадени свободата, братството, и равенството в това най-високо тяхно разбиране, което носи в себе си учението на плодоносния социализъм и онази удивителна техника, с която разполага киното.

ТЕХНИКАТА И РОЛЯТА НА ТВОРЕЦА В КИНОТО

ЗАКО ХЕСКИЯ

Въпросът за развитието на техниката в областта на киното у нас е много тежък проблем, който изисква сериозен разговор за това, в каква степен, доколко техническата мисъл в нашето кино подпомага развитието на киноизкуството, на творчеството, на основните задачи, които стоят пред всички нас като творци и дейатели на киноизкуството.

Струва ми се, че на доста ниско ниво е развитието на техническата мисъл и на помощта, която техниката оказва на нашето изкуство. При нас освен творци работят и научни работници в областта на киното, но откровено казано, никога не съм почувствувал, че нашата техническа интелигенция е колектив от творци, които виждат техническия резултат на нашето кино и вземат присърце някакви решения да подпомогнат развитието в това отношение, да изведат на малко по-висока степен техническите резултати от нашите филми. Ние съзнаваме недостатъците в нашата творческа и идейна работа. Но мисля, че ще бъде прав, ако кажа, че творческото, идейно-художественото ниво на българския филм високо надминава техническото ниво на българското кино. По това, което ние виждаме на екраните, можем да съдим за нивото на техническата мисъл у нас, в нашето кино; това някак не ни прави комплимент. По някой път резултатите са отчайващи. Ние имаме копия, за които въобще не може да се говори, които никъде никой не би допуснал на екран.

Псниякога имам усещането за някакъв натиск на научните кадри, на инженерите към творците, на този техен стремеж към подаване на възможно най-широка информация. Водими от своята логика на научно-мислещи хора, водими от своите вътрешни импулси на научни творци, по някой път като че ли те не се съобразяват с някои основни, чисто творчески, чисто художествени съображения, които не се нуждаят от този дамоклев меч на техниката. Имам чувството, че ролята на твореца като че ли става все по-минимална, все по-малка успоредно с ония възможности, които новата техническа мисъл носи в света. Разбира се, това не важи за нас в България. Но този натиск аз го усещам и чувствавам, че не дава възможност за една по-точна, по-художествена, по-вярна интерпретация.

Аз слушах изказването на Николай Корабов. То беше много възнуващо, много искрено и за миг аз бях под обаянието на оне-

зи мисли, които той развиваше. И въпреки това аз ще си позволя да не бъда на мнението на Корабов за възприемане на всичко ново, което научната мисъл и техниката носят, като едно откровение, като голямо бъдеще на творците. Аз не чувствам, че е така. Например не мисля, че един режисьор в киното на всяка цена в момента, когато снима, трябва да вижда резултата, онова, което ще се получи, да го повтори още един път и още един път, да го замени, т. е. режисьорът да бъде като поет, който би могъл да напише едно стихотворение, да скъса листа и отново още един път да го напише. Начинът, по който един творец пристъпва към организирането на своя материал в момента на изненадата, начинът на монтирането, онова, което постепенно той ще получава, онези резултати, в които той постепенно ще навлиза — струва ми се, че този подход е необходимост за твореца, той ще даде много по-добър резултат накрая, отколкото подходът на инженера, подходът на научния работник, който във всеки един момент желае обезателно да види точно какво става, точно какво се получава. Разбира се, това е мое мнение, но просто не бих могъл да възприема по един абсолютно радикален начин намесата на научната мисъл в творчеството, чисто научния подход, който по някой път не взема под внимание художествените съображения при раждането на една кино-творба

Но аз искам да се върна на въпроса за състоянието на техническата мисъл у нас, на нейните възможности и на онова, което тя трябва да прави за развитието на нашето кино. Мисля, че ние не бихме могли да говорим, че имаме научен център в нашето кино, в който във всеки един момент си дават точна сметка за нивото на нашето кино, за състоянието му, за перспективите, за прогнозите, които трябва да се правят, за онова, което настъпва в киното. Струва ми се, че липсва такъв единен център или поне не се усеща. Например начинът, по който нашето кино се снабдяваше с техника, показва според мен именно кърпаческия подход към този въпрос, показва неуточно становище по най-отговорните проблеми на развитието на техниката и науката в областта на киното. Затова напълно споделям необходимостта да се създаде комисия — не знам как ще се нарече, — която да бъде оперативен център. Център, който ще анализира, ще прогнозира, който ще види всъщност как се развиват нещата, каква техника трябва да се внася, в каква насока ще се развива нашето кино. Този център от време на време трябва да се събира с творците, да излага свои цялостни становища по проблемите на техниката в киното, да дава своето компетентно мнение.

ТЕХНИЧЕСКА ВЪОРЪЖЕНОСТ И ЕСТЕТИЧЕСКИ РЕЗУЛТАТ

ГЕОРГИ КАРАЙОРДАНОВ

Какви ли не реплики могат да се чуят днес във фойето около скромната изложба, която уредихме. Можем да чуем възторзи и похвали, тук-там е ирония и сарказъм. Можем да прочетем в очите надежда и разочарование, недоверие и оптимизъм... Едно е важното, че тук може би с известно закъснение открихме форум по така наболелите въпроси на научно-техническата революция в киното.

Седмото изкуство владее белия и синия екран — от портативния телевизор до широкоекранното платно, заело цяла стена в киносалоните. Най-младата муза се роди всред трясъка на парните и бензинови експлозии, всред скърцането на буталата, ангренажите и трансмисиите, всред растящите гори от комини и ослепителните волтови дъги на изкуствените слънца, всред апокалипсиса на бурно развиващата се техническа мисъл.

Двете най-могъщи и масови аудиовизуални средства — киното и телевизията — се появиха най-напред като технически изобретения, за да се превърнат в основни средства за естетическо и политическо възпитание на масите.

Изкуството овладя техниката и я подчини на своите изисквания.

В цялата сложна мрежа от технология и естетика, сред стотиците тесни специалности филмовият оператор е онова лице, което в своята ежедневна творческа практика подчинява най-конкретно сложната филмова и спомагателна техника, за да завърши пред камерата постановъчната работа на всички звена, участващи в създаването на филма. На малкото филмово квадратче, снето от оператора, се фиксират резултатите от творческата и производствено-техническа дейност. Ето защо ние, операторите, сме особено чувствителни към всички новости във филмовата техника. Тя разширява нашите възможности и подпомага изобразителните решения. Можем ли да си представим съвременната филмова пластика на изобразението без прилагането на широкоъгълната и дългофокусната оптика, без лекото и неусетно движение понякога и на скритата камера, без съвременните средства за подсветка и осветление, без високочувствителната цветно стабилна и балансирана лента, без точния експонетричен, колориметричен и сенситометричен контрол, без армията от скромни технически труженици, всеотдайните ни колеги, съветници и помощници от инженерния и технически състав?

Значението и влиянието на техническите съоръжения в кино-то е безспорен факт. За да проникне нашето изкуство (а това значи нашите идеи) навсякъде зад граница, то трябва да отговаря на съответните технически стандарти и параметри. Ние трябва да боравим с всички съвременни технически средства, за да доведем идеите си до възможно най-широк кръг зрители. Това не значи, че трябва да натрупаме огромна и безразборна техническа база и така въоръжени, да смайваме зрителите с чудесата на нашата техника, а да търсим трайното, перспективното, разумното обезвеждане, което би ни облекчило в творческата работа, би ни спестило напразните усилия, нерви и време и би ни помогнало да насочим нашето внимание там, където е **нужно**.

Припомнете си „Броненосецът Потемкин“ и цялата поредица от златната страница на съветското кино, спомнете си филмите на италианския неореализъм или френския и американския авангард! С колко скромни технически средства са осъществени, а какъв идеен и естетически заряд носят те!

Независимо, че киното и телевизията са създадени и съществуват върху техническа база, винаги е в сила едно закономерно противоречие между техническата въоръженост и естетическите възможности и въздействие. Богато техническо обезпечаване не гарантира естетическия еквивалент. Понякога то е пречка и се превръща в самоцел. Идеята, сюжетът, художественият замисъл определят и техниката, с която трябва да се реализира филмът.

Припомням си филма „Олимпиадата през погледа на осемте“. Това е сигурно продукция, при която нищо не е липсвало, напротив, имало е излишък. Задоволени са били всички изисквания на реализаторите. Овчарският скок е сниман от петнадесет камери, но истинската идея на творците е доведена до зрителя от три камери и от хрумването да се снима с увеличен каданс... Стоте метра гладко бягане са заснети от 28 камери, но само четири от тях са осъществили замисъла. Тук имаме типичното за съвременното кино вникване в психологията на действащите лица, една филмова вивсекция на олимпийските майстори, търсене на характери, воля за победа, свърхнапрежение, неочаквани обрати и реакции и всичко това е осъществено чрез най-обикновени средства — едновременнона упстреба на няколко камери с дългофокусни или вариобективи, игра с каданса, директен запис... По признанието на нашите режисьори останалата огромна техника само е пречила и им е създавала невероятни трудности както при реализацията, така и при селекцията на материала.

Гъзюира се, у нас няма такава опасност да се пренасити дадена продукция с техника и да се удовлетворят даже някои „капризи“. Напротив, имам чувството, че ние сме си изработили нещо като комплекс за малоценност и вече с доста сериозна доза страх пристъпваме към някои от съвременните средства, с които разполагаме. Много често се случва така, че не сме достатъчно и своевременно осведомени с каква филмова техника разполага нашата страна и как бихме могли да я приложим. Не съм напълно убеден, че дадени съвременни съоръжения се използват пълноценно. Поради липса на съгласуваност ние не сме в състояние да ги прило-

жим. По редица сложни технически и обществени проблеми ние се интегрираме със страните от нашия лагер, а защо по отношение на кинотехниката да не обединим силите и възможностите вътре в нашата страна, защо не опитаме една по-тясна интеграция и научно-техническо сътрудничество между всички филмопроизводствени бази на нашата малка страна?

Защо не създадем секция и технически съвет към нашия съюз, където бихме обединили и подпомогнали усилията на всички научно- и инженерно-технически кадри при внедряването на съвременните технически средства за филмопроизводството?

Тук искам да поставя въпросът за научно-техническата информация. Къде да черпим сведения за новостите в кино- и телевизионната филмова техника, кой институт ще се заеме със събирането и бързото разпространение на подобна информация? Ако се запитахме колко оператори са били изпратени на международни изложби, панаири и информационни мероприятия по проблемите на филмовата техника, сигурно не бихме могли да изброим нито едно име, а възможности има, те са въпрос на правилна организация и перспективен поглед. Ние също гледаме много малко филми, в които е използвана нова техника, къде и какво можем да прочетем за тях? Колко страници сме отделили на подобни въпроси в нашия орган „Киноизкуство“? Кое издателство може да се наеме с отпечатването на специална литература по въпросите на кинотехниката?

И още един много сериозен въпрос: въпреки много голямата ни нужда след редица трудности, след доста пропуснати години, с цената на много жертви най-сетне открихме катедра по кино и телевизия към ВИТИЗ „Кр. Сарафов“. Не ще минат много години и между нас ще се наредят бъдещите режисьори, оператори, киноведи. Във филмовото производство ще навлезе новото, възпитано в България, поколение от кино- и телевизионни творци. А кои ще бъдат техните сътрудници, т. н. среден помощен персонал, от който така много зависи техническият и творческият облик на едно филмово производство? Мисля, че е крайно време да се спрат текуществото, случайният подбор и подготовка на помощния персонал. И тук на нас ни трябва висококвалифицирани специалисти. Без тях няма професионално кино и телевизия. Липсват и висококвалифицирани инженери — филмови технолози, а производството нараства от година на година, задачите се усложняват, изискванията растат. Ние трябва да бъдем годни за посрещането на истинска техническа революция във филмовата техника. Ето — отдавна вече съществуват портативните цветни видеоманитофони. Ние сме длъжни да ги внедрим в кино-снимачната практика. Те ще ни бъдат полезни не само при павилионни снимки, но и в натурни декори и даже на натура. Какво удобство да се види предварително кадърът, който ще бъде заснет на кинолента. Такива магнитофони се произвеждат вече и в нашия лагер. Икономическият и практическият ефект е толкова голям, че само от съкращаването на снимачните периоди тези съоръжения ще се изплатят за много кратко време, да не говорим за ефективността на режисьорската, актьорската и операторската работа. Това ще ни даде възможност да контролираме, да видим многократно и коригираме всеки кадър, преди да бъде заснет, да видим многократно и

кстригираме както мизансцена и композицията, осветлението и колорита, така също и темпоритъма на епизода, монтажните връзки, актьорската игра.

Друг сериозен въпрос е внедряването на 16 мм техника, засега в късометражното кино. В това отношение пак трябва да догонваме. Трябва да внедрим една от установените вече в други страни технологии и бързо да наваксаме изгубеното време и възможности. Тук е необходимо да привлечем и НИКРА, това е належаща задача.

Много сериозна крачка е направена при употребата на директния запис, но вече е крайно време да се подготвим за тази технология и при снимането на игрални филми. Докога нашето кино- и тв игрални филми ще бъдат изсушавани и обеднявани от системата на тоталния нахсинхрон. Във връзка с този проблем е преминаването към т. н. среден клас леки боксирани камери. И до този момент нашето игрално кино се снима със същите камери, които се употребяват за обекти от кинопрегледа...

Явно е, че проблемите са и много, и сложни. Те не могат да бъдат решени с магическа пръчка, но трябва да се систематизират, да се обсъдят и постепенно с обединените усилия на всички филмопроизводствени бази, с помощта на СБФД и всички заинтересовани партийни и държавни органи да бъдат решени.

Ние трябва да си изясним възможно най-точно какви са бъдещите пътища на развитие в кино- и телевизионното филмово производство и как да се въоръжим технически, за да отговорим на изискванията, на повелите на времето, на решенията на Февруарския пленум на Десетия конгрес, на бъдещото идеологическо и художествено развитие по пътя на изграждането на развито социалистическо общество.

КИНОТЕХНИКА И ИЗКУСТВО — В ДИАЛЕКТИЧЕСКА ВЗАИМОЗАВИСИМОСТ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ

АЛБЕРТ КОЕН

Модно е напоследък да се говори за конфликт между научно-техническата революция и изкуството. Не са малко философите, социолозите и изкуствоведите на Запад, които прокламират неизбежното задушаване на изкуството под безмилостния ваял на научно-техническия прогрес. Пред уплашения взор на тези мислители се рисуват почти апокалиптични видения на емоционално и естетическо обезкървяване на живота и човека вследствие неудържимата технизация, вследствие растящия превес и доминиращата роля на науката и техниката. Ние, които се вираме в бъдещето през ясни и сигурен далекоглед на марксизма-ленинизма, не споделяме тези страхове и песимистични прогнози. Напротив, смятаме, че научно-техническата революция, макар и не без известни противоречия и конфликти, в последна сметка ще издигне на по-висока степен необходимостта от изкуството и ролята на изкуството. В естетическата сфера човекът от техническата ера ще търси да осмисли част от растящото си свободно време. Пак там, в тази сфера, той ще търси да уравнилеси „натиска“ на техниката и науката върху съзнанието и бита, ще търси онова вглъбяване в себе си, което бесният темп на всекидневието непрекъснато му отказва. Особено ако всичко това го свържем с другата революция — обществената, която роди и ще ражда социалистическата система на живот с присъщата за нея цел да развива човека като пълноценна и хармонична личност. Ето защо ние можем по този въпрос с чисто сърце да повторим паметните думи на Иля Еренбург, който казваше, че луната на космонавтите няма да отмени луната на поетите.

Но аз бих желал да погледна на този въпрос и откъм една друга страна. Да се обявява техниката за враг на изкуството е несправедливо още и поради това, че се забравя или отрича ползата, която научно-техническият прогрес донесе и носи за развитието на изкуството. Тази полза наистина е най-очевидна и мащабна в разпространението на културните ценности, но нима това е малко? Културата е цялостен процес, който обхваща както създаването, така и разпространението и потреблението на духовните ценности. Творческият акт става безсмислен, ако не намери своя път към потребителя — читател, зрител, слушател, поради което този акт на свой ред силно се влияе от средствата и системата на разпространение на творчеството. Благодарение на научно-техническия прогрес с изобретяването на звукозаписа и радиото — музиката, която до преди само няколко десетилетия беше изкуство, затворено в кон-

цертните зали и предназначено за посветено малцинство, намери път към милионите и си осигури непрекъснато присъствие в живота: музиката сега звучи постоянно около нас и едва ли е нужно да доказваме какъв подтик за музикално творчество дава този факт. Излишно е също така да измерваме силата на тласъка, който получиха литературата и живописата вследствие небивалото техническо развитие на полиграфията, книгоиздаването, репродукционната техника, вследствие изобретяването и усъвършенствуването на радиото и телевизията. Не беда, а щастие е, че техниката навлезе в културната сфера, защото тя предостави на различните видове творчество неподозирани по-рано възможности за общуване с потребителите на изкуството, за проникване в гънките на ежедневието. Масовото потребление на изкуство би било невъзможно без услугите на техниката.

Но не само заради тези неоценими услуги за разпространение на изкуството и културата трябва да бъдем благодарни на научно-техническия прогрес. На него дължим и появата на седмото, нашето изкуство — киното. Всъщност киното е единственото изкуство, където техниката предоставя своите средства не само за разпространение на създадените ценности, но и за самото тяхно създаване. Киното е единственото изкуство, чието основно творческо сечиво е от техническо естество — една апаратура. Разбира се, ние знаем добре, че киното е синтетично изкуство и че раждането на филма не е възможно без участието на литературата (която ще даде сценария), музиката, актьорското изпълнение и т. н. Но ние знаем също, че няма филм, докато всички негови компоненти не бъдат обединени и скрепени от камерата в лентово изображение, и че валидната естетическа ценност, действителното произведение, е това, което камерата „напише“ и „нарисува“ върху лентата. Снимането на филма е най-важното звено в творческия процес по създаване на кинстворбата. Цялото художествено мислене в този процес е подчинено на факта, че то трябва да намери образната си, визуална реализация посредством камерата.

Нещо повече. Родена с помощта на техниката, филмовата творба се опира на техниката и по-нататък — по пътя на своето разпространение, на своето достигане до потребителя. Тиражирането на копията и излъчването им чрез салонни прожекции са обстоятелства, които набират за филма огромна аудитория за най-къс срок и в същото време обуславят някои съществени черти в общуването на зрител с филма. По този начин те правят още по-дълбока и многозначна органичната, кръвната връзка на киноизкуството с техниката. От тази връзка произтича в значителна степен една от най-съществените и определящи черти в природата на киното — неговият масов характер.

Ето защо никак не е чудно, че развитието на филмовото изкуство е било и остава обусловено не само от развитието на художествената мисъл (направления, школи и т. н., на свой ред обусловени от обществената еволюция), но и от измененията в техниката, с която това изкуство се създава и разпространява. Нужно ли е да се припомним какви повратни изменения в киното през различни периоди внесоха усвояването на звука и цвета, увеличаването на оборо-

тите на кинокамерата и на формата на екрана, въвеждането на дългофокусната оптика и други? След всяко едно от тези открития започва нова глава в историята на киното — нова и в естетически смисъл.

Защото всички тези изобретения имат само един смисъл — да предоставят на филмовите творци по-силни възможности за реализиране на главния им творчески стремеж: по-широк, по-достоверен и въздействащ обхват на действителността, по-ярка, дълбока и завладяваща пластичност на филмовото изображение. Всъщност създаден вече веднъж, кинематографът еволюира технически под тласък на естетическите потребности и задачи. Ако не съществуваха тези потребности и задачи, произтичащи от амбицията на киноизкуството да става все по-пълноценно средство за художествено познание на света и самопознание на човека, естествено нямаше защо да еволюира, и то така бързо техниката на киното. С други думи ние сме пред диалектическа взаимозависимост и взаимодействие: техниката предоставя на изкуството нови средства и възможности за творческа реализация, от своя страна изкуството в творческата си практика започва да изпитва необходимост от по-силни средства и задоволяването на тази необходимост става задача на по-нататъшните усилия на техниката. Казано накратко: развитието на кинотехниката има естетически подбуди и естетическо предназначение, независимо от това, че действуват редица двигателни фактори, произтичащи от вътрешните закони на научно-техническото развитие.

От тази гледна точка интересно е да се види какви естетически потребности на филмовото изкуство ще се мъчи да задоволи предстоящото развитие на кинотехниката, какви естетически последици ще настъпят от това развитие. Струва ми се, че на тази плоскост трябва преди всичко да съсредоточим нашите разисквания. Защото на нас не ни трябва техника заради самата техника, а заради изкуството, което ще създава чрез нея.

Лично аз ще мога да засегна накратко само няколко отделни страни на този проблем.

Преди всичко, струва ми се, че кинотехниката трябва все повече да се съобразява с факта, че действа в епохата на успоредно съществуване на киното и телевизията, на по-специалните отношения между кинофилма и телевизионния филм. Известно е, че и двата типа филми се създават с помощта на кинотехниката, обаче предназначението им е различно и това обуславя някои разлики между тях, на които сега не бих могъл да се спирам. В случая е важно да се изтъкне, че едно от големите предимства на кинофилма пред този, предназначен за малкия екран, е мащабността на изображението, неговата нюансираност и богатство, силният ефект на присъствие. Киното трябва да засилва това си предимство, ако иска да си запази публиката, изкушена и задържана в къщи от удобствата на телевизионното възприемане. С това съвсем не искам да кажа, че киното има шанс да устои в съревнованието с телевизията само чрез суперпродукции, епични зрелищни филми и т. н. Напротив, сега повече от всякога се отваря място например за авторски кинофилми, а и погледнато изобщо, киното ще остане да се раз-

вива с всичките си жанрове, ще остане да се развива отчасти благодарение на самата телевизия и нейните огромни програмни нужди. Но все пак мащабността, релефността и многоизмерността на изображението ще остане още за дълго време привилегия на големия екран и струва ми се, че тук е едно от поприщата, на което кинотехниката ще има да търси новости и усъвършенствувания.

От друга страна, понеже говорим за телевизията и свързаната с нея специфична обстановка на възприемане, естествено се напраща въпросът за касетъчния филм. Това е много перспективно явление в развитието на киноизкуството, което в значителна степен ще го постави на равна нога с литературата, която ни се предоставя на постоянно индивидуално ползуване чрез книгите в библиотеките, с музиката — чрез дискотеката и магнитофонните записи и т. н. Известно е, че начинът на възприемане на едно изкуство се определя от естетическата природа и технологията на това изкуство, но на свой ред тази природа се влияе от него. Мисля, че касетъчният способ също не може да не окаже известно въздействие върху структурата с езика на филмовите творби — въздействие, което засега е още трудно да предвидим. Безспорно е само, че техниката ще трябва да улесни пригаждането на филма към домашния начин на ползуване и възприемане, ще трябва да направи така, че да се съхранят всички силни страни на киното при касетъчното оформяне, тиражиране и прожектиране на филмите.

На трето място искам да засегна и сравнително новото явление, каквото е полиекранът. Този метод се оказва особено пригоден в документалния филм, както се доказва от редица силни, вълнуващи съветски документални филми от типа на „Интернационалът“. Създавайки нов вид паралелен монтаж вътре в рамките на кадъра, полиекранът дава възможност за изтръгване на нови звуци от арфата на филмовото изображение, увеличава броя на изразните средства, открива нови възможности за обобщение. Този метод несъмнено ще намери (и отчасти вече намира) някакво място и в игралния филм. Но във връзка с това стои въпросът — съобразен ли е достатъчно полиекранът с психо-физическите възможности на човешкото възприятие. Струва ми се, че засега в много от филмите, изградени по този способ, отделеният „мозаечен“ кадър има прекалено много съставки, информацията, подавана от тази мозайка, е много голяма по обем, разнопосочна и възприятието не може да я обгърне и асимилира за толкова късо време. Струва ми се, че полиекранът трябва още да намери точното си съответствие с рецептивните възможности на зрителя. Това изискване се отнася впрочем до цялото бъдещо техническо и естетическо развитие на кинематографа: каквото и да се направи занапред, то ще трябва да бъде направено, като се държи сметка и за психо-физиката на зрителя.

Новостите в кинотехниката едва ли ще се родят у нас — те по-скоро ще дойдат отвън. И за нас главният въпрос е да съумеем да ги посрещнем навреме и да ги овладеем добре. Но това се отнася не само до бъдещите новости, а и до съществуващата техника. Струва си да се запитаме — овладели ли сме добре тази техника, изтръгваме ли от нея всичко, на което тя е способна. Става

дума за цялата техника във филмовото производство, но особено за снимачната. От години насам критиката почти непрекъснато изразява задоволство от работата на нашите оператори. И с основание. Защото разполагаме с цял отряд способни, зрели, професионално стабилни оператори, в лицето на които нашата режисура намира отлични сътрудници в изграждане пластическата физиономия на творбите. Оценките на критиката обаче са върху готовия резултат. Критиците не са в състояние да оценят операторската работа и с оглед на възможностите, които им е давала предоставената техника. Това вероятно могат най-добре да сторят режисьорите, които работят с тях. И ако се погледне на въпроса така — от гледна точка на онова, което е извлечено от снимачната техника — може би ще се окаже, че работата на отделните оператори търпи някои упреци. Лично аз имам усещането, че нашите оператори все още има какво да изтръгнат от наличната техника, за да се издигне още повече изобразителното равнище на българския филм. Така че, както винаги, когато се говори за техника, въпросите неминуемо опират до това, кой и как борави с нея, как се образуват и усъвършенствуват кадрите, в ръцете на които тя се поверява.

ХУДОЖЕСТВЕННОТО МИСЛЕНЕ И РЕВОЛЮЦИЯТА В ТЕХНИКАТА

АТАНАС ТАСЕВ

Еволюцията в художественото мислене не е идентична с революцията в техниката. Художественото мислене е продукт на обществено мислене и съзнание. Техниката действително може да спомогне за известни промени в художественото мислене, но тя не може да го преобърне из основи. Много отдавна са открити способите за високоскоростно снимане, т. е. висок каданс, многокамерно снимане на един процес, но едва в „Олимпиадата“, а може би и в другите филми в Мюнхен бяха използвани такива способности, при които вече осъзнатото творческо мислене успя да разкрие една душевност, едно напрежение при тези състезания и да постави на преден план такива детайли, които обикновеното човешко око не би възприело. Все пак бе необходима творческа подготовка и организация на тази техника, за да може да се постигне такъв резултат. Същото споделя и режисьорът Ичикава за снимането на 100-те метра, за това организиране на камерите, които всъщност са снели само едно бягане на 100 метра.

Според др. Иван Попйорданов 60% от техниката вече ни е съвременна и задоволява нашите нужди. Но ние все пак не можем

да я използваме пълноценно. Една такава техника от своя страна изисква и всички други компоненти в киното да бъдат на същата висота. Ако внесем една камера, която не може да работи с лентата, с която разполагаме, или със звукозаписната ни апаратура, тя почти не може да влезе в действие.

Развитието на нашата естетическа мисъл, естетически вкус, е тясно свързано с традицията на националното, класово и обществено мислене, което е решаващо за постигането на една художествена изповед. Развитието на техниката върви успоредно, но и независимо от тази необходимост. Искам да кажа, че откритията в техниката вървят независимо от изискванията на кинопроизводството. Откриват се много нови неща в света, в науката и техниката, които в момента могат и да не влязат в киното, но след известно време могат да направят действителна революция в киното и телевизията. В дадени моменти, за дадено художествено филмово произведение се създава и съответната техника. В такъв смисъл някои решения се получават в зависимост от дадения филм, т. е. определена техника се използва за определено филмово произведение.

Бих искал да споделя още, че усвояването на някои нови технически открития и използването им при снимането на филма е един по-сложен и дълъг период. Те биха променили както драматургията, така и възображението на създателите на филмовото произведение. Механичното използване на техниката ще доведе до демонстрация и парад на изразните средства.

За мен лабораторният процес като изразно средство представлява много важен проблем. Ние отделяме малко внимание на него, лабораторният процес в този вид, в който съществува у нас, ни е накарал да търсим от него едва ли не само един краен резултат на нашия цялостен творчески труд. Въпреки усилията и съдействието на ръководството и на инженерно-изпълнителския кадър поради състоянието на техниката нашата мисъл е ограничена в повечето случаи само да следи за получаване на стандартите във фотографическия процес и за крайния резултат — оцеляло техническо изображение. Аз смятам, че лабораторният процес може и действително е едно изразно средство в ръцете на оператора. Бих ви дал пример с филма „Френска свръзка“, където в нощните снимки, а и в цялостното решение са използвани способности, които дават възможност за получаването на определени настроения. В този филм са използвани и такива способности, като например недоекспониране до две диафрагми, форсиране на проявяването с повече от една диафрагма, след това копиране на ниски светлини; получава се настроение, усещане за достоверност, за истинност на събитието. Не бих могъл да си помисля как би могло по друг начин да се потърси именно такова решение.

Въвеждането на допълнителна светлина би променило движението на камерите, движението на актьорите. А по този начин се използва и по-голямата чувствителност на материала. Копира се на по-ниски светлини и се дава възможност да се получи именно това търсено настроение за крайния резултат. По отношение на филмовата техника има още какво да се иска: чувствителната фил-

мова лента, новостите в осветителната техника, новостите в снимачната техника, новостите в техниката на комбинираните снимки; всичко това води до по-висок резултат в идейно-художествено отношение, до по-голяма убедителност и по-голяма непосредственост, до по-голяма емоционалност и истинност на художествения образ. По-съвременната техника води до икономия на време, средства, сили. Аз не бих могъл да си представя как можем да се върнем сега назад да използваме по-слабо чувствителна лента и да струпаем огромно осветление или да гримираме актьорите и да получим изображение отпреди 20 години с ефекта и с влиянието на театралното усещане за постановката.

Накрая бих искал да кажа нещо за организацията на техниката и на производството в творческия момент, за нейното ниво, тъй като в това отношение тази организация до голяма степен изхаби творческите кадри в процеса на реализацията. Освен това по отношение прогнозирането на техниката за в бъдеще евентуално ние трябва да се насочим към интегриране в системата на СИВ. Ние едва ли бихме могли в тази насока да развиваме научен институт и да прогнозираме каква техника би се развила, защото аз не виждам как в 1980-та година в България ще има касетно кино. Може би тогава пък ще има такива новости, които ще направят касетното кино безсмислено, и тогава няма защо ние да го развиваме. Ние трябва така да прогнозираме нещата, че да внасяме перспективна техника. Много ми се иска, ако има възможност, да не правим проби за неща, в които ние нямаме традиция в производството. Да не се опитваме да правим техника, която да задоволява само сегашните ни нужди, и то на такова ниво, че ние не можем да разпространяваме нашата информация. Освен това се изхабяват доста много вносни материали и като че ли се спъва и вносът на една по-съвременна техника.

«ДЪРВО БЕЗ КОРЕН»

МАРИЯ РАЧЕВА

Не е възможно да разсъждаваме върху филма „Дърво без корен“, без да отбележим, че той непосредствено следва „Последно лято“ и че това не е случайно; тук имаме опит за многостепенно и задълбочено изследване на дадена тема, за по-продължително и подробно търсене на нейните причини и аспекти и едновременно за изпробване на цяла гама изобразителни и филмови изразни средства. Обстоятелството, че режисьорът Христо Христов избира за литературни първоизточници творби на двама толкова различни като художествена специфика автори, каквито са Йодан Радичков и Николай Хайтов, има в случая второ-степенно значение. Той вижда в двете произведения сюжетно-тематична основа и зарисовки, на характери, които са му близки и които са в съзвучие с неговата собствена творческа тема и с неговото усещане за същността и формата на конфликтите в нашата съвременност.

Обръщайки се към съвременността, Христов търси нейния образ по линия на динамичното развитие на обществено-икономическите отношения в епохата на развитото социалистическо общество. Едва ли в творчеството на друг български кинематографист с толкова натрапчива упоритост и толкова богато е обрисуван промишлено-урбанистичният пейзаж на днешна България в противовес на суровата привлекателност на селските угари, планински стръмнини и кози пътечки. И този непрекъснато повтарящ се контраст не е авторска приумица или идея-фикс; това е пластично-изобразителният знак на промените, които се извършват в нашата страна през последните двадесет години. Миграцията от селото към града е исторически обусловено явление, то има свои причини и фактори, които го правят неизбежно за даден етап на развитие на обществото. Това обаче не значи, че то протича гладко, без сътресения, сблъсъци и последствия. Тези придвижващи се от селото към града

Човешки маси се състоят от отделни индивиди, у които обществените промени оставят дълбоки следи върху бита, нравите и свхашанията, върху психиката и менталитета. Неведнъж тези промени раждат проблеми и драми, които са сравнително лесно откриваеми и несравнимо по-трудно излечими. Тези драми съществуват около нас, но ние често не ги забелязваме, увеличени в потока на ежедневието, или пък ги окачествяваме като единични, незаслужаващи внимание случки. Христо Христов спира вниманието си именно върху драми, възникнали на основата на миграционния процес, но той не се задоволява да регистрира събитията, да наблюдава хората и щрихира портретите им, да привлече вниманието ни върху отделни герои, да ни постави няколко повече или по-малко съществени въпроса, на които сами да търсим отговорите. Именно в това отношение той прави крачка напред в сравнение с повечето наши миналогодишни филми на съвременна тема, които почти ни свикнаха да гледаме сръчни, пълни с чувство за хумор филмови етюди, в които с лека ръка са скицирани правдоподобни картинки от живота, наситени със сочни и злободневни реплики и ситуации, добавена малко обич, малко тъга и малко разочарование и всичко това претендира за авторски киноразмисъл. А къде е активното авторско присъствие? Често наричаме авторско онова кино, в което умни, чувствителни и деликатни творци се обръщат към важни проблеми на днешния ден, пренасят наблюденията си на екрана в най-големи подробности, представят ни разсъжденията си върху проблема — завършен пример на този вид кино представляват филмите на Зануси — и оставят зрителя да си търси разрешение, съответстващо на собственото му равнище и разбираня. И понеже зрителите имат диаметрално различни равнища и разбираня, филмът получава най-различни интерпретации, при което истинският замисъл на автора не достига до голяма част от публиката. Затова в такива случаи много по-ефикасна се оказва активната авторска позиция, тази при която без замасване и изкуствено предлагане на опростени изходи, творецът се осмелява да изрази в произведението изводите от своите разсъждения и художествени търсения. Христо Христов се стреми и постига активно авторско присъствие и в двата си нови филма. Изходът от конфликта е в единия случай поражение, а в другия -- победа на главния герой. А причината за тази противоположност трябва да търсим в характерите на Иван Ефрейторов и бай Гатьо. Актьорът Никола Дадов сполучливо навлиза в топлия лиризм и мекота на героя си, едновременно подчертавайки упоритостта, с която Гатьо отстоява правото си на място в живота, на смислено, целесъобразно и полезно съществуване. На село заедно с напредването на възрастта Гатьо намира смисъл в закаляването на дивите овошки и в приучаването им да растат и дават плод на самия връх на хълма, без да се огъват и замръзват под напора на студения вятър. Но той не е от ония непреклонни и опърничави Иванефрейторовци, които се опъват срещу всичко ново и непознато и ритат срещу напредъка в името на един отиващ си патриархален и затворен бит. Останал сам в празната къща, Гатьо е готов да се пренесе в града при сина и снаха си, защото му се струва, че там ще бъде полезен, като се гри-



Две сцени от филма с участието на Невена Коканова и Никола Дадов

жи за внука си и го възпитава. Веднъж влязъл в просторния, модерно подреден, но лишен от топлинка и уют апартамент, старецът се чувства чужд и непотребен. Всичко, което знае и умее, тук е не само ненужно, но и вредно — синът и снахата му отнемат даже де-



тего, за да не го научи на „прости“ думи и навици. Тук трябва да подчертаем, че Гатьо не отрича като Иван Ефрейторов по принцип цивилизацията и високия стандарт на живот в града — със здравия си инстинкт на природосъобразно развит индивид той не може да

проумее култа към вещите и защо, одушевявайки паркета, масичките, килимите и телевизора, хората се обезчовечават. Сред тези хора, живеещи според регламента, който притежанието на луксозни вещи им диктува. Гатьо е дърво без корен. Впрочем такава е постановката на проблема и у Николай Хайтов, в чийто разказ драмата се поражда, защото, както пише Кръстьо Куюмджиев: „Тук две системи от ценности не съвпадат. Едната е на стария селянин, живял с природата, неоткъснал се още от родовото, патриархалното, нравствено оформен при други обществено-икономически условия. Другата е на новия градски човек, изпаднал от лоното на природата, загубил спомена за родствените, братски отношения между хората, какъвто спомен смътно е запазил неговият баща; разединен, затворен в своята самотност между студени и бездушни вещи, чието притежание и натрупване започва да му изглежда като върховна човешка цел, скъсал пъпната връв с оная морална система, която някога е можела да му дава опора и представа за реда на ценностите, без да си е създал още нова, съобразена с новите исторически условия на живота.“

В тази конфигурация синът и снахата са също дървета без корен. И докато Николай Хайтов се е ограничил да ги шрихира бегло чрез няколко думи на стареца, Христо Христов си е поставил за цел да ги анализира и окачестви като модели на съвременници. Той е разработил образите, особено този на снахата (Невена Коканова), като според замисъла му това трябва да е мостът между бащата и сина, осъществен от чуждия, но доброжелателен и чувствителен човек. Снахата е внимателна, мила, естествена, от нея лъха обаяние, тя прави компания на стареца по магазините, на разходка, играе с него домино. Така е според авторския замисъл, но в самия филм се получава обратното; стройната и плътна художествена тъкан на произведението ражда сякаш неочакван за авторите ефект: докато синът е доста безличен („Инженерче! Дай ми цифри: двете всякога са две, нулата — нула. Всичко друго — вятър и мъгла!“), снахата, именно поради усилието да бъде чаровна, мила и разбираща, изглежда в крайна сметка изкуствена, лицемерна, дълбоко убедена в правото си да воюва с чесъна и гайдата и да превърне всичко в миксери, кока-кола и майонеза. В прекрасна разрешената сцена на покрива, когато Гатьо със затворени очи мечтае за миналото, и снахата предлага също да опита, тя явно прави това единствено с цел да му каже, че не вижда нищо, че всичко това е вятър. Тя просто си има всичко и не може да мечтае.

Следва одисеята на бай Гатьо из големия град. Подобно на съвременен български Улиес от зори до зори броди той по улици, градинки и пазари, из закусвални и ОФ-клубове. Среща различни хора — с добрите иска да се сближи, лошите наказва, тук го излъгват, там го посрещат с добра дума, тук изпъждат, там поканват на качамак. Камерата на Атанас Тасев с присъщата ѝ деликатност, точност, цветова нюансираност и умение да изгражда настроение създава плътно и наситено изображение на разнообразната градска типография. Опустялата мокра градинка с жално опадали листа и прибрани маси и столове навява тъга, в трамвая между навъсе-

ните лица на хората струи вражда и отчуждение, осиротелите круши на склона безпомощно поклашат клончета. Изобщо изобразителното въздействие на филмите на Христов е толкова внушително, че то почти не се нуждае от текст — в този смисъл оскъдният словесно филм „Последно лято“ печели в сравнение с „разговорилия“ се „Дърво без корен“.

За момент може да ни се стори, че Гатьо са навира на хората с една примитивна и дебелашка непосредственост, но режисьорът и актьорът успяват скоро да ни убедят, че това държание е просто жажда за топъл и искрен човешки контакт, какъвто на стареца липсва в големия град сред забързаните, уморени и ядосани хора. И Гатьо побеждава отчуждението: връща се при своите корени, при старата къща със скърцаща порта и дивите круши на хълма. Побеждава благодарение на неуморимия си стремеж към смисъл и цел в живота, и на младото фотографче, което зад маската на небрежност и моден тарикатлък крие идеализъм, човечност, смелост и истинско разбиране и уважение към околните. Този образ е голям успех за режисьора и за младия актьор Павел Попандов, когото вече познаваме от интересната му изява в „Пазачът на крепостта“. Защото конфликтът в „Дърво без корен“ не е конфликт между поколения, нито между града и селото, а между жизнени концепции, между два типа нравственост. Хората се делят не на бай Гатьо и другарите му, от едната страна, и на сина и снахата, от друга, а на бай Гатьо и младия фотограф, от една страна, а сина, снахата и приспособилия се към града Деян, от друга. В този смисъл именно фотографът ще свири на гайда след смъртта на бай Гатьо, а срещата му край гроба със снахата ще бъде среща на два чужди помежду си свята. Защото всъщност той е духовният син и наследник на стареца — този извод режисьор и актьор ни внушават внимателно и деликатно, без априорна тезисност и прибързано търсене на положителен герой „на всяка цена“.

„Дърво без корен“ е цялостно произведение, монолитно като замисъл и реализация и на това се дължи яркото му и силно въздействие: това е проблемно кинопроизведение не защото просто и само набелязва проблеми. Във филмите на Христо Христов проблемите не произтичат от ситуациите. Те се пораждаат в резултат на сложния процес на взаимоотношения между индивид и обществено-икономическо развитие, изкрystalлизират в характера и поведение на индивидите, а това поведение създава драматичните и флмово-драматургични ситуации, които в този смисъл стават екранно-образен еквивалент на проблемите. Именно в прецизното изработване на този еквивалент Христо Христов влага цялото си творческо усилие на сценарист, режисьор и художник и получава на екрана една амалгама, в която не можем да отличим къде свършва художникът, а започва операторът, доколко образът е дело на актьора, а доколко на режисьора, в кой момент професионализъмът се превръща в изкуство. Базиран върху значима проблемно-тематична основа, този типичен за съвременното кино метод на работа дава в този случай творба, която атакува мисълта и съзнанието на зрителя, но също така и чувствата му. Така в случая на „Дърво без ко-

рен“ към съзнанието ни се насочват обществените характеристики на героите: природосъобразна личност, бездушни консуматори, идеалист и т. н., а емоциите ни ангажират личните индивидуално-човешки съдби на бай Гатьо, снахата, фотографът, Ботьо. Дори и епизодичните герои носят свои характеристики, но това не е самоцелно търсен типаж, а живи хора със собствени биографии и душевност. В този смисъл на визуално-изобразителната стихия на „Последно лято“ филмът „Дърво без корени“ противопоставя богата и нюансирана галерия на автентични лица и характери, движещи се по правдиви улици и пътуващи в истински трамваи. Това съвсем не означава пластична бедност и едноплановост — нека си спомним сцените в апартамента, където формата и цветът на всеки детайл, архитектуриката на предметите и пространството в кадъра, свидетелствуват за категорично внимание по линия на търсенето на смисловни внушения. Седналият наред модерното жилище бай Гатьо, който свири на гайда, е един точно намерен изобразителен контрапункт. Малкото кратки и сурови хато факти на изображението ретроспекции на фона на привидно плавния и спокоен съвременен разказ също имат контрапунктуална функция — те маркират историческите измерения на конфликта, който днес се разиграва в душата на бай Гатьо. Затова можем да кажем, че в „Дърво без корени“ Христо Христов не само не отстъпва от активните си търсения в областта на съвременната тема, изразени в „Последно лято“, той в много отношения ги разширява и обогатява, създавайки по този начин нова ярка творба на родното кино.

БЪЛГАРСКА АНИМАЦИЯ — 74

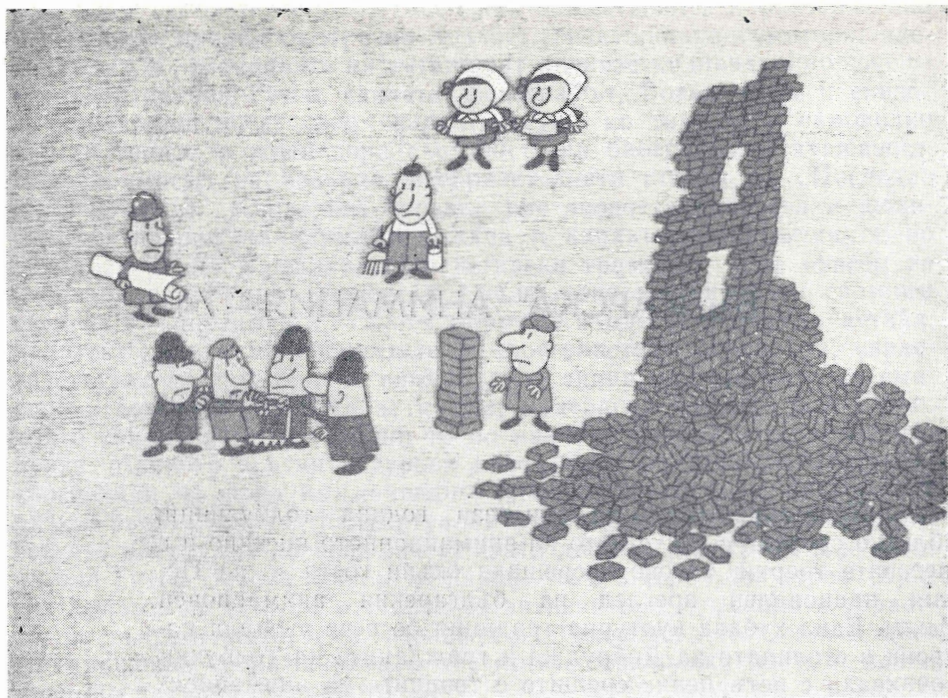
ДОНЧО ХИТРОВ

През първите дни на юли тази година толбухинци, близко сродени с изкуството на анимационното ни кино и с неговите творци, отново посрещаха скъпи гости — на Петия национален преглед на българския анимационен филм. Една хубава културна традиция бе вече пуснала корени в столицата на Добруджа и гражданите на Толбухин очакваха с нетърпение срещите с творците на анимационното изкуство, мнозина от които бяха вече техни добри познати и приятели. Със своята любов към анимацията и с топлото си гостоприемство те бяха извоювали за своя град този голям културен празник.

Всяка вечер в препълнената от зрители амфитеатрална зала на кинотеатър „Добрич“ бяха представени разнообразни програми от български анимационни филми от всички жанрове. Дори предаването по телевизията на финалните мачове от световното първенство по футбол не можеше да отклони от кинозалата почитателите на нашето анимационно изкуство. Краткото филмче с фестивалната емблема всеки път изивкваше овациите на публиката от всички поколения, които ръкопляскаха на надписа „Пет национален преглед на българския анимационен филм — Толбухин 74“.

Тук ни се иска да отдадем дължимото признание на усилията на окръжния народен съвет и на окръжния съвет за изкуство и култура, на работниците от окръжния клон „Кинелефикация“, на пълната подкрепа на градския комитет на БКП и на градския комитет на Комсомола, на цялата културна общественост на град Толбухин в организирането и осъществяването на тази интересна и единствена у нас инициатива.

Освен представянето на всички създадени след Четвъртия национален преглед до 1 юли 1974 г. анимационни филми Студия „София“ поднесе на приятелите на българ-



„Де факто“

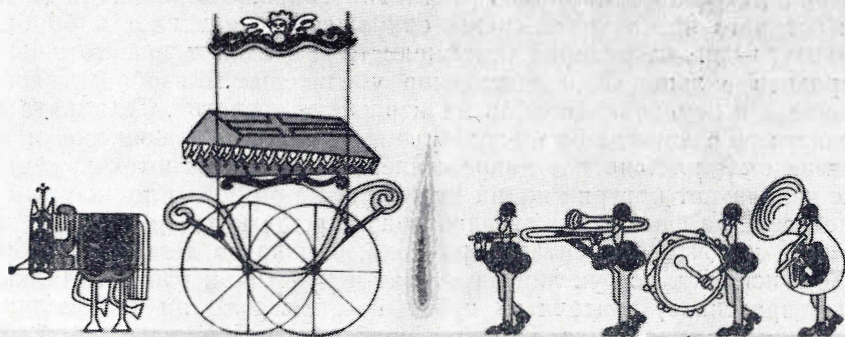
ската анимация и творчески портрети на режисьорите Радка Бъчварова, Зденка Дойчева и Аристо Топузанов с най-добрите техни творби. Личното участие на кинотворците в тези панорами беше още една стъпка към опознаване и сближаване със зрителите, които ги отрупаха с внимание.

Празниците на българската анимация в Толбухин дадоха възможност да се направи и цялостен преглед на последната продукция на студия „София“, да се отправи критичен поглед към извършеното, да се изкажат съображения за състоянието и перспективите на нашата анимация.

Българското мултипликационно кино е самотитно, то има свой кръг от проблеми и теми, свои специфични търсения, които обаче не го затварят в регионални рамки, а го извеждат далеч зад нашите граници, позволяват му да постигне значими философски обобщения, да развие изразните форми на рисуваната миниатюра.

Нашата анимационна школа се очерта преди всичко като школа на високата гражданска позиция, на обществената ангажираност. Твърде често това толкова условно изкуство, израснало на почвата на свободното въображение, се издига до непосредствен израз на духа на нашето време, третира конфликти, които имат реално място в ежедневието, борба за социалистическото съзидание на родината ни.

Зад всеки успех, зад всяко по-значимо постижение на нашата анимация е стояла солидна драматургия, автор с подчертана индиви-



„Шлагерът“

дуалност в мисленето, в художествените си концепции. Този факт идва да подчертае още веднъж решаващата роля на добрия сценарий, необходимостта да се привличат все по-голям брой автори, запознати със спецификата на анимацията и доказали своите творчески възможности в кинодраматургията. Защото драматургията е рационалното зърно в мултипликационния филм и негов смислов заряд.

Може ли да твърдим обаче, че сме направили всичко за издирване, привличане и дори... „отглеждане“, ако можем така да се изразим, на достатъчен брой автори на сценарии за анимационни филми? Не е ли всеизвестна истина, че тъкмо защото тяхното появяване в студията е така нередовно, нашите художници и режисьори най-често сами пишат сценариите си или в най-добрия случай — в съавторство с онзи, който само е дал идеята? На произведените 18 анимационни филма почти полсвината от сценариите са на „вътрешни“ автори. Ние знаем, че не можем да изискваме от един писател, поет или журналист непременно да притежава уменията да напише сценарий за анимационен филм, но тъкмо затова си послужихме с израза: „да се отглеждат“ автори. Тези обстоятелства решително се отразяват на идейното и художественото равнище на анимацията.

В някои от представените на прегледа филми пролича известно разминаване на драматургията с изобразителното решение. Ако ни се поднася прост и ясен сюжет, неговото визуално претворяване или не достига равнището на авторския замисъл, или изобразителните

решения са бедни, или пък са твърде самоцелни. Такова разминаване пролича много ярко във филмите „Корида“ на Здравко Мавродиев, „Звезден прах“ на Пройко Проиков, „Приказка за влака“ на Генчо Симеонов, „Вдъхновение“ на Христо Топузанов. Замисъла да се насочи острието на сатирата срещу едно жестоко зрелище — борбата с бикове, — да се разкрие безсмислието на една жертвоготовност, Мавродиев е защитил недостатъчно убедително в изобразителното решение и с неудачния подбор на изразните средства. Техниката на изрезката го е лишила от по-голям динамизъм на движението, от по-гъстена емоционалност и напрежение. Дори интересното хрумване да се използват натурни кадри от корида не е обогатило визуалното въздействие на филма. В „Звезден прах“ срещаме твърде традиционна, чиста и почти елементарна рисунка, близка до детското въображение и психика, но тук липсва ясният и простичък разказ. Малките (а и възрастните) зрители се губят из „космоса“ на самоцелните хрумвания на художника. Подобна ситуация откриваме и при Генчо Симеонов в „Приказка за влака“, и при Топузанов във „Вдъхновение“: интересен рисунък, стремеж към поетичност, които обаче се разтварят в самоцелни находки и неясно изразената фабула. Правим тези бегли бележки за разминаването на драматургия и визуално претворяване на замисъла с убеждението, че изобразителното разточителство е не по-малко опасно от изобразителната беднота.

Нашите мултипликатори отдавна са овладели изразните средства на анимацията и вече боравят с богат образен език, изработили са ярко индивидуални творчески почерци. Визуално-художествената конкретизация на средата и типажа, а така също и анимационната техника обаче остават все още в рамките на традиционното, на познатото. Все още много действен е стремежът да се постигне чисто, филгранно движение, а оцветяването е събрало всички багри на дъгата. Нашите художници сякаш се боят да нарушат ритъма на движението или да се откажат (ако това не би нарушило единството на драматургия и визуалност) от богатата цветна палитра и да отидат към чистата графика. Без да се увличаме по модата и канона, без да се отказваме от постиженията на националната ни школа и нейните характерни белези (не от страх да не бъдем елементарни), бихме искали да видим във филмите на нашите мултипликатори използването на по-богати и по-малко познати изразни средства. Необходимо е да се обърне поглед към новите явления, характерни за 70-те години, да се отбележат нови моменти в нашата анимационна поетика, в режисьорското организиране на материала. Това налага обаче по-голяма информираност за художествените явления и за развитието на световната анимация.

На пленума на ЦК на БКП по проблемите на идеологическата работа и нейното преустройство бе убедително аргументирана необходимостта от нов подход в идеологическата работа, за превръщане на изкуствата и средствата за масово въздействие във все по-остро идейно оръжие за разясняване и пропагандиране на партийната политика, за мобилизиране на трудещите се за нейното претворяване в живота. Това в много голяма степен се отнася и до творчеството на нашите мултипликатори, до нашите анимационни филми, като част



„Браво“

от масовите средства за идейно и естетическо възпитание на трудещите се и най-вече на младото поколение в духа на марксизма-ленинизма.

Без да подценяваме ни най-малко стремежа на нашите мултипликатори към богато жанрово и стилово разнообразие, към търсене на нови изразни средства и форми, към експериментиране, към поетизъм и развлекателност, чие бихме желали да видим този стремеж и творческите му резултати, насочени и организирани в едно смело, актуално и боево българско политически анагажирано анимационно кино. Защото ние не ще можем да разчитаме на траен успех и на по-нататъшното ни класиране в първите места на световната анимация, да поддържаме виталността на българската анимационна школа, почивайки върху лаврите си от миналите години или с остроумни анекдоти, приказки и басни, с ровене из дребните човешки страсти и недостатъци.

Необходимо е да се създадат силни, дълбоки, целеустремени, носещи нашата правда и нашата идеологическа позиция по най-острите проблеми на съвременното политически анагажирани анимационни филми, които да представим в най-близко време на международните кинофестивали и форуми. Необходимо е да кажем нашата българска дума по животрептящите въпроси и чрез анимационното изкуство.

Интересен е фактът, че един млад режисьор като Румен Петков

се е ориентирал към изявено политическа тема и е създал единствения в поредицата за 1973 година политически ангажиран филм „Формула --- 73“ по сценарий на Ст. Стратиев. Филмът притежава ясна идея, поднесена чрез средствата на изрезковата техника по един твърде поетичен начин, с интересни метаморфози на книжните птици до извеждането на „формулата“ на годината: „Не снаряди, а цветя и гълъби трябва да съпътствуват нашите дни“ ...

Съзвучни на политически ангажираната творба са социалният фейлетон, социалната сатира, които често носят белезите и на социологическото изследване. В тази поредица ярко се откроява филмът „Де факто“ на з. а. Доньо Донеv, получил т. г. Голямата награда на фестивала в Оберхаузен. Ако приемем темата като един блестящ фейлетон срещу недостатъците в сторителството, нейното визуално решение и цялостното звучене на филма го издигат до големи обобщения за отрицателните явления и техните носители, за „вината без виновни“ ... Докато „Де факто“ отново хвърля мост между творец и зрители, установява онази така жизнено потребна връзка на художника с народа, новите филми „Тримата глупаци и автомобилът“ на А. Траянов и „Тримата глупаци и кравата“ на Д. Донеv не отбелязват възходяща линия в серията. Те са и повод да изразим предупреждение към авторите на този своеобразен сериал за опасността от спадане на нивото, от изгубване на темата, от шаблонизиране на хрумванията.

Режисьорът Стоян Дуков ни поднесе приятна изненада с филма фейлетон „Шлагерът“ (в равностойно сътрудничество на музиката на Борис Карадимчев). Не така ясно изразена фабула обаче е неговият „Се ла ви“. Георги Чавдаров (по собствен сценарий) е създал сатирата „Безгрижният човек“ на морално-етична тема срещу егоизма и бездушието, но нейната острота е твърде приглушена от известна прегрупаност на звуци и музика и от някои недотам интересни намерени епизоди. С ясна философия и сполучливо визуално решение е филмът „Щурчето“ на режисьора Пенчо Бсданов по сценарий на поета Петър Караангов.

Характерен и неуморим в своите изобразителни инвенции, изявен в нашта обемна анимация, режисьорът Христо Топузанов показва по-големите възможности на своя талант с филма за човека от 2001-та година „Купете си електронна домакиня“. Чрез средствата на изрезковата техника той отново прави любопитен опит в една трудна област: социологическото есе, осмислено през ракурса на научната фантастика.

Незавидното положение на филмите за деца пролича и от факта, че само филмите „Браво“ и „Индиговият пират“ на режисьорката Раджа Бъчварова и до известна степен „Чудесни невиджани“ на К. Пероноски бяха адресирани до най-малките зрители на анимационни филми. Това положение на детския филм не само че не намира своето решение, но, струва ни се, се задълбочава. Ние си даваме сметка, че е много трудно да се намери подходящ детски сценарий с дълбока идея, която да бъде поднесена деликатно и същевременно да се възприеме напълно спонтанно от детето, да се намери подходящото за детското възприятие изобразително решение, без да се стига до



„Безгрижният човек“

опростителство. Може би поради тези трудности повечето от режисьорите избягват чисто детските филми и се стремят да насочат силите си към филми за възрастни, в които имат възможност да се докоснат до по-значими, до по-ангажирани идеи, да боравят с други средства. Освен това те знаят, че филмът за възрастни повече привлича вниманието на критиката. Налага се по-голямо, по-грижовно внимание към чисто детските анимационни филми от страна на редактори и режисьори, защото, струва ни се, ние забравихме, че анимацията в своите ранни години в чужбина и у нас бе предназначена за най-малките. А тя най-ефективно и най-непосредствено може да служи за педагогическото и естетическото възпитание на най-малките граждани на нашето социалистическо общество.

В края на нашите бележки за прегледа на нашата анимационна продукция в Толбухин тази година ни се иска да кажем няколко думи за музиката и за звуковата партитура. Неведнъж сме чували да се задава въпросът защо нашите анимационни филми изгубиха способността си „да говорят“. Дали това не се дължи до голяма степен и на страха да не останат в рамките на едно чисто регионално изкуство, да не бъдат лишени от тяхното интернационално звучене и разбираемост? Ние сме убедени, че към словото в анимационните филми не се проявява нихилистично, догматично отношение, стига то да е оправдано и точно намерено. Не е ли красноречив примерът на белгийския художник-аниматор Раул Серве или на някои от пол-

ските мултипликатори, в чиито филми героите говорят, без с това да изгубват своята разбираемост и в интернационален план. За щастие в нашите филми музиката и звуковите ефекти до голяма степен подпомагат извеждането на основната идея и от своя страна правят филма интернационален, разбираем. Нашите филми се отличават с оригинална, мелодична, жизнерадостна музика, която често пъти е решена в чисто фолклорен стил и с това тя също допринася за българско звучене на анимацията ни. Редица наши композитори като Борис Карадимчев, Георги Генков, Найден Андреев, Александър Бръзцов, Кирил Цибулка, Емил Павлов и други пишат музика специално за нашите анимационни филми и с това обогатяват общото им звучене и въздействие, придават им специфичен български колорит.

В нашия преглед не откриваме изключителни постижения на анимацията ни. Отношението ни към създаденото в студия „София“ е положително, макар че не всичко в него е равностойно. Върху общия фон от произведения, носещи белезите на добър професионализъм, се открояха няколко по-ярки творби, а това вече не е малко.

Нека приемем, че някои прекалено придирчиви гласове, които изискват големи постижения от творците на нашата анимация, правят това от искрено доброжелателство. Напълно закономерен и естествен е онзи момент, в който творецът се спира, за да се огледа, да прецени, да съпостави, да отдъхне и набере сили, за да продължи напред по избрания и изстрадания път на творчеството.

НАГРАДИ

НАГРАДИТЕ НА ОСИК — гр. Толбухин — първа награда на филма „Де факто“ на режисьора з. а. Доньо Донеv. **Втора награда** на филма „Шлагерът“ на Стоян Дуков — сценарист, художник-постановчик и режисьор, и на композитора Борис Карадимчев. **Трета награда** на филма „Браво“ на режисьорката Радка Бъчварова. **Наградата на ГОНС** — град Толбухин на филма „Безгрижният човек“ на Георги Чавдаров — сценарист, художник-постановчик и режисьор. Журито препоръчва филма „Безгрижният човек“ да бъде включен в състезателната програма на XIII национален преглед на българското киноизкуство във Варна 1974 година. **Наградата на ДО „Българска кинемафотография“** — София на филма „Купете си електронна домакиня“ на Христо Топузанов — сценарист и режисьор. Журито препоръчва филма „Купете си електронна домакиня“ да бъде включен в състезателната програма на XIII национален преглед на българското киноизкуство във Варна 1974 година. **Наградата на ОК на ДКМС** гр. Толбухин на филма „Формула 73“ на младия режисьор и аниматор Румен Петков. **Наградата на в. „Добруджанска трибуна“** — Толбухин — на филма „Щурчето“ на режисьора Пенчо Богданов и сценариста Петър Караангов. **Наградата на СБФД** — София — на Анастас Павлов за неговите сценарии от серията „Тримата глупаци“ и на Георги Константинов за сценария му на филма „Браво“. **Наградата на клуба на дейците на културата** — гр. Толбухин — на Генчо Симеонов — художник-постановчик на филмите „Браво“ и „Приказка за влака“. **Наградата на окръжен клон „Кинематика“** — гр. Толбухин на Христина Проjkова — художник-аниматор във филмите „Браво“, „Приказка за влака“, „Индиговият пират“ и др.

ВЕЛИНГРАД — 74

ОБЩОТО ДОБРО РАВНИЩЕ ЗАДЪЛЖАВА...

Като цяло представената във Веллингград продукция по-многобройна от всеки друг път (43 филма!), достойно защити студията, която е извоювала значителен авторитет у нас и в чужбина. Филмите, посветени на научни проблеми и на тяхното популяризиране, определено показва поддържане на постигнатото вече добро равнище. На състоялия се миналата година във Варна XXVII фестивал и конгрес на Международната асоциация на научното кино българските филми, осъществяващи връзката между наука и кино, издържаха още един сериозен изпит пред широкия форум от кинематографисти и научни специалисти от петте континента. Нашата програма беше оценена като най-добрата национална селекция. Имах възможност да разговарям и чуя мнението на видни представители на научно-популярното кино. Те категорично посочваха, че са преодолені много слабости и че имаме постижения, дори върхови завоевания. Съвсем естествено е, че такова състояние в развитието на нашето научно-популярно кино не може да не ни радва, още повече, че то в общи линии се покрива с оценката, която съществува и у нас.

Но успехите и похвалите не премахват факта, че порядко стана появяването на отделни, особено значителни творби, които да издигнат на нов етап общото ни производство и за които да се заговори. VII национален преглед на българския научно-популярен филм не донесе нещо ново в тенденциите на развитие през последните години. Естествено шедьоври не се създават всяка година, но не може да не ни тревожи обстоятелството, че независимо от постигнатото равнище липсват открояващи се, търсещи, новаторски произведения. Задържането на по-

стигнатото, както и да го разглеждаме, е застой, който крие в себе си потенциалната опасност от изоставане. Далеч съм от мисълта, че трябва да се правят песимистични изводи, фактът, че близо $\frac{3}{4}$ от цялата продукция се представя на един национален преглед, говори за доброто равнище на отделните филми, но въпросът е в това, че постигнатото задължава. И публика, и критика имат основание да изискват от творческия колектив на студията по-задълбочени, ярки по форма и мисъл творби.

Втората обща констатация, която Велинград 74 дава възможност да се направи, е, че общото представяне на документалните филми, много от които бяха отбелязани в допълнителните награди, не е така задоволително за разлика от посветените на науката филми — нещо, което проличава ясно и в дадените награди. А студията е създала не една документална творба, отличена на филмови форуми и намерила широко признание сред обществеността. Нямаше достатъчно широк обхват на теми и проблеми. Липсваха филми, посветени на парещи въпроси на нашия разделен свят, на сложното взаимоотношение човек — съвременност. За съжаление в документалните филми не откриваме сериозно навлизане в душевността на нашия съвременник, няма последователно търсене на неговите мисли, на светоусещането му, на неговата връзка с труда и обществото. Незадоволително се представя и социологичната тема.

Сред филмите, посветени на революционното минало, безспорно има няколко добри и много добри. Може би не е излишно отново да отбележим, въпреки че привикнахме с това, и добре намерената тема, и сполучливо подобреният жизнен материал, и професионалната култура на реализацията. В много от случаите ни развълнува преди всичко именно значителният сам по себе си, респектиращ факт, взет от живота, но не се чувства за съжаление интересно намерената гледна точка, оригиналната сценарна и режисьорска концепция.

Премираните филми сполучливо отразяват общата картина и постиженията на студията през последната година. Първата награда бе поделена между два филма от присъщия на студията жанр — научно-популярен: „Как оглеждаме света“ (реж. Георги Антоу) и „Термити“ (реж. Васил Василев). Първият е несъмнен успех за своите създатели и за студията. Откриването на една малка тайна от човешката биология не е самоцелно, не търси изненадващ ефект. Непретенциозно, но не повърхностно екранът ни запознава с това, как влизаме в контакт със заобикалящия ни свят, за да затвърди въз финала вярата ни в науката, във възможността да узнаваме все повече неща за нас самите. Лекотата на разказа и възприемането му идва от стегната композиция, от добре намерения баланс между лабораторните опити и живота, от примерите, разбираеми за зрителя. Към „чистите“ научно-популярни филми принадлежи и „Термити“, неговите положителни качества идват от доброто познаване на законите на жанра. Постигнато е стройно, задълбочено наблюдение и изследване, промъкнало се с успех между евтиното любопитство и екзотиката, към които авторите е могло лесно да се насочат. Зрителят следи с интерес получаваната информация за

скретиия живот на термитите, сам става откривател и изпитва радостта от познанието.

Носителят на втора награда — „Водносилова каскада Белмекен—Сестримо“ на режисьора оператор Кою Коев е заснет прецизно, с усет за красотата на планината, за нейния простор и настроение, за мащаба на строителството. Могъща техника помага на хората да изменят природата, там, където иска човекът, ще потече животелна влага, пресъздадена е и поетиката на труда. Какво ми се искаше още да видя в този филм? Определено — подвига на човека. Всичко протича много гладко, липсва големият и често драматичен конфликт между човека и природата, няма ги трудностите. Липсваше ми оня детайл, който би ми показал, би ме накарал да усетя отношението на хората към тяхното дело. Така филмът при всичките си положителни страни остава някъде между очерка за етапите на едно строителство и разработката на темата — как се строят високопланински водносилови каскади.

Филмът на Константин Григориев (сценарист и режисьор) „Нашите крилати съседи“, отбелязан с трета награда, е характерна за научно-популярния жанр творба. С присъщото му, доказано в не един филм търпеливо наблюдение, авторът е намерил верния тон, за да ни запознае с онова, което уж знаем — всъщност с неизвестни за нас факти. Плавна протича филмовият разказ, информацията идва неусетно, ненатрапена, без да обременява, поетично поднесе-на от камерата на Цветана Найденова.

Към най-доброто от показаните документални филми се отнася творбата на сценариста Радой Ралин и режисьора Дучо Мундроз „Кървава картотека“, получила специалната награда на журито, посветена на онези, чиито имена останаха по паметниците не само защото са загинали, а защото са се борили за един нов свят. Като проследяват краткия жизнен път на трима загинали революционери, създателите търсят техните мисли, съзряването им като личности, откриват човешкото им обаяние, изграждат портрети на светли, обичани от народа хора, всецяло отдадени на партийното дело. Филмът просто, човешки открива душевността им, изразявайки дълбокото си уважение към тях без гръмки фрази и излишна патетика. Към тези качества на „Кървава картотека“ трябва да прибавим стегнатия разказ, партийната страстност и развълнуваност, които непосредствено завладяват.

Друг документален филм, отличен с наградата на Българска кинематография, е „ТЕЦ Бобов дол“ на режисьор-оператора Димитър Китанов. Много от качества, отбелязани за филма „Водносилова каскада Белмекен—Сестримо“, биха могли да се отнесат и за тази творба. Голямото не само за нашата страна строителство е показано в целия му ръст. Намерени са интересни зрителни точки, дава се информация, потърсена е съпоставката, за да се почувствува мащабността, открита е внушителността на строителния обект. Но и тук отсъства съпоставката човек — труд — време. А точно това би извисило и уплътнило филма, би го направило художествен кинодокумент, отразяващ битката за изграждане материалната база на развитото социалистическо общество. Режисьорът Димитър Китанов е автор и на филма „Съветът за икономическа взаимопо-

мощ“, получил наградата на Съюза на българо-съветските дружества.

„Право на живот“ на з. а. Юри Арnaudов, сценарист и режисьор, създаден по предсмъртни писма на герои-антифашисти, получил наградата на Велинград. Този филм носи характерните за творчеството на режисьора белези: прецизност при извеждане на основната идея, откриване винаги на нещо ново в материала, определена авторска интонация. Но ето че този майстор на късометражния филм е допуснал текстът да води изображението, да го подтисне дори. Макар само за себе си смислено, точно, емоционално, словото става натежаващият елемент във филма. Едно много добре написано есе на тема живот, борба, смърт, не е получило равностойно кинематографично изображение и ние повече слушаме, отколкото гледаме.

От двата филма на режисьора Атанас Киряков — „Елена Снежина и Атанас Кирчев през погледа на съвременниците си“ и „Етюд“, получили поощрение от ОНС Пазарджик, особено приятно впечатление остава вторият. От него лъха своеобразна свежест и оптимизъм. Непосредствената филмова импресия, предадена без слово, поетично открива порива на младостта — като стремеж за изява в труда. Заедно с това този филм ни открива и черти от характера на строителите на днешна България, които вярват и уважават преди всичко делото, човешката постъпка.

Отличен с наградата на БТС, заснетият по поръчка на Комитета за отдих и туризъм филм „Звън от вековете“ (реж. Константин Костов) с успех постига поставената си цел — поетично да разкаже за скритата красота в нашите планини — манастирите, да открие очарованието, тишината на тези малки оазиси на българщината през тежките години на робството.

С наградата на Съюза на Българските филмови дейци бе отличен филмът „Кървава песен“ — сценарист и режисьор Веселина Геринска. В тази своя експериментална творба авторката търси нови смислови и емоционални внушения за разкриване на трагизма, народния героизъм и подвиг през Септември 1923 г. Геринска съчетава документи и филмови хроники от епохата, преобразява цвето-во и графично отделни кадри, използва пантомимата, като при това разлага естественото движение и отново го синтезира, за да му придаде друг ритъм. Има много интересни формално-естетически постижения, но усложнената изобразителна структура прави трудното възприемането на филма.

Велинград 74 дава основание да се насочим и към други общи съображения за развитието на нашето научно-популярно кино. Животът поставя все нови и нови изисквания, на които трябва да се даде верен, точен и разбираем отговор. Връзката между бурно развиващата се наука и киното доведе до понятието научно кино. А интересът на милиони хора към фактите и истината за света, любовта към знанието извикват на живот понятието научно-популярно кино. В наши дни истинският научен и научно-популярен филм е длъжен да бъде по-активен, по-ангажиран, за да постигне и онзи нравствен и възпитателен ефект, който също така се изисква от него. Прегледът във Велинград показва, че още има да се

работи върху редица компоненти на филмовата творба. Все още има сух, неизразителен текст, срещат се излишно удължени откъси и цели филми, в много сценарии има какво да се желае по линия на композиционната яснота и оригиналност. Както във всяка творба на изкуството, и тук е наложителна упорита борба за преодоляване съпрестквата на материала, за изкрystalизиране на идеята. Не е достатъчно да се опише и обясни един научен факт, а да се обогати културата на зрителя; любопитният сам за себе си факт дава лъжлива обща култура, нужна само на любителите на кръстословици. За да бъде възприета и разбрана научната истина, трябва да бъде оригинално осмислена, да присъствува творческо вдъхновение. Така както са неохватни и необозрими микро- и макрокосмосът, както нямат предел техническият и научният прогрес, така огромни са териториите, които трябва да овладява научното и научно-популярното кино. Постигнатото от нашите творци в тази област ги задължава с по-голяма дързост и амбиция, с повече всеотдайност да атакуват нови върхове, да търсят нови неизследвани пътища към тях, за да създадат задълбочени, ярки по форма и мисъл, вълнуващи и въздействащи творби.

Александър Соколкин

ФЕСТИВАЛ НА АКТИВНИЯ ХУМАНИЗЪМ

ТОДОР АБАЗОВ

XIX международен кинофестивал в Карлови вари (5—18 юли 1974) с участието в конкурсната програма на 31 страни с 32 филма и Симпозиум на младите кинематографи от Азия, Африка и Латинска Америка с 18 филма. ЖУРИ — председател: А. М. Броусил (ЧССР) членове: Али Абдел Халек (Египет), Едмондо Ферейра де Алмейда (Португалия), Равжа Доржпалам (Монголия), Богуслав Ламбах (Полша), Еслинда Нунес (Куба), Станислав Ростоцки (СССР), д-р Ернест Щтриц (ЧССР), Рене Теван (Франция), Бинка Желязкова (България). Голяма награда: „Романс за влюбените“ — реж. Андрей Михалков-Кончаловски (СССР), Награда „Розата на Лидице“: „Войната и хората“ — реж. Сатсуо Ямамото (Япония). Четири първи награди: „Кратка ваканция“ — реж. Виторио де Сика (Италия), „Дърво без корен“ — реж. Христо Христов (България), „Имате думата“ — реж. Мануел Октавио Гомес (Куба), „Конрек“ — реж. Мартин Рит (САЩ). Награда за женска роля: Марта Ванчурова във филма „Влюбени от година 1“ (Чехословакия). Награда за мъжка роля: Антонио Фернандес във филма „А твоите близки?“ (Испания). Специална награда на журито: „Тъмната река“ — реж. Силвестър Шишко (Полша) и „Кебрачо“ — реж. Рикардо Вулихер (Аржентина). Награда за най-добър филм на Симпозиума: „Най-злият враг“ — реж. Хорхе Санхинес (Боливия). Награда на сп. „Проблеми на мира и социализма“: „Ден, който не умира“ (Чехословакия). Наградата на Сидалк: „Шумът на моторите“ (Монголия) и „Бедрана“ (Турция). Награда на в. „Руде право“: „Имаме думата“ (Куба). Награда на ЦК на Чехословашко-съветската дружба: „Старци отиват на бой“ (СССР). Награда на Чехословашкия съюз на антифашистите борци: „Сватба“ (Югославия).

Карлови вари—74 беше белязан от видимото усилие да внесе нещо ново в своята практика на международен кинофорум. То се търсеше в две посоки: от една страна — по-ярко изразена тенденция към обществена ангажираност, към тематична актуализация, към проблемност в мисленето, а от друга — разширяване на обсега на неговото въздействие върху публиката извън очертанията на фестивалния град. Ако второто беше сравнително лесно постигнато чрез едновременно прожекция на конкурсната програма в десетина центъра на страната, реализирането на първата задача е струвало немалко усилия на организаторите, като се има предвид общото състояние на съвременното кино и наличието на подобни прояви на толкова много други места по света. Трябва веднага да се каже, че една такава амбиция днес, когато кинофестивалите преживяват, ако не криза, известен застои, а киноизкуството не е в най-добрия си период, издава най-малкото ясно съзнание за процесите и стремеж да се влияе активно върху тях, а това само по себе си вече е достойно за уважение. Един международен форум, лишен от своя концепция, неминуемо се превръща в механично огледало, в еkleктично кръстовище, което може и да носи информация, но е малко действителен фактор върху хода на развитието. Карлови вари, подобно на Москва, винаги е бил изразител на хуманистичните, прогресивните тенденции в киноизкуството и това е определило неговия специфичен облик. Ако говорим за известни нови моменти във физиономията му, то е защото сега тия тенденции намират израз в една по-монолитно изградена върху открития обществен патос програма.

Само като имаме предвид всичко това, ще можем да оценим правилно както постиженията, така и проблемите на XIX международен кинофестивал в Карлови вари. Защото да се намери ръководна нишка в пъстротата на кинопродукцията, без тая нишка да стане причина за обедненото ѝ представяне, е задача колкото благородна, толкова и трудно постижима. Всяко тематично предпочитане е в известен смисъл тематично ограничение, а това, разбира се, носи своите жанрови и стилови рискове. Остава да се види в каква степен те се компенсират със съзнателно търсеното въздействие върху развитието на киното. Поставен върху тая плоскост, разговорът за Карлови вари—74 налага веднага да се изтъкне тематичната свежест и широкият авторски диапазон на фестивалната програма. Тук можеха да се срещнат имената на ветерани като Виторио де Сика (Италия) и Максимилиан Шел (ГФР) и на дебютанта като Силвестър Шишко (Полша), и Бернхард Шефан (ГДР), да се видят филми на кинематографи, отдавна утвърдили се в световното кино, като съветската и американската и на съвсем млади като монголската или боливийската, да се наблюдават издържаните в класическа строгост търсения на автори като Майк Верди (Англия) и просмуканите от нервни токове метафори на творци като Ференц Коша (Унгария). Доминантата, която изпъкваше над това пъстро множество от имена, страни, поколения и заглавия, за да го организира в единно, пулсиращо с общ ритъм, цяло, беше активното отношение към действителността. Не просто поглед към живота, не само картина на нравите, а отношение към тях, присъда



Евгени Киндинов и Ирина Купченко във филма „Романс за влюбените“, получил голямата награда

над тях и в тоя смисъл съзнателен опит да се въздейства върху тях. Разбира се, равнището на което се осъществяваше тая намерса бе твърде пъстро, а понякога и направо незадоволително, но както търсена физиономия на фестивала, като поощрявана линия в развитието на творците, то си има своето оправдание.

Изградена по тоя начин, фестивалната програма разкри възможност да се почувствуват импулсите на нови тематични прозрения, а върху терена на вече изявените да се доловят нови нюанси в интерпретацията. Темата за социалната неудовлетвореност например, която занимава от толкова дълго кинотворците от капиталистическите страни, където по-смътно, къде по-определено, придобива в приказаните филми смисъла на осъзнат социален протест, който естествено премества фокуса от сантименталното съчувствие към съзнателната солидарност с жертвите на несправедливото обществено устройство. Тая солидарност може да се види, макар и изразена в различни посоки и с различен патос, но с еднаква искреност в цяла поредица филми. „Кратка ваканция“ на Виторио де Сика (Италия), изграден в спокойния, уравновесен дух на традиционната стилистика, но пронизан от открита симпатия към съвременната работничка, е протест срещу социалната несправедливост, виновна не само за материалната мизерия, но и за духовното вегетиране на обезправените хора. Кратката ваканция е краткият престой в планински санаториум, който дава възможност на героинята (арт. Флоринда Болкан) да се откъсне за момент от сивия, досаден, за-

душаващ с автоматизма си ритъм на тежкото грудово всекидневие. Протестът е в мълчаливото, но драматично завръщане на работничката към станалото за нея двойно по-тежко бреме на всекидневие, след като е надникнала и в друг един свят. „Борбата на човека“ на Ристо Ярва (Финландия), който ни среща със съдбата на бездомни работници, които напразно се мъчат да станат дребни собственици, представлява изградена в сурови, съдържани, но наситени с вътрешен драматизъм краски демистификация на понятието „висок стандарт“. „Кебрачо“ на Рикардо Вулихер (Аржентина) въпреки цялата директност и оголеност на замисъла си представлява нитегесен опит да се проследи в три новели процесът на класоосъзнаването, протичащ под знака на борбата срещу хищни чуждоземни компании от двадесетте години до наши дни. Повишената социална отзивчивост изправя логически кинотворците пред темата за работническата класа, а тя сама по себе си придава нови аспекти на проблема личност—общество и някси от тях, като проблясъците на ново съзнание, на нова психология и ново отношение, можеха да се наблюдават в посочените филми.

Под въздействието на по-активната обществена позиция дори и един стар мотив, като добре познатия мотив за „малкия човек“, придобива нови отсенки. Той престава да бъде само умилително отношение към онеправданите и се превръща понякога в саркастично отрицание на социалните условия („До Америка и обратно“ — Нани Лой), а друг път — в гневен стон на недоволство („Щастливите мигове на Георг Хаузер“ — Мансур Магдави). Познатият италиански режисьор, макар и да не е на равнището на досегашните постижения, създава правдива картина на буржоазната американска действителност, която е комична в своята самоувереност, вътрешно пуста в пъстроцветието си, порочна в привидната си благосъстоятелност. Неговият „малък човек“ обаче, натовареният от милански бос дребен чиновник да издири и ангажира в САЩ известна баскетболна звезда, натъквайки се на импозантните размери на американската реалност, не се стъписва пред тях, а, напротив, със свежо чувство за хумор ги демитологизира. Във филма на австрийския режисьор от ирански произход Мансур Магдави се натъкваме на опит да бъде проследено въздействието на автоматизирания, механичен, натрапен от бясната капиталистическа надпревара ритъм на живот върху съзнанието на дребния чиновник, в което постепенно стереотипите на производствения процес изместват спонтанните връзки и активното отношение и се превръщат в стереотипи на предстатите. Трябва да се съжaliaва, че проблемът поради пренасянето му върху почвата на болната психика и възплътвяването му в претенциозно усложнена изобразителна система е загубил много от своя иначе активен граждански патос.

Миналото продължава да привлича вниманието на много кинотворци, но не само по себе си, а като средство, чрез което да се направят внушения във връзка със съвременни проблеми. Особено настойчиви в това отношение са редица социалистически кинематографи, макар че с това, което показаха на фестивала, едва ли се представиха от най-добрата си страна. Можем да разберем, особено в една юбилейна година, каквато е 1974, стремежът да се

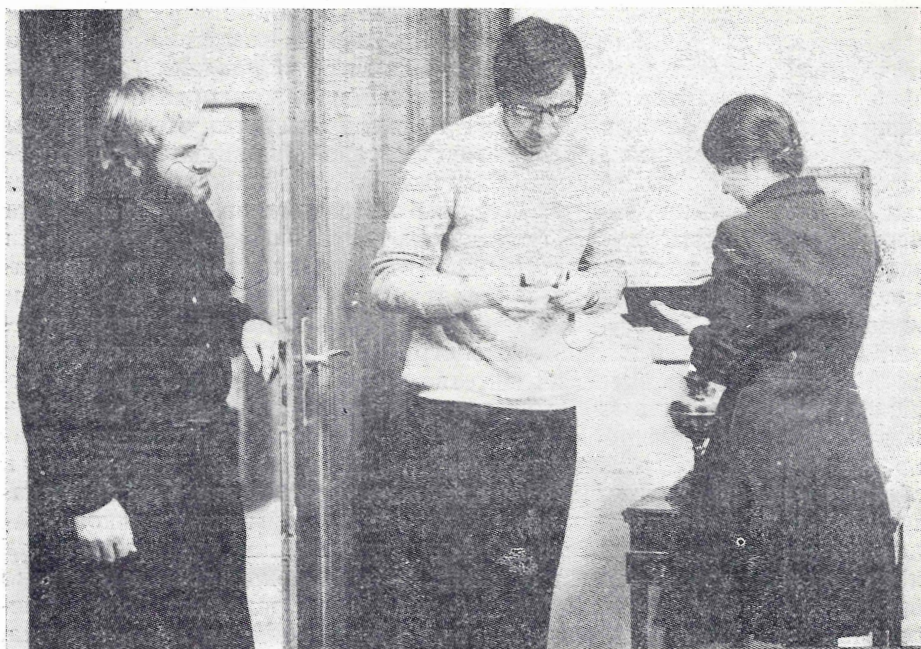


Из филма „Войната и хората“, получил „Розата на Лидице“

посочат корените на днешния ден, да се извлекат поуки от горчивия опит на историята, да се потърсят проверени от времето аргументи в решаването на сегашни конфликти. В този смисъл нито един

от приказаните със сюжет от миналото филми наистина не беше просто поглед назад и още по-малко носталгична въздишка. Работата е, че възлаганите върху тях надежди не се оправдаха. „Тъмната река“ на полския режисьор Силвестър Шишко, макар да е бил вдъхновен от благородната идея да разкрие трагичната обреченост на социалния индивидуализъм (неговият герой поради откъснатостта си от общото движение на новия живот след войната става жертва на бандеровски бандити), остава художествено аморфен, а на места и психологически немотивиран. Югославският „Сватба“ на реж. Радомир Шаранович носи нещо от епичния размах на антифашистката съпротива, просмукан е от искрено уважение към героите на народната борба, но с това се изчерпват достойнствата му — останалото е една буквално реконструирана от едноименния роман на Михайло Лалич сцена на бягство от затвор с целия познат типаж от двете страни на барикадата. Истинска изненада беше румънският „Комисарят обвинява“ на реж. Серджу Николаеску, който в стремежа си да използва авантюрното начало, заложено в сблъсъка на честен полицейски следовател с бандити от фашистката „Желязна гвардия“ по време на войната, е отишъл толкова далеч, че се е превърнал в своеобразен вариант на джеймсбондизма и по този начин се е лишил от каквото и да е идейно-художествено внушение. Лично за мен най-интересен от тая поредица беше „Снеговалеж“ на унгарския реж. Ференц Коша. Изискан като рисунка, изчистен като движение, той се мъчи да улови в едри, стилизирани линии върху опозицията на забавеното действие и бързата рефлексна трансформацията на дезертьорството в протес, на импулсите в позиция. Ако имаше една малко по-голяма яснота в историческия контекст, в случая не толкова неясна, колкото ненужно метафоризирана, вероятно той щеше да има по-друга съдба на фестивала. Във всеки случай това е филм, който не може да се отмени.

Върху този фон естествено се налагат произведенията, които взеха призови места. Не би могло да се твърди, че те са лишени от своите проблеми, че нямат незащитени страни, но в конкретната обстановка те възплащават най-убедително стремежите на фестивала за активно отношение към действителността и човека. „Романс за влюбените“ на Андрей Михалков—Кончаловски (СССР) е поема не толкова за любовта, колкото за верността в нея, за трайността на чувствата, за отговорността пред близкия. Макар и издържан в приповдигната, романтична гама, която сплита съдържаната условност на образите с лиризма на атмосферата, поетичността на камерата със звучащата отвсякъде музика, филмът е монументална, стираща до трагедийност картина на човешките отношения. Силата на чувството без неговата трайност, проверена в изпитанията на живота, се превръща в слабост на характера, а това има отношение към по-големи и по-отговорни отношения, каквито са дългът към обществото, обичта към родината. Тая мисъл, достойна за всяка творческа амбиция, ни подкупва най-много в усилията на творчески колектив, изпяд с искрено вдъхновение своя „романс“. Японският „Войната и хората“ на реж. Сатсуо Ямамото се налага с жестоката истина за японската военщина, с критичното и безкомпромисно вглеждане в японската история, с откритата си страна в



„Дърво без корен“, получил една от четирите първи награди

спора за или против войната, за или против фалшивите национални идеали, който прогресивните сили в Япония водят очевидно и днес с тъмните реакционни среди на буржоазията и с незнанието и късата памет на широките слоеве. „Имате думата“ на кубинския реж. Мануел Отавио Гомес е жива, напрегната, наситена с полемична страст и граждански патос реплика за общата и индивидуална отговорност в социалистическото общество, за предаността към революцията във всекидневието, в работата и поведението на всекиго, за бдителността към враговете, съчетана с внимание към нуждите на хората и потребностите на развитието. Находчиво построен в два плана — процесът срещу четирима вредители и ретроспекции, които ни отвеждат към обстоятелствата, улеснили дейността им, — филмът е призив към всеки член на социалистическото общество да огледа себе си и своята дейност. За филма на Виторио де Сика вече споменах, тук трябва да отбележа „Конрек“ на американския реж. Мартин Рит. Това е историята на млад учител, изпълнен с доброта и свободен от расови предрасъдъци, който отива да обучава децата на малък остров, населен изцяло от негри. Тук на него му предстои да се пребори с изостаналостта на учениците и техните родители, но и със социалния и педагогически консерватизъм на училищните власти от континента. Макар и да носи на места следи от сантиментална размекнатост, конфликтът на учителя е пронизан от силен социален патос и това, особено в обаятелното изпълнение на Йон Войт, дава цена на филма. И в това обкръжение — нашият „Дърво без корен“ на реж. Христо Христов. Той при-

влече вниманието с острата си конфликтност, а героят му Гатьо Игнатов (арт. Никола Дадов), възплетен копнеж за хармония в човешките отношения, за пълноценност на чувствата, за единство с природата, за място на всекиго в живота, симпатичен в своята неслъватност, съвременен в своята демодрианост, спокоен във възискателността си и гневен в своята сдържаност, намери топъл отглас сред зрителите. Неговото награждаване беше заслужена награда за художествената зрелост и гражданска дълбочина на нашето съвременно социалистическо кино.

Карлови вари—74 ще остане в панорамата на световното киноизкуство със своята свежа, самобитна багра на искрен и деен хуманизъм.





Режисьорът Вело Радев снима филма „Осъдени души“ по едноименния роман на Димитър Димов, оператор Христо Тотев.



Във филма „Осъдени души“ ролята на Фани Хорн изпълнява унгарската актриса Едит Солай.

СССР

„Четвъртата стая“ — така се нарича новият филм на Данил Храбровицки, който той снима по свой сценарий в Мосфилм.

„В този филм се опитвам да продължа темата, която ми е най-близка и интересна, да разкажа за хора, на които бяха посветени сценариите на „Четиримата“ и на „Девет дни от една година“ и „Укротяване на огъня“ — разказва в едно интервю Храбровицки. Днес въпреки огромните постижения на биологията и медицината най-безпопаден

враг на човечеството си остават сърдечно-съдовите заболявания. По процент на смъртност те надминават заболяванията от рак. На този проблем бихме искали да обърнем внимание. Но съвсем нямаме намерение да правим медицински научно-популярен филм. По-скоро това ще бъде филм-размишление за ценността на всеки отделен човешки живот, за това, какво може да се направи за неговото продължаване. Искаме да съсредоточим вниманието си върху по-задълбочено изследване на психологията на героите. Действието на филм-



Режисьорът Иван Андонов и операторът Емил Вагенщайн завършиха новия български игрален филм „Трудна любов“. Автор на сценария Асен Георгиев.



Цветана Манева, Иван Андоков и Георги Черкелов в сцена от филма „Трудна любов“.

ма е ограничено в тесни временни рамки — от пролет до пролет. Както и в предишните мои работи — тук продължавам да търся характера на нашия съвременник, който ние все се постаряем да разгледаме пределно подробно и обективно. Този път наш герой е големият хирург професор Кримов, чиято роля изпълнява Андрей Попов. Кримов е човек търсещ, личност творческа, с необикновен ум. Той дълбоко чувства своята отговорност пред настоящето и бъдещето. Занимава се не само със своите непосредствени дела, но



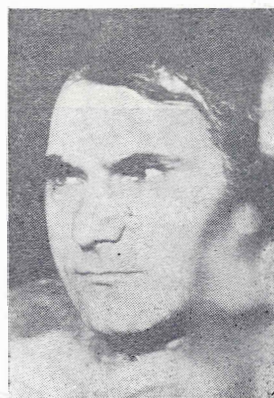
Асен Шопов дебютира в киното с постановката на филма „Вечни времена“, автор на сценария Васил Попов, оператор Ивайло Тренчев.



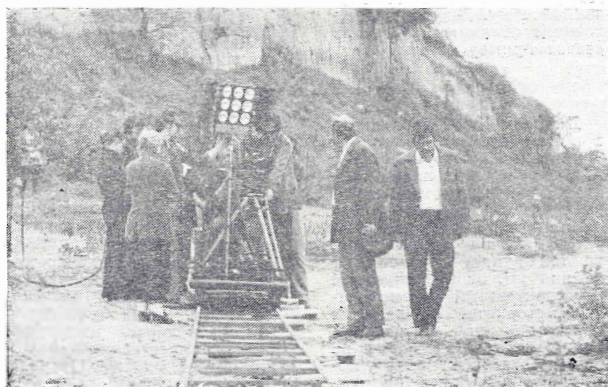
Георги Георгиев—Гец в новия филм на режисьора Людмил Кирков „Селянин на козело“, автор на сценария Георги Мишев.

с и голям обществен деец. Ние го виждаме и силен, и слаб, и в момент на отчаяние, и отново изправящ се. Но всичко при него става естествено и просто. Ще покажем професор Кримов в цялата сложност на неговите жизнени връзки.

И та а. това е филм за хирург, но особено бих искал да подчертая, че за разлика от предишните филми за медици при нас няма да има кедри с операции. Интересна ни повече философската страна на разглежданите във филма проблеми. Почти целият филм ще се снима от натура и в реален интериор. Ние работим в тесен контакт с учени. Главен консултант е проф. Бишевски, един от най-големите съвременни хирурзи, директор на Института по хирургия при Ака-



Григор Вачков изпълнява една от централните роли във филма „Вечни времена“.



Снима се филмът „Този хубав живот“, автор на сценария Владимир Зарев, режисьор Мария Русева.



Актьорът Георги Стоянов в кадър от филма „Този хубав живот“.



Иван Кондов в кадър от филма „Магистралата“. Авторы на сценария Атанас Ценев, Кольо Севов и Михаил Кирков, режисьор Стефан Димитров.



Николай Узунов в игралния телевизионен филм „Нефт“. Сценарист Димитър Паунов, режисьор Владимир Икономов.

лемия на медицинските науки на СССР.“

Филмът ще бъде цветен, широкоекранен. Оператор е Анатолий Мукасен. В главните роли зрителите ще видят освен Андрей Попов, Кирил Лавров, Анатолий Папанов, Елена Козелкова, Олег Дал, Игор Горбачов, Любов Сакалова.

Режисьорът Х. Нарлиев и артистката М. Аймедова са лауреати на Дър-

жавната награда за филма „Снахичката“. Те отново работят заедно. Х. Нарлиев поставя филма „Когато жената оседла коня“, а М. Аймедова изпълнява главната роля. „Филмът възкресява 20-те години, установяването на съветската власт в Туркмения — разказва режисьорът. — Той е посветен на Ейне Кулиева, възглавяваща първия женотдел на републиката. Образът на героинята е събирателен. Като пишехме сценария, ний си спомнихме и за зверски убитата учителка Анаджамал Хидир Кизи, и за много други, загинали и останали живи туркменки, които са се борили за нов живот. Нашата героиня Артикул с жена-революционер, началник на отряд за борба с басмачите. Името на филма не е случайно. Има такава туркменска пословица: „Когато жената седне на кон, а чучулигата а клон, ще настъпи краят на света.“ Алегоричният смисъл е ясен — жената не трябва да бъде равна на мъжа... Сценарият написахме заедно с М. Аймедова, за нея и за един от най-талантливите туркменски артисти — Х. Овангезелов.“

Героят на филма „Дневникът на директора на училището“ е педагог по призвание, който намира в своя труд истинско творческо удовлетворение. Филмът се поставя от младия режисьор Б. Фрумин по сценарий на А. Гребнев в студията Ленфилм. Централно място в сюжета заемат взаимоотношенията на героя с неговия син и един от съучениците му. Животът и духовният облик на директора стават пример за тях.

Дилором Камбарова играе в новия узбекски филм „Бирсуни“ на режисьора Шухрат Абасов. Тя изпълнява ролята на Рейхана, любимата ученичка на Бирсуни (оцелява учен от Средновековието), бивша робиня, която той купил, перзнен от нейния ум, от познанията и в астрономията, математиката, историята. Рейхана е образ нов за Камбарова, за пръв път тя играе не девойка, а жена вече помъдряла от опита на живота. Дилором Камбарова е само на седемнайсет години. Досега тя се е снимала в четири филма.



С. Бондарчук започва екранизирането на романа на М. Шолохов „Те се сражаваха за родината“. В ролята на Петър Лопехин Василий Шукшин.



Донатас Банионис в ролята на Сергей Юришев от филма „Откритие“, режисьор Барас Халзанов.

Леннаучфилм и Лодзката студия в Полша са създали документалния очерк „Пушкин и Мицкевич“. Режисьор — В. Гуркаленко, оператор — В. Мицкевич, сценарист В. Самойлов.

Съветски кинематографисти не за пръв път сътрудничат със свои норвежки колеги. Преди няколко години бе осъществена съвместна постановка на филма „Само един живот“ за видния полярен изследовател, пътешественик и общественик Фритьоф Нансен. Сега в Ленфилм се завършват снимките на новия съветско-норвежки филм „Под каменното небе“, който се поставя от режисьорите



Изабел Аджани и Лино Вентура във френския филм „Плесницата“, режисьор Клод Пикото.

Игор Маслеников и Кнуг Андерсен.

„Историческите събития, послужили за основа на нашия филм — разказва на страниците на сп. „Съветски екран“ режисьорът Маслеников, обхващат действията на нашата войска на северния фронт, по-точно денят 25 октомври 1944 г., когато нашите войски навлизат в Норвегия и завземат град Киркенез, след което Северният фронт фактически престава да съществува. Немските войски се оттеглят на 300 км навътре, оставяйки след себе си опожарена земя. Бихме искали от тази голяма военна операция да разкажем само един епизод, за съдбата на град Киркенез. При приближаването на съветските войски немското командование издава заповед за опожаряване на града. Жителите биват предупреждени, било им дадено време за евакуиране. Всички граждани се преселват в намиращата се наблизо шахта на железен рудник. Но в плановете на немското командование влизало и унищожаването на рудника с всички складове и запаси. Когато жителите на Киркенез откърчили да напуснат рудника, немците решават той да бъде взривен заедно с хората на брой около 2300 души.

Командването на настъпващата съветска армия, което е държало връзка с

борците от норвежката съпротива, научава за страшната участ, която очаква хората в шахтата. Бил изпратен разузнавателен отряд и той успява да попречи на фашистите да изпълнят плановете си. На следната сутрин немското командование предава по радиото съобщението, че русите са взривили киркенезкия рудник. (Това е било обикновено явление немците да стоварват вината за своите престъпления върху руската войска). Било даже съобщено числото на жертвите, имената на загиналите семейства. Немското командование още не било узнало, че взривяването така и не се състояло.“

Сценарият е написан от Юрий Натигин и С. Холмебак. Сюжетът е съсредоточен около едно норвежко семейство. Тези хора са много различни по възгледи и по убеждения — от профашиство настроения кмет на града до младежа, брат на жена му, който е пристигнал в руския отряд като радист и разузнавач. Неговата съдба е много типична. След идването на немците през 1940 г. в Норвегия много млади норвежци са избягали в Мурманск, учили са там и след това с частите на съветската армия са се върнали в родината. По изявления на авторите на филма на екрана няма да бъдат показани ордейни залпове, а човешки характери и съдби.



Жана Болстова в ролята на Татяна Радинова от филма „Ако искаш да бъдеш щастлив“, режисьор Николай Губенко.



София Лорен в новия филм на Виторио де Сика „Пътуването“.

В Рижката студия режисьорът О. Дункен снима историческия филм „Нападение на префектурата“, който разказва за един епизод от живота на видния латишки революционер Ян Лутерс-Бабис. В същата студия режисьорът Р. Калми подготвя снимането на кинокомедията „Морски климат“ по сценарий на О. Зелас, а документалистите В. Лоренц и Л. Гайчал посвещават своя филм „Песен“ на развитието на песенното изкуство в Латвия. За красивия янтърски край ще разкаже документалният филм „Гора“, снет от режисьора А. Фрейманис по собствен сценарий.

ПОЛША

„Великден“ е новият филм на режисьора Войчек Марчевски, който е автор също и на сценария, написан по мотиви на новелата „Пътници като другите“ от писателя Иежи Пурамонт.

... Пролетта на 1944 г. Малко селце в освободената част на Полша. Срещат се спърузи, три години разделени от войната. Тя е войник от пребиваващото в това село отделение, а той е получил отпуск от фронта. Имат пред себе си само една нощ. Времето на разделята ги е отдалчило и надеждата да си върнат миналата близост изглежда малка. Утрото отново ги разделя, може би завинаги, войната още не е свършила... Главните роли изпълняват Ася Ламтюгина, Чеслав Ярошински, Хенрик Добош, Барбара Новаковска.

На въпроса, кой е най-популярният полски артист през сезона 1972—1973 г., читателите на сп. „Филм“ и вестниците „Щандар модих“, „Зеленогурски вестник“, „Надодже“ са отговорили — Ян Енглерт. Но това не е била първата победа на артиста в плебисцит на читателите. Миналата година той е бил посочен за артист на годината от читателите на списание „Панорама пулночи“. Популярността сред читателите не винаги съответства на мнението на критиците, но в случая с Енглерт мненията на двете страни напълно съвпадат.

Успехът на Енглерт не е дошъл веднага. Сега той е на 30 години. Завършил е Висшата театрална школа във Варшава в 1964 г. Отначало е бил артист в Театър полски, а сега работи в Съвременен театър във Варшава. В киното и телевизията играе доста отдавна, но все в малки, епизодични роли. Едва с изпълнението на ролята изводача на силезийските въстаници в „Солта на земята“ на режисьора Казимеж Кутц Енглерт остава в паметта на зрителите. Истинска слава му донася ролята на Зигмунт в телевизионната серия „Колумбовци“ по повестта на Роман Братни. След „Колумбовци“ Енглерт става много известен артист. Той е играл в „Перла в короната“ на Казимеж Кутц, „Спасение“ на Едвард Жебровски, „Подхлъзване“ на Ян Ломницки.

Енглерт продължава своята работа и в театъра. В телевизионния театър напоследък той е участвувал в „Дон Жуан“ и „Хамлет“, а на сцената на Съвременен театър в „Макбет“. Артистът подбира внимателно ролите си. Популярността може да бъде полезна творчески, но може да бъде и разрушителна, затваряща артиста в тесни рамки, от които след това трудно може да се измъкне. Истинската популярност трябва да се завоеува непрекъснато и с големи усилия, с различни роли и със старателност при тяхното изработване — е заявил Енглерт.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

„Съдба на име Камила“ — криминален филм, постановка на режисьора Петър Шулхов, е адресиран пред всичко до младия зрител. Главният герой Томаш Грос, безхарактерен младеж, воден от желанието да избяга в Швейцария при своята бивша приятелка Камила, открива скъпа марка от Музея на пощите. Тази марка трябва да предаде на един „швейцарски турист“ (който в последствие се оказва чех), за да му осигури заминаването в Швейцария. В своите престъпни деяния той увлича и по-малките си братя. Авторите на филма не акцентират върху самия криминален случай, а върху проблема вина и наказание. Главните роли изпълняват Иржи Клем, Рената Долежалова, Зденек Орнест.

Във филма „Трофеят на незнайния стрелец“ словашките кинематографисти отново се връщат към Словашкото народно въстание. Филмът започнат от режисьора Владислав Павлович (починал по време на снимките), е бил завършен от оператора Винцент Росинец. ... Най-хубавият трофей на една изложба на ловците в Братислава са били рога на един елен, застрелян през октомври 1944 г. от неизвестен партизанин. Златен медал получил друг експонат, тъй като според статута на изложбата трябвало да бъде известно името на стрелеца. Управителят на изложбата възлага на съгрудниците си Паченек и Мартон да издирят стрелеца. Така се тръгва по следите на партизаните, участвували в Словашкото

въстание, разкриват се човешки характери и съдби.

УНГАРИЯ

„Улица Пожарникарска 25“ е новият филм на режисьора Ищван Сабо. „Принадлежи към поколение, за което историята е станала неотделима част от живота — разказва в едно интервю за полското списание „Филм“ Ищван Сабо. В „Улица Пожарникарска 25“ за пръв път разказвам не за свои съвременници, а за поколението на нашите бащи. В техния живот преломен момент е станало времето на войната и непосредствено след нея, когато е трябвало да решат важния въпрос на коя страна да застанат.

За това по-старите будапештски жители често се връщат в своите сънища и мечти към ония времена. Във филма са вмъкнати и мои преживявания, първи впечатления и детски спомени, а те са помнят цял живот. Отдавна имах желание да направя филм, намиращ се на границата на сънищата и действителността. За мен бе много важно, че унгарската младеж много добре схваща замисъла ми. Тя търсеше не историческата реалност, а обобщената истина за драмата на бащите от 40-те години в епохата на войната и на гражданската революция. Напротив, тези хора, които бяха участвували в събитията, представени в „Улица Пожарникарска 25“, спряха вниманието си върху второстепенни неща. Изглежда, спомените от тези трудни години са за тях още много пресни...

ФРАНЦИЯ

„Тати на публичен търг“ — такова съобщение се е появило в много западни вестници. Едва на 66-годишна възраст Тати е разбрал колко струва. Оценен е на 120 хиляди франка! Това е била цената, определена за всички негови филми на публичния търг, състоял се в края на месец април в Париж. Всички филми са били реализирани от фирмата „Сикета филмс“, която е банкрутирала, а Тати е бил нейният главен акционер. Така се е получило, че господин Юло, герой от неговите филми, е трябвало да заплати дълговете на Тати. Съвременният Дон

Хихот на XX век за 25 години е направил 5 дългометражни филма, борейки се в тях с бетонни вятърни мелници, с механизацията в ежедневието ни живот. Тати, който сега завършва филма „Парад“ — разказ за цирка, цирковите артисти и публиката, скривайки своята тъга, е заявил пред репортер на „Експрес“: „Най-последен съм свободен човек. Нямам вече грижа къде да сложа лентите си. Сега вече те не ми принадлежат. Мога да започна всичко отначало.“ Но казва също: „Киното е индустрия. Неговото право е безжалостно. Претърпили ли макар едно поражение, отиваш зад борда.“

Тати не е единственият френски режисьор, който се намира в такова положение. Марсел Карне също е преживял подобно нещо. През 1938 година, когато даже не е и помислял, че някога ще бъде един от класиците на френското кино, е бил принуден поради финансови затруднения да отстъпи авторските си права. Когато на екрана отново е бил пуснат филмът „Хора в мъглата“, Карне и неговият сценарист Жак Превер не са получили нито франк. А след години, когато с огромен успех е бил прожектиран филмът „Децата на рая“, фирмата „Пате“ само от куртоазия е предложила на авторите известно малко участие в печалбите.

Един от чиновниците, заемал висок пост в Министерството на културата, е заявил: „Признавам, че обявяването за публична разпродажба на филмите на Тати бе за мен потресаващо, особено фактът, че държава не направя нищо, за да ги закупи. За съжаление Министерството на културата няма отделен бюджет за подпомагане на такива артисти като Тати. Страшно е да се помисли, че тези комедийни шедеври ще бъдат разпилени. Ще дойде време, когато държавата ще започне да гледа на филма като на едно от най-важните изкуства и може би тогава най-после ще се погрижи да подпомогне работата на нашите големи артисти.“

Интересно е, че даже някои от специалистите по публични разпродажби са били разтревожени от този случай. Един от тях е казал: „Да продадеш филма е жалко. Но да продадеш чужд цял живот?“

Ани Жиардо изпълнява главната роля във филма „Мадам Венера“, постановка на Ален Жесюа, снет със средствата на сама артистка, която е продуцент на филма. Това е историята на една радиожурналистка, съветница по семейните и сърдечните въпроси, която е съвършено безпомощна в своя собствен личен живот.

ИТАЛИЯ

Франко Неро изпълнява ролята на свещеника Леоне Джурсто от Торино, който „изкушен от сатаната“ заминава за Боливия, за да вземе участие в селското въстание срещу реакционното правителство. Филмът се нарича „Брат Карабин“ и се снима от Карло Лидзани. Единствената женска роля изпълнява Роми Шнайдер.

Венецианското биенале съживява. Новият организационен съвет се състои от представители на различни политически партии. Президент е Карло Рипа от социалистическата партия. Още не са избрани ръководители на различните раздели на фестивала — филм, музика, театър, пластично изкуство.

АНГЛИЯ

Известният английски режисьор Джон Шлезинджър екранизира романа „Денят на Сарапча“ от Натаниел Уест, един от най-известните американски писатели от 30-те години. Романът е сатира за пустотата и лицемерието на Холивуд, за култата към звездите, за славата и богатството. В главните роли участвуват Доналд Сидърленд, Карин Блейк, Джералдин Пейдж. Ролята на художника Тод Хекет, от чието име се води разказът, изпълнява Уилям Евертън.

Новият филм на режисьора Кен Ръсел е снет по мотиви от живота на австрийския композитор Густав Малер. Това е един опит за индивидуално (от страна на режисьора) разглеждане на отношението на човека-артист към изкуството и живота. Филмът разказва за връщането на музиканта в родината, последните километри от пътя, за смъртоносна атака на

болестта. Във формата на спомени се проследява миналото на композитора, изгражда се неговата личност. „Филмът е на вид биографичен, но Кен Ръсел, както винаги, е вписал в чуждата биография свои собствени виждания и своето собствено кредо. Филмът повтаря известни режисьорски хрумвания от миналите му филми: „Влюбените жени“, „Поклонници на музиката“, „Месия“. В него има блестящи епизоди, но и много претенциозност. Ръсел ни представя Густав Малер, но представя и себе си, говори за себе си, чете себе си, а също и полемизира със себе си“ — пише едич от критиците.

ИСПАНИЯ

Карлос Саура е признат за един от най-добрите режисьори на Испания. Миналата година на фестивала в Кан бе отличен неговият филм „Ана и вълците“, а тазигодишният фестивал в Кан получи наградата на журито за филма „Братовчедката Анхелика“, третата част на трилогията, започната с „Разкошната градина“ и „Ана и вълците“, посветена на трагедията на Испания от момента на гражданската война. Филмът се развива в три временни пласта — съвременен, минал, действителен и минал въображаем. Саура съчетава реализма на наблюдението със символична форма. Както сам режисьорът е заявил, позволил си е да превъплъти своите замисли до границата, определена от цензурата.

„Разкошната градина“, която снимах преди четири години, трябваше да бъде представена на фестивалите в Кан, Западен Берлин и Венеция, но не бе допуснат от цензурата — разказва Саура. — Много от цените бяха посочени едва ли не за светотатство, понеже в тях се критикували църквата и войската. Трябвало да се знае, че за „зтакуване“ на армията наказанието е шест години затвор. Споредете с цензурата продължиха осем или девет месеца. Бях много потиснат. Мислех даже да напусна страната и да работя в чужбина. И все пак останах в Испания и продължавам да правя филми, въпреки че това съвсем не е лесно. Мисля, че съм единственият испански режисьор, който работи без дългогодишно прекъсване...“

ШВЕЦИЯ

Освен Бергман най-известният режисьор днес в Швеция е Ян Троел. Работил е в началото като учител, но още тогава не се е разделял с камерата. По-късно напуска учителската професия, за да се отдаде изцяло на киното. Най-голям успех са му донесли филмите „Емигранти“ и „Нова земя“ по романа на известния шведски писател Вилхелм Моберт. Сега Ян Троел работи в чужбина. „Преди няколко години бях запланивал снимането на филма „Годеницата на Занд“. Всичко вървеше нормално — разказва Троел в един разговор с журналиста Халдор Паулсон. — Неочаквано някой се намеси и моят замисъл се провали. Останах без контракт и работа. Тогава получих предложение и много добри условия от Щатите. Приех веднага, като се има пред вид моето разочарование. Реализирах филма „Годеницата на Занд“ в САЩ с участието на Лив Улман и Джин Хекман.“

Действието на филма се развива в 1870 година на юг от Сан Франциско. Заселниците водят тежък и изпълнен с опасности живот. Един от тях Занд, див и примитивен човек, иска да се ожени. Потребна му е жена по-скоро като работна ръка за стопанството. Дава съобщение във вестника и единствена на свивждането идва Хана, жена вече не млада, водена от желанието да има най-после свой дом и деца. Дватамата не мислят за любов, но все пак историята на тази връзка по разум е изпълнена с романтика. Както отбелязва критиката, филмът „Годеницата на Занд“ е една от най-хубавите любовни истории в американското кино. Критиците твърдят, че за успеха на филма е допринесъл реалният при описанието на живота на пионерите и не идеализираните герои.

САЩ

Когато преди седем години по екраните на САЩ се появи филмът „Учителят от предградията“ — разказ за един негър учител и неговите ученици, изглеждало, че това е далечно ехо на сантименталния образ на училище от типа на „Довиждане, мистър Чипс“. Сега по американските кина се прожектира филмът „Конрек“, който показва, че интересът към училищната тема не е угаснал. Негов автор е Мартин Рит, известен със своя филм „Саундърс“, посветен на едно бедно негърско семейство. Този път темата е взета от действителен случай. Конрек е измислено от децата прозвище на 18-годишния учител Пат Конрой, който през 1969 г. обучавал децата в едно бедно училище на малък остров при крайбрежието на Южна Каролина. Това е бил първият случай в Щатите, когато бля учител е преподавал в училище за черни деца. Младият ентусиаст прилагал методи, по-различни от официалните програми, стараяйки се да пробуди у децата различни интереси. Това предизвикало безпокойство в консервативните власти. След една година Конрой бил отстранен от острова. По-късно той написал автобиографична книга, която послужила за основа на сценария на филма. Ролята на учителя изпълнява Йон Воит. Критиката упреква филма в сантименталност, но публиката не е на това мнение. Авторът на книгата и истинският герой на събитията Пат Конрой е скептик. „Не съм имал намерение да променя живота на тези деца. Бях само свидетел на това, което считам за край на стария Юг. А бих искал да вярвам, че книгата и филмът ще направят чудо, ще спомогнат за разбирането на най-наболените човешки проблеми. Но не е така. Мога само да се надявам, че някой студент ще се откаже да прави кариера и ще се посвети на учителската професия. А това вече би било много.“

Известната американска артистка Джейн Фонда е посетила отново Демократична република Виетнам и освободените райони на Южен Виетнам. На една пресконференция тя е заявила, че през време на своето пребиваване на виетнамска земя е снела филма „За мир в Индокитай“, който скоро ще представи на американските зрители.

Режисьорът Марк Роксън е снел филма „Земетресение“. Филмът е интересен с това, че в него за първ път е била използвана нова звукова система, у зрителя се създава пълна илюзия, че се намира в центъра на земетресението. Главните роли изпълняват Ава Гарднър и Чарлтон Хъстън.

КИТАЙ

Тази година в Китай са били пуснати четири художествени филма „Огнени години“ (шанхайска студия), „Слънчеви дни на пролетта“, „Как се бориха с наводнението“, „Върхът на зеления бор“ (чанчунска студия). И четирите филма са по оригинални сценарии. Това са екранизации на три пиеси и един роман, в центъра на които е поставена „класовата борба“. Във всички филми действието се развива през 1949 г. Във филма „Огнени години“ работниците от един завод произвеждат нов сорт стомана. Това трудово постижение е било представено във филма като някакъв пробив на блокадата на империализма, ревизионизма и реакцията, а главният герой Чжао Си-хай, следвайки наставленията на председателя Мао, твърдо отстоява и държи на необходимостта за опитно производство на легирана стомана, а директорът на завода, намиращ се в плен на чужди философии и конфуцианството, се обявява срещу това.

АТАНАС ЦЕНЕВ, КОЛЪО СЕВОВ, МИХАИЛ КИРКОВ

МАГИСТРАЛАТА

Големият и безшумен взрив избухва на самата черта на хоризонта. Бавно, неестествено бавно се вдига във въздуха понесената от взривната вълна земя, за миг закрива скоро изгрялото слънце, цялата се обагря, трепти от движението и от цветовете, после бавно пада, изравнява се с чертата на хоризонта. И избухва нов взрив — и в един миг над линията на хоризонта сякаш се изписва нервната неравност в работата на един сеизмограф... После пак бавно и безшумно пада обагрената от слънцето земя и всичко се успокоява... (и зрителят също се успокоява, защото точно в този момент са завършили и надписите...)

1.

Карам джипката, общо взето, добре — главно защото шофьорите на самосвали отдалеч познават моята джипка и най-внимателно ми правят път... Само един самосвал профучава страшно близо и я изпръсква с огромно количество кал.

— Това е нов!... промърморвам аз.

И още един самосвал прави същото. И аз пак мърморя:

— Още един нов!...

А наоколо е съвсем обикновена утрин: шум и трясък до бога, понякога слънцето едва се вижда през облаците прах и дим, а после изведнъж светва като изненада.

Заковавам ефектно джипа пред лавката, оглеждам се — червена пръст от взрива има и по седалката, и по якето, и по обувките. Изчиствам каквото мога, изскачам навън и отивам на лавката. Опашката ми прави място с почитително и малко скептично млчание. Поемам провяряната през тясното прозорче месеста ръка на Манол, лавкаджията, и му казвам:

— Пет ножчета за бръснене. От моите.

— Всеки момент очаквам!... — през нечистото прозорче едва се вижда извинителната усмивка на Манол. — Всеки момент!

Качвам се в джипа и ефектно потеглям.

След малко спирам пред един строеж, който, сравнен с околните гигантски корпуси, изглежда почти равен със земята. Влизам в сградата. Тя е вече напълно готова: блести паркетът в голямата зала, блестят белосаните стени и мозайката в коридора. А в спалнята художникът рисува по стените.

— Това ли са последните зайци?

— Здравсти! — отвръща художникът, без да прекъсва работата си, без да ме погледне. — Остават още десетина котки и мишки в трапезарията.

— Кога ще са готови?

Художникът си рисува и говори едновременно:

— Казал съм го и пак ще го кажа: там, където се прави изкуство, не може да има срокове!

— Аз пък съм казвал и пак ще го кажа: ще ти обръсна мустаците, ако вдруги ден децата не влязат тук!

— Собственоръчно ли ще ме обръснете? — любопитства художникът.

— Със самобръсначка „Шик“ — обяснявам му. — И с оригинални ножчета.

— Няма на лавката — съобщава ми художникът.

Още един самосвал опръсква джипа, малко след като потеглям.

— Още един нов! — нерено отбелязвам. — Много нови станаха!

Рязко спирам пред управлението. На стълбището виждам инженер Ганчев — тъкмо се кани да влезе в моя служебен „Фиат полски“.

— Ганчев — извиквам в движение, — къде?

Интересно момче е този Ганчев. В очите му винаги има някакво особено напрежение, като че ли го е страх от нещо или пък иска да внуши страх у някого...

— В града — отвръща той и се чуди да тръгне ли към мен, или да влиза в колата.

Аз го облекчавам в решението: отивам при него.

— Защо не дойде на взрива?

Той повдига пред очите ми чантата си.

— Това трябваше да е готово за днес и... Как мина?

— Мина — отвръщам. — Велико нещо е взривът! Интересна работа, цял живот строя — и изведнъж ми се прииска да катурна нещо... — размахалата си разпалено ръка изведнъж пада: виждам как Ганчев крадешком се мъчи да погледне часовника си. — Щом отиваш в града, моля ти се, иди в книжарницата

на главната улица и вземи... — бъркам в джоба на панталона и му подавам банката — един албум с репродукции от Ермитажа... Какво ме гледаш?

Той кимва някъде към мен, сочи с очи якето.

— Някой ви е опръскал.

Оглеждам се, бръсвам няколко пъти плата.

— Има нови шофьори на самосвали, още не ме познават.

И влизам в управлението.

2.

Моята секретарка Мими е интересно момиче не може да ме гледа иначе освен възторжено — сякаш изпитва някаква постоянна радост от това, че аз съществувам на белия свят.

— Много поздравя от инженер Ганчев! — напомням ѝ, че освен мен на тоя свят има и други мъже. Мими ми прави знак с очи и аз поглеждам към ъгъла. Там седи хубаво момиче. Пъстра блуза, поизтъркани джинси, сак до краката. Момичето прави движение да стане. Един момент! — спирам го и влизам в кабинета.

— Добро утро! — казвам на всички и отивам при бюрото.

Огромното бюро е празно, нищо няма по него. Само една огромна мраморна мастилица, от онези, с чийто материал може да се облицова половин сграда.

Колчев е седнал на моя стол. Исква да стане, но аз с ръка натискам рамото му — нека остане, нямам намерение да сядам. Оглеждам набързо хората, насядали около дългата маса. Всички началници са тук: вечно загриженият и разтревожен началник на първи район Маринов, усмихнатият, спокоен Мишев — шефът на втори район, Генади Марков — кротък и упорит, с едни горчиви гънки край устата.

— Бях на взрива — започвам аз, — после прескочих до помпената станция. За всеобщо учудване помпите не искат да работят! Щом видяхте, че закъснявам, да бяхте си отишли по работните площадки!... А?...

Правя знак на Колчев да се отмести малко, отварям чекмеджето, изваждам една папка.

— Оправи ли се станцията? — подмята ми тънко Колчев.

— Не — отвръщам, след като вече съм разгърнал папката и гледам нещо в нея. — Представете си, даже и моето присъствие не помогна!

Някой се засмива. Колчев оценява иронията. Става.

— Да си ходим, а?

— След малко — казвам аз. Отново отварям чекмеджето (Колчев трябва да е постои наклонен), изваждам един бележник, хвърлям го на бюрото — за да видят всички, че знам наизуст това, което е записано в него. — Изгърмал е трансформаторът на химкомбината. Нещо се е случило в един от цеховете на 11-вещето. Затънал е един булдозер на деривацията. Вчера бях на кариерата. Ако се движим с такива темпове, доникъде няма да стигнем!... — кимвам на моята секретарка Мими, която е влязла безшумно след мен и ме гледа с отворен бележник в ръка. — Да се впише в протокола: другарят Генади Марков се наказва с лишаване от премиални за три месеца.

Генади Марков понечва да каже нещо, но само леко махва с ръка.

Колчев ме поглежда.

— Аз бих намалил на един месец.

— Нямам нужда от адвокати!

— Аз в момента и на себе си съм адвокат — казва му Колчев, — защото утре и на мен може да ми се случи...

— Защо утре? — поглеждам го. — Още днес!... поглеждам към присъстващите. — Другарят Колчев е задържал три дни танка на своя обект, без да го използва!... Кимвам на Мими. — Пиши в протокола: още днес да се превърти танкът на солната мина, за да се подравни в най-къс срок площадката на новите сонди. За непроизводителния тридневен престой на танка да заплати Колчев.

Колчев понася удара достойно. Дори се мъчи да се шегува:

— Добре, че са ни големи заплатите!... поглежда ме. — Да не би да е открит фонд „Незаконни премиални“?

Сещам се за него, бързо отивам до вратата, открехвам я. Момичето все така си седи в ъгъла.

— Има нещо такова! — казвам на връщане. Правя знак на Колчев да стане, сядам за малко. — Чудна работа! Оказва се, че когато бръкнеш в кесията на някого, работата изведнъж тръгва?

— Какво има за чудене! — пресилено се засмива Колчев. — Същото е и ако пуснеш допълнително по нещо в кесията. И на деривацията имаше нещо такова, и на язовирната стена, и на солните мини... И се получава леко развращаване на трудещите се.

Изчкавам някой да се обади. Всички мълчат. Тогава казвам малко припряно и много уверено:

— Когато трябва да се спазват срокове и да се оползотворяват милиони — няма друг начин!

Изглежда, в увереността ми има нещо подозрително, защото присъстващите вкупом ме поглеждат. Само Мишев клати глава в знак на съгласие.

— Ето — соча го — другарят Мишев е на същото мнение. Още двама да се присъединят — и ще имаш обикновено мнозинство!

— Изхитриха се вече строителите — поклаща глава и се подсмива Мишев. — Викат си: „Вие ни натискате отгоре — ама и ние ще ви понатиснем отдолу! Вие ни поставяте на тясно с тия срокове — ама и ние...“ Големи дяволи станаха!

— Не всички!... — вдигам глава от папката и произнасям това рязко и малко ядосано.

— Е, не всички! — съгласява се с усмивка Мишев.

— Точно така! — казвам със същия тон. — Защото ако не е така, става страшно! Нали, Колчев! — Колчев кимва неопределено. — Представяш ли си: пресата предсказва, че нашата Долина ще бъде рай на промишлеността, — а се оказва, че този рай го изграждат дяволи!... Не върви, нали? Не е естествено!... — вдигам очи от папката. — Край! Приятна работа!

Колчев тръгва и мърмори, като се разкършва:

— Кое и е приятното!

Наказаният Геннадий Марков събира сили и иска да дойде при мен и да се поразговорим около наказанието — или около причините за наказанието. Но като ме знае какъв съм, почти незабелязано махва с ръка и излиза.

Отварям барчето и изваждам чифт високи гумени ботуши. В това време до мен застава Маринов и започва разтревожено:

— Трябват ми още две скелета. Ако от Кърджали не изпратят поне единия комплект — ще закъсаме! Моля ти се, звънни им по „звездата“! И в Перник! Ако почнат да усукват, искам да отида! Не два — двайсет ще ги намеря! Ще ги набутам ония там в... — предпочита да не каже къде ще ги набута. — Обещаха пред министъра, нали помниш? А оттогава минаха двайсет дена! Изобщо като дойдат хора от правителството, от ЦК, винаги обещават пред тях! А като трябва да си удържат думата...

— Перник и Кърджали! — казвам на Мими.

Докато Маринов ми е говорил, вече съм се озовал в стаята на Мими, натикал съм папката във вътрешния джоб на якето, огледал съм още веднъж момичето в ъгъла. И преди да съм прибрал папката, размахал съм я пред Мими с въпроса: „Нещо ново по въпроса?“

— Корабът пристига утре — казва Мими.

Момичето от ъгъла вече се е надигнало и тръгва към мен.

— Прощавайте — казвам аз.

И поемам плика, който тя ми подава. В това време телефонът звъни. Мими вдига слушалката, долепва я до малкото си ухо и ми я подава.

— Перник!...

3.

— Ама какви сме, а? — смея се аз и жонглирам с джипката по лошия път. — Никой не разбира, че сме стари познати!

— Че какво като разберат?

Поглеждам седналата до мен Елена.

— Вярно — съгласявам се, — какво като разберат!... — вдигам рамене. — Обаче така е по-криминално!

— Какво му е криминалното? — любопитства Елена и се мъчи да изтрие изцапаното прозорче, та да погледа през него.

— Отвън е изцапано — предупреждавам я аз. — Какво прави баща ти?

— Нищо! — свива рамене Елена. — Ръководи! Бирена фабрика! С дъха си изпотпява прозорчето и пак се мъчи да го изчисти с дългите си пръсти. — Вярно, отвън е изцапано.

— Преди малко казах — напомням й.

— Да, ама ние, от младото поколение, сме недоверчиви — поглежда ме с присвити очи Елена и се мъчи да разбере дали поемам шегата. — И обичаме всичко сами да проверим!

— Ау! — с весела досада сбръчквам вежди. — Какви думи! Навярно и далечното минало си била комсомолски активист!

— Аз съм пасивист! — заявява весело Елена и живите ѝ очи все така се взираат в мръсното прозорче.

— Какво? — недочувам.

— Пасивист! — повтаря Елена. — „От „пасивен“. Затова баща ми ме интернира тук. Да стана активна.

— Тук не е интернат — неочаквано остро и ядно произнасям. — Ако баща ти не е могъл да се справи с теб и търси допълнителни средства, това е друга работа.

— И аз това му казвам — мръщи се весело Елена. — Обаче той чете много съвременна литература.

— Блазе му — въздъхвам. — Значи директорите на бирените фабрики имат време за четене... — и сепнато добавям, усетил някаква опасност: — Какво като чете?

— Ами, нали там пише, че колективът можел да превъзпита личността! И той взе, че повярва.

— Не изглежда да си от ленивките — заяждам я аз. — Хвърляш се на работа.

— Нали затова ме интернира баща ми — да работя!

Спирам колата. Слагам ръка на седалката. Ръката ми стои съвсем близо до раменете на Елена. И казвам:

— Момиче, много ми е любопитно да разбере... Баща ти с цялата си наивност е повярвал в нещо... Ти поне вярваш ли в едно нещо?

— Не казвам — предизвикателно се засмива Елена.

— Добре — кимвам, — аз ще бъда значително по-откровен... И аз също не вярвам, че колективът може да превъзпитава. При условие, че личностите са калпави.

— Хайде сега — смее се Елена — и калпави ни изкараха! Много бързо!

— Нямам време за повече занимания — отсичам аз.

— И аз! — отсича в моя стил Елена.

— Чиста работа! — радвам се аз. — Значи се разбрахме! Аз ти намирам работа, ти се хващаш за тая работа — и толкова!... Разбери ме, нямам повече време за теб — гледай какво ми е на главата!

— Личи си — казва Елена, като гледа през прозорчето. — Такава бъркотия не бях виждала!

— По времето на твоя баща беше още по-голяма! — не ѝ оставам дължен.

— Сигурно! — съгласява се охотно Елена. — Те затова са го и изгонили.

— Един голям строеж и едно семейство, са общо взето, едно и също — мъдрувам аз. — И в двата случая колективът се освобождава с голяма охота от непълноценните си членове.

— Хайде сега — и непълноценни ни изкараха! — смее се Елена.

— Е, не съвсем... — възпротивявам се аз, след като набързо съм огледал традиционно дългите при лошите момичета крака, стройното тяло.

Елена, уловила погледа ми, се разсмива още по-весело. И постепенно смехът ѝ утихва: навярно тя се е възряла по-внимателно в очите ми, усетила е способността ми да не примигвам смутено при ореза с такива хубави очи като нейните... Настъпва непродължителна тишина, усмивката бавно се връща на устните на Елена. Тя присвива очи — и изрича възторжено;

— Ама как викаш по телефона! Умирам си да мога и аз така да викам — и да не ми пука от нищо!...

Воздъхвам — с това момиче няма да е лесно!... — и измъквам хвърлените зад седалката гумени ботуши. И изскачам от джипа.

— Къде?... Елена също излиза и се мъчи да намери сухо място в калта.

— Ще търсим работа. Ще те заведа тука при едни — дано те вземат.

— Ти като кажеш! — казва Елена и стои на един крак, защото намереното сухо място е точно за един крак.

Поглеждам със съжаление ботушите, после — обувките си. И подавам ботушите на Елена. И докато тя с неохота ги обува, използвам времето за малко обяснение:

— Тук хората са, общо взето, независими, строители, дефицитен кадър, не ги е страх от уволнение. Затова е трудно да им се влияе, госпожице! И на тях, както и на мен, не ми пука! Така ли беше?

Елена ме поглежда. И аз използвам това, за да взема още една позиция.

— И във ръзка с това трудно ще им бъде на някои пасивисти!

Тръгваме по разкалания път. Върволица самосвали ни изпреварва. Шофьорите са подготвили гадни мъжки усмивки и закачки по адрес на отдалече забелязаното момиче, но като се изравнят с нас и ме видят, много сериозно ми кимват и правят солиден завой.

— Какво има вътре? — любопитствува Елена, като докосва с пръст папката.

— Един човек има вътре — отвърщам. — По-право, човекът вече го няма... И следствието е прекратено... поглеждам недоумяващата Елена. — Загина един човек. Следователят прекрати преди един месец следствието... А аз още не съм...

4.

Обувките ми вече не се виждат от кал, но аз никак не обръщам внимание на това: вървя бързо, нервно. Елена почти подтичва до мен. И се мъчи да оцени с насмешка току-що отминалата несполука:

— Много важно, като не искат жени! Ха!

Поглеждам я.

— Как го правиш това „Ха“! Много ми харесва тоя мигновен... тоя еднократен смях — пък не мога! Като се захия — минава половин ден, докато спра...

Елена казва ядосано:

— Моят баща разправяше: толкова много бил зает, че нямал време да се усмихне. Нали лъже?

— Абсолютно! — подкрепям я аз, без да знам защо.

— На колко години си? — питам Елена.

— На деветнайсет — отвърща тя. — Защо?

— Нищо — вдигам рамене. — Мъча се да си представя дали, като съм била на деветнайсет години, бих се съгласил да ме превъзпитават.

— Представи ли си? — поглежда ме Елена.

— Представих си — отговарям. — И ми стана много смешно.

— Защо? — мръщи се Елена.

— Защото на деветнайсет години някои хора стават герои на труда или на фронта, загиват съвсем съзнателно за родината или за един приятел, или за една обич... А ние се занимаваме с превъзпитание!

Елена премълчава хапливата ми забележка. И след малко посочва папката.

— Тоя колко годишен е бил?

— Малко по-голям... — замислено повтарям — Малко...

— Като герой ли загина?

Поглеждам Елена, за да се уверя, че въпросът ѝ е само въпрос, а не подмятане. И чак тогава казвам:

— Загина като капитан на една дълбачка, която дълбачеше дъното на новото пристанище... Един ден дълбачката потъна...

— От какво? — чувам гласа на Елена.

— От претоварване.

— Защо са я претоварили? — чувам гласа на Елена.

— От бързане... — рязко извърщам глава към нея. — Ще питаш ли още?

— Защо? — поглежда ме малко учудено Елена. — Да не би ти да си ги карал да бързат?

— Да речем — аз?

— Е, това е! — победоносно заявява Елена. — От баща ми го знам: бързаш ли — все бели стават!

Не отвърщам нищо. Усещам, че на няколко пъти Елена ме поглежда крадешком. И по едно време казва:

— Значи, ти си виновен! Следователят не е ли разбрал? А?

Вървим... Наближаваме завода. Откъм него достига глухо бучене.

И изведнъж ме пронизва споменът... Малка кръчмичка на брега на морето, вечер, рибарски мрежи служат за ограда, някаква далечна корабна сирена бучи, кръчмичката е празна, столовете и масите са в безредие. Точно отсреща, на другия край, седят трима младежи. Единият — рус хубавец — ме гледа, за-

смива се, става, разбутва столове и маси, те падат с отсечен звук, а той тръгва към мен... И се смее весело и предизвикателно... И пак разбутва масите и столовете русият, те падат, а той върви към мен... И всичко става бавно, сякаш всичко плува в невидима вода — и столовете падат плавно и безшумно, и русият се смее безшумно, и ръцете му се размахват плавно...

5.

Отварям рязко и широко вратата и влизам в сумрачната дървена барака. Посрещат ме мълчащи хора. Неколцина се надигат неохотно, пак сядат. Един младок върти дългата като върлина антена на портативен транзистор и търси най-добрата картина. По едно време се чува: „А сега да започнем поредното упражнение за красиво и хармонично тяло!...“

— Кой е Кольо Дачев? — питам високо.

Нисък мъж, небръснат може би от седмица, със зли очи и остри скули, се обажда:

— Аз съм!

— Трети ден вече не работите — казвам тихо, за да остане място за викане.

— И още толкоз няма да работим — поглежда ме Кольо Дачев. — Валя! Кал. — Валя! Кал! — надигам глас. — Знаеш ли, че ще те уволня дисциплинарно, другарю бригадир, и така ще те нареда, че освен изкопчия, друго няма да можеш да работиш!

— Ща мога, началство, ще мога! — върти глава бригадирът. — Не е само твоят обект. Четирийсет мъже вода — където и да отида, ще ни лапнат като топъл хляб!

Онемявам от наглостта му. Бавно и несъзнателно сядам до него. Мълча известно време — и сякаш най-интересното за мен в момента е да наблюдавам как младежът отново върти антената и търси най-добрата картина... А в същото време мисля, мисля, след като съм разбрал, че от фронталната ми атака нищо не е излязло... И изведнъж усещам, че трябва да сменя тактиката — явно, системата на прякото насилие тук не върви...

— Страшен си ти, Кольо! — пряко сили се засмивам, защото в същия момент ми гори отгоре. — Аз си мислех: като те уплаша с дисциплинарно — и край!... А на теб и окото не ти мигна!

— Не обичам да ме командят, началство! — усетил победата си, почти дружелюбно ме гледа бригадирът. — Аз обичам така — да седнеш до мен като равен с равен...

— Като равен с равен ли? — смея се аз. — Как да седна с теб като равен с равен, като миналия месец ти си взел шестотин лева! И предният месец — петстотин и осемдесет лева! И изобщо от петстотин и шейсет лева по-долу не си слизал!

— Да не съм ги крал! — смее се Кольо Дачев. — Държавата ми ги дава

— И на мен държавата ми ги дава! — говоря усмихнато. — Двеста и шейсет лева!... Пък ти искаш да седна до теб като равен с равен! Ти, като понекаш, обявяваш, че е кално — и си стоиш на сянка! А аз, Кольо, не знам кога е ден, кога — нощ. И на всичкото отгоре се и занимавам с това, да откривам дали надписваш и криеш реалните нормативи на някои операции!... Майтапчия си ти, Кольо, искаш като равен с равен!...

Кольо Дачев прогонва всякакви усмивки от физиономията си, лицето му става пак зло.

— Извинявай — питам все още усмихнат, — да не съм те обидил нещо?

— Карай, карай — казва Кольо Дачев, — ние сме прости хора, търпим!... Но търпим до време! И после ще си търсиш други работници.

— Аз други работници няма да търся — казвам спокойно. — Но друг бригадир ще намеря!... — Не чакам изненадата му да се разсее и му поднасям нова. — А теб ще те арестувам и ще те подведа под съдебна отговорност. За саботаж!... — скачам и крещя: — И вземи да се обръснеш!... — Викам на останалите: — И вие се вижте! Изгубили сте човешките си образ! Зяпнали сте — пари, пари! А по една булка не можете да си намерите!... — сядам уморено до бригадира. И добавям още по-уморено: — И една трета от работата ви е некачествена!

Бригадирът скача. И вика:

— Ти за качеството няма да говориш! Ела да видиш! Хайде!... Или не ти стиска да влезеш в деривацията?

— Стиска ми, стиска ми, ти за мене не се тревожи! — викам и аз и грабвам една миньорска лампа от масата.

И пръв тръгвам към вратата.

Вървим към донкерите. Влизам пръв. Тръбите са големи и може да се върви прав. От изпробването се е наслоила тиня до колене. Вървим бавно, чува се само шляпането на гугените ботуши в калта. По едно време бригадирът ме изпреварва и тръгва пред мен. Анемичните пламъчета на лампите едва разгонват мрака.

— Чуден човек си ти, Кольо — говоря аз, — гледам, не те е срам, че ти е скимнало да не работиш — и си скръстил ръцете на четиридесет души! Гледам, не те досрамя да скубеш държавата както и колкото си искаш... Любопитно ми е, Кольо, много ми е любопитно — и затова ще ми кажеш като на равен с равен: къде си си изгубил срама? В тая кал? Или другаде? ... А?...

Подхлъзвам се, безпомощно дращя с нокти по гладките стени и търся опора. Изцапвам се, удрум болезнено крака си и изохквам. А бригадирът върви пред мен невъзмутим. Само по едно време казва:

— Добраша ли те?

— Не — отвръщам. — Вече съм влизал тук. Завчера, когато направихте циментацията на пробива, влязох след вас. И с очите си видях, че само сте отбили номера!

Бригадирът опира, остава с гръб към мен. И казва малко неуверено:

— Знаеш ли как се заваряват тия големи тръби!...

— Не ми трябва да знам — казвам уморено. — Ти си майсторът, ти трябва да знаеш.

Бригадирът се извърща, злите му очи крещат по-силно от гласа му:

— Какво искаш от мен, бе?!

— Почти нищо! — крещя и аз. Вдигам лампата — и бледото пламъче проследява една заварка. — Искам само да разбереш, Кольо, че си мръсник! Мръсник си, защото знаеш, че нямаме други, които могат да вършат това! И затова искаш да стоим пред тебе на колене!... — Уморено и бавно свалям лампата. И казвам на Кольо: — Не си човек ти, Кольо... Знаеш ли какви хора има на тоя свят! Имах един приятел, Кольо, капитан... на кораб. Живота си даде заради една мъжка дума! Не си човек ти, Кольо, къде ще разбереш тия неща!... Малко са капитаните на тоя свят, много малко!...

Стоя във водата — изкалян, с изцапани ръце, сигурно изглеждам смешен, и само тоя, който се вгледа в очите ми, в тъжните ми очи, ще разбере какъв съм аз...

Бригадирът механично вдига лампата и бавно тръгва към изхода.

— Къде? — събирам яд и сили да извикам.

Той спира, извърща само главата си и казва:

— Мислех си, че ще те хване страх и няма да искаш да влезеш навътре... Пък то...

За миг застава в кръглият отвор на танкера — и след това се стопява в силната светлина на деня.

6.

Карам джипката, гледам калните си ръце и се чудя къде да ги изтрия. И си мърморя едно под нос:

— Капитани!... Ефрейтори!... Такива да ги разжалваш пред строя с биеене на барабани и със счуване на сабята в главата му!...

Усещам, че говоря сам на себе си, и ми става малко неудобно. И в тоя момент отново минава самосвал, минава съвсем близо и хвърля пръски кал. И аз пак трябва да измърморя:

— Много нови станаха!... — И пускам чистачките.

Пътят върви покрай водата. Мъча се да си наложа да не поглеждам нататък... И не издържам.

Новата дълбачка работи...

Почти механично извивам волана, спирам, излизам от колата. Правя няколко колебливи крачки, загледа в дълбочината...

...И пак ме ослепява споменът... Малката кръчмичка, рибарските мрежи вместо опрада, столовете и масите в безредие, русият хубавец, който бавно се надига, разбутва масите и столовете, смее се весело и предизвикателно и върви към мен...

Спирам и тръгвам отново. Към дълбачката... Вървя бавно, в очите ми, в ръцете ми отеква боботенето на машината, някакъв далечен човешки вик. И по напрегнатото ми лице минава споменът...

...Седях си, както винаги, на масичката в ъгъла. Никой не ме познаваше, никого не познавах. С изключение на бат'Данчо — отговорник, закупчик, готвач и сервитюр в това заведение на брега на морето, огушено в дърветата, малко по-долу от пътя за Златните пясъци. Можеше да се каже, че по лицето ми се изписваха всички промени в, общо взето, високото лятно настроение на посетителите. На масата ми имаше бутилка вино и две чаши. Бат'Денчо минаваше от време на време край мен, чуквахме се, отпивахме — и той отново се втурваше да изпълнява сложните си и многобройни задължения.

Някакъв рус хубавец, с пъстра риза и прилепнали джинси, който седеше отсреща с двама приятели, нещо се заглеждаше в мен... Тримата се закачаха с някакви момичета от съседната маса — той от време на време поглеждаше към мен... Танцуваха — и той изведнъж остави момичето и тръгна към мен. Разбутваше маси и столове, беше се усмихнал весело и предизвикателно. И вървеше към мен. Седна. Беше разгорещен, хубав, изпи виното на бат'Денчо, въздъхна и каза:

— Мерси!... Без мезе?

— По това личи, че не се познаваме — отвърнах аз. — Винаги без мезе!

— Бат'Денчо!... — Русият улови минаващия бат'Денчо. — Бутилка и чаша!... — И пак се извърна към мен. — Вие може би не ме познавате, а аз ви познавам много добре!... — придърпа стола, опря лакти на масата. — Слушайте, много елементарно действате! Лишаване от премиални! Глоби!... Не се сещате, че може да има хора, на които такива наказания не им действат! Просто защото нямат отношение към парите! На такива хора една думичка да им кажеш — по ще им...

— Какво работиш? — прекъснах го.

Русият се усмихна.

— Аз не работя! Аз съм нещо горе-долу като вас. Само че вие командвате двайсет хиляди, а аз — двайсет.

— Къде? — малко раздразнен от бърливостта му попитах.

Русият се изправи, пригладни ризата си. И заяви:

— Имам чест — капитан на дълбачката „Нарцис“!

— О-о! — облекнах се назад.

— Дипломиран навигатор! Името ми ви е известно от многобройните заповеди за наказания, които сте подписвал, затова не смятам за нужно да го казвам!... Той пак седна, отпи от току-що донесеното вино. — Всъщност аз ще ви безпокоя съвсем малко. По поръчение на нашия малък, но оплотен колектив бях задължен да ви намеря лично и от мое име и от името на колектива да ви тегля една майна!... малко се смути от това, че изразът му не ми направи особено впечатление. — Схванахте ли смисъла на фразата?

— Много добре — отвърнах. — Трябваше да дойдеш и да ми теглиш въпросната майна още след първото наказание. Обикновено така правят.

— Ние не правим така! — каза гордо русият. — Ние решихме, че вие трябва да дойдете и да ни обясните защо ни наказвате. Защото дълбачката е адски стара! А вие искате да преизпълняваме плана! Има само един начин за това: да работим с по два-трийсет часа! А ние не искаме! Ние сме все млади хора, иска ни се и по едно вино да прием вечер, и някоя и друга мома да понатиснем...

— Искате нова дълбачка!

— Настояваме!

— Няма да има — с обикновен глас отвърнах.

— Тогава не искайте наднормено!

— От мен го искат... Понеже двамата с теб сме началници, искам да ти напомня схемата: те искат от мен, аз искам от теб, ти искаш от твоите...

— А моите от кого да искат?

— По обратния ред!

Той не можа да се сети с какво да продължи диалога, затова кимна към двамата младежи, с които бе на масата.

— Да смятам ли, че съм изпълнил поръчението на колектива да ви тегля една... — моето кимване го успокои. — Доведох част от екипажа — за свидетели, ако решиш да се обидиш и ми обявиш дуел! Защото ние, моряците, сме адски честолюбиви!

— Какъв моряк си ти! — казах малко насмешливо. — Командуваш дълбачка, която гледа все да се вкопчи в дъното!

Русият се усмихна невесело.

— Пръст в раната!... Небиваше да ми го казваш, ако си добър човек. Защото ей сега, както си седя, мога и да посегна...

Преместих се на съседния стол, по-близо до него.

— Да ти е по-удобно — казах, — ако решиш да посегнеш... — чукнах чашата си в неговата. И започнах тихо: — Слушай, капитане... Всичко знам за теб. Поисках досиетата ти — да разбера що за скида е той, дето непрекъснато го наказвам, а той не се и обажда. ... Слушай, капитане, ти не си никакъв капитан. Бил си три години старпом в далечното плаване. И си избягал. Знам ти и характера: избягал си и си дошъл на тая скапана дълбачка, за да станеш капитан, за да няма никой над теб!... Обаче си сбъркал: тоя път аз съм над теб! И става лошо, защото знам, че не си никакъв капитан. Защото, ако беше истински капитан, поне веднъж досега щеше да ми го покажеш! А ти си просто една фукия!

— Това е — засмя се русият — творчески портрет по досие! — замисли се нещо, лицето му помръкна. — Ако реша да ти докажа, може да стане беля... — каза това повече на себе си. Погледна ме. — Гояляма...

— Пак играеш — установих аз уверено.

— Това, дето го искаш — говореше русият, без да ме слуша, мога да го направя. И ще го направя... Защото ти ме засегна! Пък ако стане беля, ти няма да имаш нищо общо с тая работа! Никой освен двама ни не знае. — Стана. — Благодарим за интересната вечер! Адски приятно ми беше!... взе чашата, чукна я в моята. — Ако знаех, че си имаме такъв контактен капитан, отдавна да съм изпълнил поръчението на колектива! А аз все отлагам...

От магнитофона идваше приятната ритмична музика на „сиртаки“. Няколко двойки се бяха хванали като на хоро и играеха. Русият сложи чашата на главата си и се отдалечи с танцова стъпка.

Бат'Денчо седна при мен, взе чашата и жадно отпи.

— И тука ли взеха да те намират? — попита, като кимна към масата на русия.

— И тука — кимнах.

— Какво толкова ти приказваше?

— Обеща ми нещо — отвърнах, като гледах русия, който бе седнал с гръб към мен и говореше оживено на двамата си приятели.

Бат'Денчо поклати глава:

— Ние в нашата система обещанията ги даваме на събрание. А вие взехте по кръчмите да ги давате... Де да ви знам... — пак отпи, погледна ме със съжаление. — И тука взеха да те намират.

— И тука — кимнах, без да откъсвам очи от русия.

Шум от кола ме сепва. Седя на брега, отсреща е дълбачката, а към мен се приближава Господинов, понесъл папка, която разтваря в движение.

— Господинов, Господинов — казвам тъжно, — и тук ли ме намери?

— Сведенията за графика — делово ми поднася папката Господинов. — Днес е последният срок.

Подписвам. Тоя затваря папката. И ме поглежда.

— Ако търсите място за риболов — малко по вдясно, дето потъна дълбачката. Риболовците мрачно се шегуват, че рибата се събирала да кълве остатъци... — прави опит да се усмихне. — Това е шега естествено, но риба наистина има! Вие с какво ловите?

— С харпун — отвърщам аз и тръгвам към колата.

— Аха — кимва Господинов. — Аз съм въдичар.

— Браво! — кимвам аз и сядам в джипката.

И потеглям. Господинов стои до черната „Волга“ и му е приятно от това „браво“.

7.

В стаята хвърчат искри. Яд ме е на тоя човек! Не зная дали съм прав или не съм — но ме е яд! И му викам!

— Кой им е казал на тия хора, че са мобилизирани?!

— Кой... — свива рамене началникът на отдел „Подготовка кадри“. — Още на село са ги наковали ония — кметовете, председателите. Защото и на тях

ним трябва работна ръка... — и пак вдига рамене. — Това е!

— Разбира се, че е това! — викам аз, когато вече сме в стаята на Мими. — Какво друго ще е!

— Много ги е кахър, че сме национален обект! — окуражено повишава глас и началникът. — Гледат да си оберат мърлявите любеници и ги продадат в София на тройна цена!

— Любениците не са мърляви — поправам го аз. Вземам телефона, набирам номер. Мими ме гледа, както винаги, предано. И на нея казвам: — Кметовете са мърляви. И ние — че не можем сами да си опечем работата... Моля, стоматологията! — викам в слушалката. И смигам на Мими: — Имам любовница там....

Мими си умира от смях, а началникът на отдела тактично се отдалечава в тъгла.

— Здравей! — казвам тихо в слушалката. — Обаждам се ей така... уещам как лицето ми става добро, очите ми стават добри. — Нали довечера?... Да, дадох на един услужлив младеж да купи... — поглеждам Мими. Чуди се на мен ли се радва, или на това, че съм нарекъл с такива ласкави думи нейния Ганчев. — Няма да закъснея... Чао!

Оставям слушалката и поглеждам победоносно Мими, съвсем смаяна от това неочаквано „чао“. И повеждам началник отдела.

Спираме пред един от входовете на общежитието. Групата е разнородна — едни стоят прави и пушат, други са насядали по стъпалата. Никой не ни обръща внимание.

— Е, казвам бодро — ще се бием ли?

Един млад мъж понадига с пръст каскета си и лениво ме поглежда с примижало от слънцето око.

— Кой си, че да се бием?

Сядам на стъпалата до каскетлията и казвам:

— Аз съм най-големият началник тука!

— Разгеле — невъзмутимо казва каскетлията. — Значи, ти си най за бой!

— Оно се не знае кой е най за бой — заявявам аз.

— Знае се — вдига каскета си каскетлията. — Щом сте я докарали до тук...

— Докъде?

— Ами, идват от общината в къщи и ми връчват повиквателна заповед! Мобилизация за един месец! — кимва към съеляните си, които бавно и неохотно ни заобикалят. — Та си взехме торбичките, натовариха ни на два камиона — и чак тука спряхме. Ще работите, казват, един месец, ако ви хареса, може да останете и повече... — поглежда ме. — Ти ако си на наше място...

— Аз ако съм на ваше място — казвам, — ще отида и ще чуя главата на тоя, дето ме е измамил!

— Мамка му на председателя! — чува се глас над мен.

— Защо мамка му? — казвам. — Направо него!

Някои се размиват.

— Има недоразумение — казвам аз. — Ние сме национален обект, за нас Централният комитет и правителството се грижат, не сме опрели до милостинята на разни председатели, дето гледат да си оберат мърлявите любеници и да ги продават в София!... — поглеждам началника на отдел „Подготовка кадри“ и виждам, че е доволен, дето го цитирам.

В това време пристига служебен автобус и от него слизат трийсетина уморени и в изпотапани работни облекла мъже. Завършила е първа смяна. Някои от тях ме забелязват сред пъстрата група, поздравяват ме. Всички се прибират в общежитието.

— И тия ли са мобилизирани? — пита каскетлията.

— Тия са на свръхсрочна служба — казвам аз. И не давам на каскетлията да разбере шегувам ли се, или говоря истината. — В момента, друже, на обекта работят двайсет и три хиляди души на свръхсрочна служба!... — ставам, оправям ризата си. — Заводите и пристанищата трябва да се предадат в много къси срокове. И ако искаш от мен мъжка дума — ще ти кажа, че хора наистина не стигат!

— Ние какво сме виновни? — гледа ме каскетлията.

— Ако има виновни, не сте вие — уверявам го.

— Ами тогава да си ходим!... — каскетлията става, намества каскета

си. — Да се върнем в село, па да поразпитаме председателя как така се мобилизира!... — протяга ръка, докосва ме с показалец. — Началство, аман от началници!

— Аман! — вдигам рамене. — От малките или от големите?

Каскетлият ме поглежда с подозрение: май искам да го поцхлъзна!...
Поклаща глава и тръгва към автобуса.

— Не ви съветвам да се връщате в село — спирам го аз. — Председателят мамка му, пак ще ви подгони, началниците, нали знаете, не обичат да се отмятат от думата си. Ако ме слушате мене, останете няколко дни — ще ви настанят в общежитие, дрехи ще ви дадем, на стол ще се храните. Пообиколете строежа, погледайте. Дето се казва, ще ви остане за спомен като екскурзия до национален обект... Пък аз през това време ще се обадя на вашия председател — къде се е засилил мобилизация да прави! В окръжния комитет ще го наклепам!

Това за наклепването действа най-добре: каскетлият се споглежда със селяните си, усеща в очите им любопитство или някакво чувство за малка аванта — и пръв тръгва към автобуса.

Тръгва бавно автобусът. А аз бързам да наредя на началника:

— Няма да ги развеждам много-много! Един ще се уплаши от мащабите, друг — от бъркотията. По-бързо ги заведи в стола, направете им нещо като банкет...

— Да се обадя ли на председателя? — предлага началникът.

Поглеждам го с невесела насмешка.

— Остави, аз само пред тях... Председателят им сигурно е свесен човек. И той като нас няма хора. А от окръжния комитет са го подгонили... — Един спомен присвива очите ми. — Знаеш ли, имах един приятел... И той като тия не можеше да разбере, че е брънка от веригата.

Началникът ме гледа с неразбиращи очи. — Няма ли една брънка — някаква верига няма!

Началникът явно мисли много по-предметно от мен. Въздъхва и казва ни в клин, ни в ръкав:

— Нито един от тия нямаше да дойде, ако не ги бяха мобилизирали!... Съзнание! Грънци!... Ох, добре, че ги оправихме!

— А къде ще спят?

— Нали ще си ходят! Пък ако някой остане — ще ги посгъстим в общежитието.

— Ще ги настаните в детския дом — казвам. — В новия!... И изведнъж се развивам заканително: — И само да съм видял една драскотина или нещо изцапано! Черен ще ти стане животът.

Поглеждам часовника си и худвам към джипката.

8.

Минавам край новия детски дом и с малко жал го поглеждам. Спирам пред лавката на Манол, изскачам от джипката. И бавно стискам устни, стискам ги до побеляване. А това означава, че бавно се въбесявам. Защото на лавката има поне двадесетина души!... В работно време!...

Чудя се какво да направя... И изведнъж... решавам, отивам и заставам най-отпред. Тия, които ме познават, леко се измъкват от опашката и изчезват. Но това са само трима-четирима. Останалите се обединяват за борба с мен.

— Ало, чичка, хайде на опашката! — обажда се мустакат младеж.

Правя се на разсеян.

— Чуваш ли?...

Дребен мъж опира длан в гърдите ми и ме отмества. По-точно, прави опит да ме отмести — защото аз оставам на мястото си, а той, по законите на физиката, отстъпва крачка назад.

— Бързам — казвам аз на опашката.

— Айде бе, всички бързаме! — вика мустакатият младеж.

— Ами? — чудя се аз. И гледам как Манол, лавкаджията, прави отчаяни з. нацизна клиентите си. — Защо ще бързате, като не сте на работа?

— Кой не е на работа, бе? — настъпва пак дребният мъж.

И тогава го хващам за яката, притеглям го към себе си. И му казвам тихо и яростно в лицето:

— Ами като си на работа, какво търсиш тука бе, хайта такава! Кой ти е казал, че може така да си пилееш времето бе, бял дяволе! Ти чувал ли си, че във Франция такъв като теб от началника си иска разрешение да отиде в кло-

зета?!

— Ние, докато вземем разрешение от нашите началници, ще се напикаем. Опашката не знае да се смее ли, да мълчи ли — защото е усетила нещо опасно в поведението ми... Манол продължава да прави отчаяни знаци. И изведнъж му хрумва разрешението. Той провира глава през прозорчето, ухилва ми се и произнася отчетливо:

— Другарю пълномощник, още нямаме ножчета! Всеки момент чакаме, другарю пълномощник!

Оглеждам опашката. Едно девойче извиква почти плачешком:

— Ама аз наистина не съм на работа!

Устните ми са още бели, когато казвам на Манол, след като съм посочил една шарена кутия с бонбони на витринката и съм му хвърлил два лева:

— Дай една кутия бонбони. Най-хубавите!

Манол ми подава една невзрачна кутия. Връщам му я и казвам ядосано:

— Казах — от най-хубавите!

— Тези са най-хубавите — убеждава ме Манол. — Тия... — посочва желаната от мен кутия, — ... само кутията им е по-шарена, иначе са кофти!

— Кутията им шарена! — повтарям аз и гледам мустакатия младеж. И казвам на Манол: — Жив-умрял, утре да имаш ножчета! Обещах на един да му обръсна мустаците!

След тая конкретна заплаха опашката бавно и неохотно се разпръсква. Правя място на момичето, което наистина не е на работа, да си купи две вафли. И когато захвапва вафлата и тя вкусно изхруптява между устните ѝ, аз казвам:

— Благодаря ви, мило момиче!

Момичето не може да усети за какво му благодаря, несръчно прибира стотинките ресто, поглежда ме още веднъж уплашено и почти тичешком се отдалечава.

— Не те познават — поклаща глава Манол и ми бута обратно двата лева. Аз ги връщам обратно, а той казва: — Хайде сега!...

И тогава аз извиквам:

— А ти като ме познаваш, защо... — и бръсвам с пръсти банкнотата.

Манол се навежда да я търси. И когато се изправя, мен вече ме няма.

9.

Моята секретарка Мими, както винаги, ме посреща с тих възторг, непроменин или незасенчен дори и от това, че до нея седи инженер Ганчев... Той веднага става и ми подава грижливо опакован албум.

— На риск го взех — стеснително казва той. — Нямаше Ермитажа... Мислих, мислих и реших да взема Дрезденската галерия!

— Не може да бъде! — възкликнах аз и започвам да развивам опаковката.

Мими и Ганчев се спогледват смутени.

— Приятно е да решиш нещо сам, нали? Не бива да се изпуска нито една възможност за самостоятелно решение, нали?... Благодаря ти! Иначе бях започнал да мисля, че с Мимито само си пишете писма...

Мими с очи ми прави знаци да погледна назад. Но аз си разглеждам албума и говоря:

— Мими, пиши... Утре да се провери! Първо: дали бригадата на Кольо Дачев е започнала работа. Второ: дали е завършена украсата на детския дом. Трето...

Случайно вдигам поглед и виждам усилията на Мими да насочи вниманието ми в друга посока... Извърщам се. Елена седи пак на стола зад вратата.

— Изгониха ли те? — питам аз и разлиствам албума.

— Не ми харесва — отговаря Елена.

— Добре — кимвам аз, без да отделям поглед от репродукциите. Обектът ни е голям, национален! Има за избиране, не е като да няма... Само че работният ден свърши. Утре!... — и се каня да вляза в кабинета. Но усещам, че нещо не е в ред. — Какво?

— Нищо — казва Елена и става. — Няма къде да спя.

— И това ли трябваше да се досета? — гледам безпомощно.

— Аз да я взема — ама нали знаете какво е в общежитието! — започва

Мими.

Закопчавам якето, вземам кутията с бонбони и я слагам върху албума

Подавам ръка на Мини, после — на Ганчев. Виждам, че очаква нещо от мен. Умората ме лишава от съпротивата срещу възможния най-глупав въпрос:

— Ти в кой районион беше?

— Трети — отвръща Ганчев, без да може да разбере защо го питам.

— Аха! — казвам аз и поглеждам Елена. — Хайде!

Излизаме. И само след една крачка рязко се извърщам, широко отварям вратата.

Ганчев е протегнал ръце към Мими. И двамата се вкаменяват. А аз, като че нищо не съм видял, питам:

— Жена ми обажда ли се?

— Не! — изпищява с пресъхнал глас Мими.

Затварям тихо и внимателно вратата. После питам Елена:

— Видя ли?

— Нормално — отвръща Елена.

— А, да! — съгласявам се след малко. — Само да знаеш какво е в обществото: по пет-шест в една стая...

— Няма място за любов! — засмива се Елена.

Поглеждам я.

— И за любов...

Вече сме в колата (след работно време вземам полския „Фиат“, просто защото колата е чиста), пътуваме по новата магистрала, отдясно се редят новите заводи, някои комини вече димят...

— Сега няма свидетели — казвам на Елена, — казвай, изгониха ли те?

— Не ми харесва — вдига рамене Елена.

— „Не ми харесва!“ — имитирам я. — Мислиш ли, че на Мими ѝ харесва да спи с четири момичета в една стая!

— Нейна си работа! — пак вдига рамене Елена.

— Вярно — кимвам, — че е нейна... А това, че не ти харесва работата, също си е твоя работа... Тогава защо ми се увисваш пак на врата?

— Аз мога и да слеза! — поглежда ме Елена.

— Моля! — казвам аз, след като съм спръл рязко колата и съм се пресегнал край Елена да отворя вратата.

Ръката ми се е опряла на бедрото ѝ — и Елена казва:

— Не обичам да ме пипат. Сам по мое желание!

Чак сега усещам къде е ръката ми. Затварям вратата, въздъхвам. И пак потеглям. Усмивам се.

— Знаеш ли какво е нужно за такива като теб?... В един кораб — и навътре в океана! Да нямаш възможност да хвърчиш като лека пеперудка насам-натам!

— Няма нищо страшно! — усмива се Елена. — Капитанът ще излезе приател на баща ми и пак ще се нареди нещо.

— Има различни капитани — казвам аз. — Някои, като кажат нещо — потъват заедно с кораба си, но не се отмятат от думата си. Какво знаем ние с тебе, момиче... Какви хора има!

В настъпилата тишина Елена се извърща назад, оглежда задните седалки. И после казва:

— Няма ли я папката?

Не отвръщам нищо. Чак след малко казвам:

— Разбрах, че си умно момиче... Затова ще ти кажа нещо... Знаеш ли кога ставаме хора?... Когато за пръв път се усетим виновни. За нещо. Или за някого... — изведнъж се засмивам. — Иначе си оставаш пеперудка! Мадам Бътерфлай! Щях да те попитам прав ли съм, но ти не знаеш дали съм прав, ти не си се чувствувала виновна!

— Какви сте еднакви всичките! — гледа ме почти с омраза Елена. — И баща ми, и ти...

Тя бърка встрани от седалката, намира дръжката, дръпва я — и облегалото се отмества назад, седалката става удобна за пътуване в полулегнало положение. И Елена продължава да пътува в полулегнало положение... много предизвикателно разположение на тялото, крак върху карк, длани под хубавата коса, независимо изражение на лицето...

— Я се изправяй! — казвам тихо аз, като си гледам право напред. Защото ще спра и много бързо ще разбереш по какво се различавам от баща ти! И аз обичам да пипам само по собствено желание.

Елена оправя седалката, заема нормално положение. И пак се засмива.

— Много ти се иска да станеш виновен!

— Човещина! — казвам аз. И пак неочаквано прекъсвам шегите: — Твоего не е човещина!

— Какво да правим като сме такива хубави! — смее се Елена весело.

— Вие, дето сте такива, да бяхте и малко по-умни...

— Преди малко каза, че съм умно момиче... — извърна се към мен Елена.

— Извинявам се за грешката — кимвам аз.

— Много бързо си мените мнението вие, големите! — казва иронично Елена.

— Напротив, много бавно — отвръщам. — Иначе отдавна да съм ти показал, че седалката може и да лежи. Или да съм те изгонил.

Вече сме навлезли в града, светлините на уличните лампи пробягват по лицата ни.

— Приказваш като на чужд човек — мрачно забелязва Елена.

— Ако ми беше чужда, досега щях да направя поне второто — отвръщам също така мрачно. — А аз само приказвам!

Елена вижда, че минаваме край знака „Спирането забранено“, и казва:

— Тука спирането е забранено!

— Така е — съгласявам се, — по големите магистрали обикновено спирането е забранено...

10.

Нашият син Сашко спи. А ние с майка му Катя стоим до креватчето, аз държа в едната си ръка ученически бележник, а в другата — една рисунка с водни бои и питам, като соча с нос рисунката:

— Какво беше?

— Морков — отвръща малко неуверено Катя и за всеки случай отново надниква да види рисунката.

— И за това нещо са му писали шест!... — гледам с изумление рисунката.

Катя пак поглежда рисунката и казва:

— Най-много четири...

— Тромба! — заявявам категорично.

— Трябва да отидеш в училище! — казва тревожно Катя.

— Още по-лошо! — безпомощно вдигам рамене. — Ще започнат да му пишат седем. — Защото, дявол го взел, нашият син не е просто Сашко, а син на другаря едикойси!

— Ще се похаби детето — тревожно гледа Катя спящия Сашко. — Детството му минава направо без никакви трудности! Няма да се научи да се бори, да преодолява...

— Хайде, хайде — прекъсвам излиянията ѝ, — ще я оправим някак... прегръщам я, шепна някъде в косите ѝ: — Казвай, реши ли?

Катя се смее беззвучно, отвръща шепнешком:

— Не съм!...

— Защото аз отдавна съм готов!... — смея се и шепна някъде в косите ѝ. — Съвсем готов! Винаги готов!

— Тихо! — смее се и шепне Катя, — ще ни чуе момичето!

— Ох, извиняйте!...

Елена стои на вратата и гледа виновно.

— Нищо, нищо! — казвам аз, протягам ръка и запалвам множеството лампи на тривиалния полулей. Отивам и изваждам от барчето някаква бутилка И се чудя какви чаши да извадя. И същевременно говоря: Дълги години живяхме разделени. И сега сме като младоженци — където сварим, там се прегръщаме и целуваме!... — наливам, поднасям — и Елена учудено клати глава: държа съвсем културно чашката — столчето между пръстите, между свитите като чаша пръсти... — Нещо повече! От известно време имам идеята да увеличим членовете на семейството!... — кимвам към Катя, която се чуди накъде да погледне и какво да направи. — Обаче тя още не е решила... — Но усещам, че нещо става в очите на Елена, че някаква завист пламва в тях и угасва — затова питам: — Ще ядем ли?

— Нали щяхме да ходим на гости! — вдигна рамене Катя.

— Да не ви преча? — сепва се Елена, замислила се за нещо. Или загледала се в него... В мен!...

Най-лесно може да се спасиш от един поглед, като избягаш... Отивам в хола, вземам папката и изваждам от нея няколко плика. Кимвам на Катя:

— И същата тая вечер трябва да бъдем на коктейла на един търговски консул... — разгръщам втора покана. — ... На премиерата на „Моя прекрасна лейди“... — поглеждам Елена, — „лейди“ или „леди“?

— Все едно — казва с равен глас Елена и продължава да ме гледа.

Отварям трета покана.

— И на банкета по случай... — захвърлям останалите покани. — Винаги има случай да се уреди един банкет... — хвърлям се на дивана и кръстосвам крак върху крак. — И затова няма да отидем никъде! Както всяка вечер! И утре пак ще лъжа: ако ме пита консултът, ще кажа, че съм бил на банкета. Ако ме питат от театъра — ще кажа... виждам, че Катя е изчезнала в кухнята, че Елена ме гледа и върви към мен. В смущението си вземам албума с Дрезденската галерия, оставям го, вземама купената от Манол кутия с бонбони, отварям я, поднасям я на Елена. После измъквам от рафтчето под масичката огромен албум, слагам го пред седалката до мен Елена. — Не, не е семеен албум! Това ми е хобито!... — вземам пенсети, разлиствам албума и започвам да измъквам изпод прозрачната слюда разни хартийки. — Събирам покани!... Ето! За мачове!... За опера!... За председател на журито на конкурса за хармонично тяло!... За участие и литературен конкурс!... За участие със съвещателен глас на общорепубликанската декутация на нов вид кашкавал!... — изваждам поканите с пенсетите, оглеждам ги — и любовно ги слагам отново под слюдата. Същински марколюбител!... С особено внимание измъквам едно листче. — А това е най-ценното в колекцията ми... Показна да се явя на проверовъчен изпит в КАТ!... Усещаш ли нюанса? Това е единствената покана, в която аз съм потърпевш!... — поглеждам тъжно Елена. — Разбира се, не отидох. Все едно, щяха да ме познаят и да започнат да ми се извиняват за грешката. За моята грешка!...

Катя стои на вратата и ме гледа.

— Много приказваш — уморен си.

— Страшно — казвам аз. И лапвам още един бонбон. И лицето ми се изкривява от внезапната болка. — Докторе, зъбът... — отварям широко очи и гледам Катя. — Утре ще прескоча да го видиш!

— Няма да може — отвръща Катя и прибира албума. — Не си записан... — поглежда Елена, усмихва се. — Сега погледайте мен. В момента той не е красив!

Елена се сепва. Овластява се и отвръща на Катя:

— Той и иначе не е красив... А аз чакам да спре да говори. Знаеж ли, от обекта дотук не е спрял. И все умни и назидателни приказки говори...

— Няма вече! — заявявам аз и натискам бузата си с длан. — Казвай!

Елена поглежда Катя, в очите ѝ светва нежност, после поглежда мен. И казва тихо:

— Баща ми на кой район беше началник?

— На втори. Аз — на трети. Бяхме комшини! — мъча се да се засмея иззад притисната към бузата длан.

— Утре искам да отида там — казва Елена.

— Готово! — ставам аз. И заставам пред Катя и молитвено залепвам длани пред лицето ѝ. — Кате, нека да дойда утре!

— Не може — отвръща Катя, — не си записан.

— А като се запиша?

— След десетина дни.

— О-о! Тогава ще го извадя!

— И за вадене е същото чакане — успокоява ме Катя и ме отпъжда към вратата.

— Тогава ще си го извадя сам! — заявявам. — С конец! Както в детските години!...

Катя пак е влязла в кухнята. А Елена е измъкнала албума, отворила го е — и с учудване гледа някаква снимка... Рязко тръгвам към нея, затварям грубо албума, слагам го под масичката.

— Това е капитанът... — казва тихо Елена.

— Позна — казвам.

— Защо е тук! — пита тихо Елена. — Нали албумът е пълен с нестанами неща? Какво не е станало с него?

Катя с известна неприязън открива, че все още съм тук. И аз се устремавам

към вратата. И пътем ѝ казвам:

— Ако ме потърсят — знаеш къде съм!

— Звънни, че няма да ходим на гости! — казва Катя, останала зад мен.

Усещам, че влиза пак в кухнята. Връщам се безшумно. И прошепвам на Елена, застанала на вратата.

— Албумът е за нестанали с мен неща!... С мен!

И хлопвам вратата.

11.

Вече съм на улицата. Отивам при „фиата“, отключвам вратата. И ѝ хлопвам, заключвайки я. И тръгвам пеш.

Обикновена вечер. Топло, шумно, многолюдно. Минават момчета и момичета. От един транзистор ме лъхва позната музика.

Спортната зала цялата искри от светлина. Навярно има състезания — от входа изскачат момичета в анцузи и изтичват покрай мен. Заглеждам се след тях... И чак, когато виждам телефонната будка, се досещам, че трябва да звъня.

Дебел глас бучи в слушалката.

— Кой там?

— Аз — отвърщам.

— Кой?

— Аз — повтарям. — Не само образите — и гласовете си забравихме.

— О-о, ти ли си! — бучи гласът. — Защо не идвате бе, вашата!

— Не можем — отвърщам. — Канен съм на много важен коктейл. Някой донесе ли ви прахосмукачка?

— Две! — смее се слушалката.

— Ако бихме дошли, щяха да станат три! — лъжа най-спокойно. — Нищо, ще я сменим с друго.

— Центрофуга! — вика слушалката.

— Какво? — недоумявам.

— Центрофуга! За изстискване на пране! — крещи слушалката. — Отдалечавам я малко от ухото си. — Струва пак толкова! Жената вика: „Нов апартамент, пък без центрофуга!“ Слушай, от колко години се каним да направим заедно една екскурзия! Хайде в неделя...

— Не мога — отвърщам с някаква спокойна, навярно зле прикрити досада. — Имам национално съвещание...

— Е, тогава пак ще се чуем! Хайде, че гостите викат! Много жалко!...

Слагам слушалката. И бързо пускам нова монета, набирам номера.

— Ало, кой? — вика слушалката.

— Аз съм — отговарям тихо. — Какво беше онова?

— Центрофуга! — вика слушалката. — За пране!

— А аз мислех, че е за тренировка на космонафти — казвам тихо и окачвам отново слушалката.

Едно момиче ме чака да свърша разговора. На тясната врата почти се прилепваме един о друг. Подавам на момичето осатналите ми няколко монети по две стотинки. То ми благодари с кимване.

Прекосявам магистралата, която води към Златните пясъци, тръгвам към морската градина. Вървя по алеята край високия бряг. Кораб напуска пристанището, светлините му бавно избледняват и сирената му звучи тъжно и глухо.

Влизам в лабиринта от рибарски мрежи — и когато излизам, вече съм в кръчмичката. Бат'Денчо ми кимва — масата ми е запазена, ъгловата маса, която във всички заведения обикновено е запазена за персонала. Сядам, бат'Денчо донася традиционните две чаши и бутилка вино. Наливам, чукаме се, отпиваме.

— Как е? — пита бат'Денчо и оглежда посетителите, дебне да не се появи някое ново желание, а той да го пропусне.

Удрям с длан по масата и заявявам:

— Всичко е наред, бат'Денчо! От тебе гледам!

— Къде е моето — къде е твоето! — махва с ръка бат'Денчо. И след малко добавя: — Расте ли националният обект?

— Расте — отвърщам, — къде ще отиде!

Притварям уморено очи... И си представям: кръчмичката е празна. Столовите и масите са разхвърляни, а срещу мен вървят две момчета — същите оння, които бе довел русият капитан за свидетели...

Отварям очи. Няма никакви момчета. Бат'Денчо чука чашата си в моята и казвам уморено:

— Капнах! Народът е полудял!

— Лято е — казвам, — най-хубавото време за лудории!...

Отново ми се привижда: двете момчета вървят към мен...

Естествено няма никакви момчета.

— Корабът пристига утре — казвам малко разсеяно, за да не разбере, че точно за това мисля непрекъснато —

— Утре — кимва бат'Денчо.

И хуква да обслужи една весела компания.

Докато отсъства, аз оглеждам хората, търся в себе си някакъв отзвук на това лятно безгрижие... Магнитофонът отправя към малката площадка за танцуване бърза, ритмична мелодия. Момичета и момчета танцуват — пъргаво, весело, от време на време вдигат високо ръцете си и пляскаят в такт.

Бат'Денчо пак сяда уморено на стола, отпива глътка от чашата.

— Дали ще дойдат двете момчета? — казвам повече на себе си.

— Няма да дойдат — въздъхва бат'Денчо. — Нали ти казах, откакто разбраха, че идваш тука — не са стъпвали.

— Два месеца са скитали по моря и океани — може да им домъчнее за хубавото ти вино...

Той ме поглежда недоверчиво.

— Какво ме гледаш! — тихо кипвам. — Да им остане — изобщо да не слизат от кораба! По-удобно им е в морето — там няма кой да ги разпитва за капитана на дълбачката „Нарцис“!

— Когато има за питане! — гледа ме с тъжно недоумение Денчо. — Голям строеж, хиляди хора! А на големия стриж, разправят, без жертви не минава. Тъй си кажи и ти — и ще ти олекне.

— Ако ти беше син — тъй ли щеше да приказваш?

— Син — върти глава Денчо. — Да не би да е твой? Какво се правиш на многодетен!

— Не се правя... — отвърщам — Само искам да разбера една истина...

— От тия двамата келеш ли ще я разбереш?

— И от тях... Трябва да разбера кой е виновният.

— Може всички да са виновни!

— От тях да го чуя...

Денчо ме гледа със съжаление.

— Ти си голям човек, умът ти е нужен за големи неща!...

— Кой може да каже кое е голямо и кое — малко — отвърщам тихо аз.

И ставам.

Насреща ми вървят две момчета...

Никакви момчета няма. Просто очите ми са страшно уморени, просто въображението се е престарало... Момичетата и момчетата танцуват и пляскаят с високо вдигнати ръце.

Денчо ме настига с пълен поднос.

— Ако дойдат, какво да им кажа?

— Нищо — отвърщам. — Пил ли си?

— Колкото тебе — казва Денчо и ме гледа учудено.

Избирам от подноса една чашка — навярно с ракия — и я изпивам. Ракия се оказва. Докато изживявам чувството, че гърлото ми е изгоряло, вървя бавно до Денчо и гледам танцуващите край мен. И казвам на Денчо:

— А това, за многодетния, може да излезе истина...

Оставям една банкнота на подноса и изчезвам сред навалищата от танцуващи двойки.

Вървя по красиво осветения път, чинто две ленти следват извивките на високия бряг. Край мен светят е обикновен и красив, накъдето погледна все нещо ми напомня, че има безброй радости на тоя свят и че много от тях не съм изпитал. Спестил съм си ги просто, защото такъв е животът ми...

Долу бучи морето.

И аз си представям, че тичам по плажа с моя син. И го хвърлям срещу вълните. И двамата крещим и се задаваме от смях...

Приближавам светлините на Луна парк.

И си представям, че аз, Катя и Сашко сме в една лодка — и летим, и крещим от радост!...

Минавам край един от откритите ресторанти.

И си представям, че с Катя двамата сме някъде в навалищата от танцуващи. Край нас младежите се поклаща многозначително, някои така се увличат, че незабелязано си разменят партньорите... А ние с Катя танцуваме така плътно танго — или не е танго, а бог знае какво, важното е, че сме един до друг, съвсем един до друг, че усещаме телата си и радостта си!...

Минават тия кратки промлясъци на неосъщественото, на неизпитаното, понизват очите ми и мисълта ми. И аз вървя в топлата вечер, край мен е тихо, една добра мисъл докосва лицето ми... Но откъм морето долетява глас на корабна сирена. И в мен се връща скрита тревога, която прогонва всички весели и безгрижни мисли, всички плажове, луна-паркове и танцови забавления...

Минавам край група момичета и момчета, които стоят на тротоара и си говорят весело и гръмогласно. И неочаквано и за самия себе си — спирам до тях и казвам:

— Извинявайте... Как беше, от колко деца нагоре се смятаха за многодетни?...

Момичетата и момчетата се споглеждат с весело недоумение, вдигат рамене, свиват устни.

— Не знаем — отвърща ми едно момче и се смее. — Ние сме все единичета! Прощавайте, не знаем!

— Вие прощавайте — в знак на извинение кимвам аз и се отдалечавам.

12.

Вървя в топлата вечер, край мен живеят простите радости на хората.

И пак се втурва споменът...

...Беше ослепително слънчев ден. Изскочих от джипката, изтичах по нестабилното мостче и се качих на дълбачката. Срещу мен се зададе русият, сякаш ме беше чакал.

— Здравсти, капитане! — по началнически весело го поздравих.

— Какъв капитан съм аз!... — засмя се той, явно ми напомнише разгласора ни в кръчмата на Денчо.

— Хайде де! — продължих сериата бодри фрази. — Ами сводките от последните петнайсет дни — направих многозначителна пауза — ...след нашия приятелски разговор!...

— Защо — и приятелски беше, и разговор беше! — каза русият.

— Тъй, тъй, кимнах аз, съвсем размекнат от приятно чувство. — От две седмици, само двойна норма! Че и повече!

— Изпълних си думата — каза русият.

— А защо не си весел, мон капитен! — засмях се и огледах старата дълбачка.

— Оказа се, че е по-лесно да те произведат капитан, отколкото да останеш такъв.

— Кой иска да ти скъса пагоните?

— Аз самият — каза русият. — И екипажът ми помага.

— Не са доволни от теб?

— Напротив! Обичат ме двойно повече отпреди. Защото сега вземат двойно повече.

— Лъжеш, капитане! — заявих високо и весело. — Това са двајсет човека! Освен теб и те знаят какво е дълг!

— Така да е — кимна русият.

— Така е — убедено казах. — Иначе отиваме на кино! — както се изразява моят син.

Русият все вървеше зад мен. И говореше тихо:

— Тия дни разбрах, че е вярно това, дето казват, че е лесно да си началник, трудно е да водиш!...

— Какво му е толкова трудното! — засмях се. — Залагаш си живота — и си караш кефа!... — Бяхме спрели, държахме с неспокойни ръце нагорещените перила. — Знаеш ли защо бизоните са пред пълно изчезване?... Четох някъде...

— В „Паралели“ — каза русият... — И аз го четох. Интересна работа: убијат ловните водача на стадото и никой от мъжките бизони не иска да стане водач...

Гледах как дълбачката рови дъното и изважда с кофите си тъмна кал.

— Защото трябва да застане начело на стадото — и него пръв ще го целят... — довърших припомнянето на любопитното четиво. Ръката на русия беше

до моята. Тупнах го. — Но си заслужава! Усещаш ли какво пристанище става! Ще влизат тук разни океански кораби и разни там капитани на тия кораби ще ахкат и ще им падат шапките! И хич няма и да подозират кой го е направил това чудо! Защото няма да се досетят, че капитан можеш да бъдеш и на брега!

— Благодарим! — засмя се русият. После усмивката бавно се стопи в очите му. И той каза: — Знаеш ли от какво моряците стават смелци?

— От какво?

— От страх — каза русият. — От страх да не потънат... А тук няма такъв страх... Интересно: стар съд, всички го обичаме — а никой не се грижи за него. И можем да отидем на дъното заедно с всичкия ентусиазъм и спестени напоследък пари...

— Май съжеляваш за мъжката дума! — погледнах го.

— Не — отвърна русият. — Само че за всичко това съм отговорен аз...

Ръката ми пак се плъзна по перилото, опря в неговата. Погледнах го.

— Такава е съдбата на капитаните, приятелю! — невесело се усмихнах. — Хем трябва да товарим кораба до върха на мачтите с подвижи — хем трябва да гледаме да не потъне... — погледнах го, в очите ми имаше само молба. — Дръж се, момче, като приятел те моля, дръж се! За един живот ли сме ние с тебе! Майната му и на живота, и на капитанската заплата, и на всичкото — само да свършим това, дето сме го започнали! Дръж се, капитане!...

Силни взривове разтърсиха въздуха, водата.

— Започват разширението — каза русият.

— Съвсем като на война — засмях се, прокарах ръка по лицето си.

— Съвсем — усмихна се и русият. — Артилерийската подготовка свършва, започва атаката... — Погледна ме.

— Дано се видим след атаката!

— Дано, капитане... — кимнах аз.

13.

Кабинетът ми е препълнен с журналисти. Щракат фотоапарти, кореспондент на телевизията се навира напред и почти от упор ме снима. На дългата маса са насядали някой от началниците на строителните райони. Мими с вечния си бележник... С една дума, истинска пресконференция! Журналистите слушат — или се правят, че слушат — внимателно думите ми, записват.

— В малко страни на света е събрано такова голямо строителство на толкова малка площ!... Ето обектите, които ще бъдат построени... — на стената зад мен е картата на целия строеж. Извършвам се, посочвам обектите, без да поглеждам картата — така я знам наизуст — и това възбужда дружелюбен смях между журналистите. — Новото пристанище, с двадесет корабни места! Дълбоко-морски плавателен канал с голям мост над него!... Завод за сложни минерални торове с над един милион и двеста хиляди тона годишен капацитет! Завод за калцинирана сода, един от най-големите в света! Язовир с около 350 милиона кубически метра вода! Водата ще идва от язовира по деривация, дълга трийсет километра!... Освен това — двойна железопътна линия, разширение на паровата централа, разширение на циментовия завод!... — Извършвам се изцяло към журналистите. — Миналата година са пуснати вече в експлоатация три завода!

— Колко? — недочува един журналист от задните редици.

— Три! — поватрям. — Други въпроси!

— Извинявам се — надига се недочулият журналист, — това не беше въпрос! Просто не чух добре!

— И аз се извинявам — кимвам. — А много ми се искаше да е въпрос.

— Защо? — надига се пак журналистът недоумяващо.

— За да се завърти приказката около направеното досега.

— Направеното си е направено! — става друг журналист. — Кажете нещо за битовите условия!

Усмихвам се.

— Ето затова ми се искаше първо да поговорим за направеното досега.

— Не ви се иска да погледне някой в задния двор!

— Нямаме заден двор! — отвръщам, разперил ръце. — Можете да проверите!

— Не схващайте буквално.

— Не схващам! — отговарям убедено. — И тъкмо затова ми се иска да напомним на уважаемата преса, че тук има строители, които работят вече двацет

години в Долината!

— Това не променя нещата!

— Точно това променя нещата! — повишавам глас. — Ако тръгнеш устремен към задния двор, можеш неволно да подминеш някого от безименните герои!

— Но тия безименни герои се хранят, пътуват, пазаруват и някъде спят! — упорства журналистът. — За един подвиг, пък бил той и безименен, са необходими условия!... Или вие мислите, че тъкмо затова е подвиг, защото липсват условия?

— Вие ще напреднете в кариерата — поглеждам го доброжелателно. — Искам да ви предложа нещо... Вече сменихме един директор по стопанските въпроси. На път е вторият. Търсим трети. Искате ли вие? Заплатата положително е тройно по-голяма от вашата, има премиални...

— Благодаря — отвърща журналистът, — не обичам премиалните.

— Като пари? — провокирам го аз.

— Като начин за получаване на пари.

Въздъхвам.

— Значи, трябва да търсим друг... Между другото, построихме пет нови стола в различните райони, започва строителството на нов квартал с жилища за около четиридесет хиляди души... Но явно това не е тава за ден-два...

Журналистите усещат, че бързам, че много-много не ми се говори. Но една журналистка непредвидливо се надига и пита:

— Как виждате положителния герой в нашата литература?

— Не го виждам — отвърщам аз.

Когато смехът утихна, журналистката казва с леко възмущение:

— Аз сериозно ви питам!

— И аз сериозно ви отговарям!... Тук, на строежа, сме двацет хиляди положителни герои!... Осмелявам се да включа и себе си... Положителни сме, защото стоим тук и работим!... Отрицателните си отиват. Снощи изпратих двама на гарата.

— Ваши близки ли бяха? — опитва се да ми отмъсти с провокация журналистката.

— Тук имам двацет хиляди близки. Чувствам ги такива до момента, в който напуснат строежа... — и изведнъж слагам край на участието си в пресконференцията. — Извинявам се, трябва да отивам на важно съвещание... — Кимвам към Колчев. — Следващите въпроси, упреци и похвали можете да отправите към другаря Колчев — млад и енергичен инженер, при това скоро наказван, а това означава, че можз да сподели с вас не само радостите, но и скърбите...

Колчев знае, че нямам никакво важно съвещание, улавям нямото му обвинение, но се правя, че не съм срещнал погледа му, кимвам още веднъж приветливо на пресата и се измъквам пъргаво от кабинета.

14.

Карам по магистралата. Наоколо, както се казва, кили работа: дим, в него — проблясъци от окисжен, сякаш избухват снаряди, боботене... Срещу мен се задава цяла колона самосвали. Празни. Карат като на състезание!... Старите шофьори, които познават джипката ми, се отклоняят, новите карат направо. Когато поредният ме опръсква, промърморвам:

— Много нови!... Голямо текучество!...

Измъквам писалка от вътрешния джоб на шлиферното яке — и записвам нещо на арматурното табло. По цялото табло има такива драсканици.

Минавам край строежа на новия завод. Понамалявам — за да видя как Елена, под ръководството на „титулярката“ — пълничка и весела жена, се учи да командва големия асансьор, който издига хора и материали на самия връх на огромния корпус... Завивам рязко и спирам при тях.

— Здравсти! — викам, неизмъкнал се още от колата.

— Здравей! — ухлива ми се жената.

— Как си, како-о? — ухилвам ѝ се и аз. — И казвам на Елена: — Кака ка-за ли ти, че с нея и с баща ти копахме тука основите?

— Тя е копала — отвърща мрачно Елена. — Вие с баща ми не сте.

— Така де! — съгласявам се. И казвам на жената: — Това младото поколение иска всичко да е точно като на аптекарски везни!... Карате ли я? Като ка-за: „Искам да работя там, дето баща ми е работил“ — и това е!... — Не изчаках отговора на жената, извърнах се към Елена. — Тука харесва ли ти?

— Прелест! — отвърща Елена. — Почти всеки камък говори за баща ми:

- А хората?
- И те — казва Елена.
- Това е — разпервам весело ръце, — помнят го!
- Помнят го — кимва Елена, струва ми се, малко закана̀телно.
- Приятна работа, како! — махвам на жената, погупвам окуражително

Елена.

И се каня да изтичам към колата. Но Елена ме дръпва, заглежда ме в очите. И ме пита:

- Оная папка... за капитана... в колата ли е?
- Защо ти е? — учудвам се.

Елена ме държи за лакета, нито за миг не отделя очи от очите ми.

— Искам да видя как го правиш това... това твоє следствие! — изрича малко смутено, неуверено.

— Добре, добре — обещавам. — Довечера!

И забързвам към колата.

Пак карам по магистралата. Намалявам скоростта, криввам в един страничен път. Пред мен се движи пълен с бетон самосвал. От него тече циментово мляко, колелетата го разпиляват из въздуха — и аз понизоставам, защото стъклата са опръскани, защото чистачките трудно обират по стъклата пръските.

Изведнъж самосвалът започва да криви по пътя — навярно е спукал гумата!... Да, спукал е гума, намалява, спира встрани от пътя... И изведнъж, за мое изумление, шинята започва бавно да се надига — и бетонът се излива направо на земята!...

Побеснял, изскачам от джипа, отивам при шофьора, който гледа мрачно една от задните десни гуми и я подритва. За да укротя гнева си, и аз ритам няколко пъти гумата. И питам:

— Какво става?

А очите ми не се откъсват от сивата локва пропилян бетон.

Шофьорът не ме поглежда даже, а започва да сваля гумата: слага крика, повдига задницата.

— По-лесно се прави, така ли? — досещам се аз, като кимвам към локвата бетон.

Мрачно учудване се изписва по лицето на младия шофьор.

— Ти от вчера ли си тука?

— От завчера — отвръщам аз. — Колко курса отиват на кино, ако правиш гумата с натоварена кола?

Изглежда, на шофьора в един момент се понарава детското ми любопитство. И тъй като явно не ме познава, отвръща:

— Два!... — и посочва с глава крика. — Дръж!

Държа. Поглеждам — и запомням номера на камнона. И пак питам:

— Колко ти костват два курса?

— Петарка — казва шофьорът.

Поглеждам локвата от бетон.

— А това... — кимвам към локвата — колко струва?

— Де да знам — изпъшква шофьорът и поставя здрава гума. — Ти знаеш ли?

— И аз не знам — въздъхвам. — Ако знаех... — Не чакам шофьорът да ме погледне подозрително. — От това... — кимвам към локвата, — ... ти печелиш петарка. Иначе загубата каква е?

— Няма загуба — пъшка шофьорът и монтира новата гума. — Важното е да се среже навреме лентата и да се раздадат ордените!

— И ти ли се гласиш за орден? — питам аз и гледам сивата локва.

— Що бе?... — новата гума е сложена и шофьорът е доволен. — Да не сме нещо гърбави!...

— Докато се усетя, слага в ръката ми два лева — навярно материален израз на благодарност за помощта ми, — мята се в кабината. И самосвалът с най-висока скорост прави завой и полетява обратно за нов товар.

Поглеждам смаханата банкнота, изглаждам я, грижливо я събвам и я слагам в джоба на якето. Правя няколко крачки, спирам до разлялата се още по-нашироко локва от бетон. Изваждам яростно банкнотата, хвърлям я в локвата — и бързо се отправям към джипа.

15.

Пристигам на дигата, „навит“ от историята със самосвала. Колчев ме посреща — и веднага усеща настроението ми. Нищо не си казваме, тръгваме по язо-

вирната стена, чийто строеж е към своя край. Работници довършват облицовката, други се занимават с понура — бетонния зъб. Пред стената има дига, отворена от десния край, и през отвора минава свободно водата.

— Красиво, а? — кимвам към течащата вода.

Колчев знае, че се заяждам, но не обича да остава длъжен.

— Много!

Поглеждам го — я виж ти, веселяк!

— Преди колко дни трябваше да започне завиряването?

— Преди месец — отвърща Колчев. — Ще ни обесят, ако не подадем навреме вода на химкомбината.

— Теб ще обесят — уточнявам аз. — Омръзна ми да делея отговорности!

— И на мен ми омръзна — казва Колчев. — И да знаеш, че за престоя на танкера не съм виновен.

— Защо не каза на съвещанието?

— Нямахме време — казва Колчев. — Пък и нали все някой трябва да бъде наказан...

— Кой е този някой?

— С по-малка заплата от моята.

— Ясно! — отсичам. — Рицар! Благородник! Защитник на слабите и неспособните!... Запиши си: шофьор на самосвал № 98—57! От утре да го няма на строежа... — отвърщам на въпросителния поглед на Колчев; — Излива целия бетон, за да поправи по-лесно спукната гума!

— Знам, правят го — казва Колчев. — Този е имал късмет — налетял е на тебе...

— Аз налетях на него — измърморвам сърдито. — Хвана ме да му помагам на всичко отгоре. И ми даде един лев да се почерпя!

Колчев едва сдържа смеха си.

— И него ли защитаваш? — питам.

— Ти го защитаваш! — изведнъж вдига глас Колчев. — Ти си издигнал пламенния призив: „На всяка цена — в пусковия срок!“

Ярост задавя гърлото ми. И казвам:

— Мили приятелю Колчев, не винаги думата „цена“ се отнася за пари! Душицата ми е закопняла за такива хора!

— Какви? — пита Колчев. И гледа и той като мен водата.

Вместо отговор казвам с вперени във водата очи:

— Ще затваряме ли дигата?... Ако се скъса — пак ще те обесят!

— Знам — кимва Колчев. По-надолу има един завод... И цяло селище... И още един завод... — завършва пресмятанията: — И цялата долина след това... А дигите, интересно, се късат обикновено нощем, когато хората спят...

— А може и да не се скъса — казвам аз.

— Дори е по-вероятно да не се скъса — кимва Колчев. — Много по-вероятно... Пръстта е хубава, хубаво се сбива...

И хуква надолу, към двата булдозера, които стоят от двете страни на дигата. Влиза в едната машина, дава знак на другия булдозерист — и двете машини разтърсват с грохот речния каньон и започват да запускат дигата, като тласкат към отвора купича пръст!

Гледам как дигата прегражда пътя на еодага, която сърдито се блъска — и укротена започва да се успокоява... И тогава и аз хуквам надолу. Когато минавам край булдозера, в който е Колчев, извиквам нещо неразбрано и правя някакви знаци с ръце — и от всичко това Колчев трябва да разбере, че ако ще има бесене — ще ни бесят един до друг!

Качвам се на другия булдозер. И след малко скачам от него, тичам като луд нагоре по дигата, стигам върха. И оттам викам на Колчев, който излиза от булдозера и върви нагоре, към мен:

— Здравей, капитане! Да живее безумието!... Колчев се задъхва от смях, като гледа как несръчно се кръстя и викам: — Вовеки веков да бъде благословено!...

— Не съм капитан — смее се Колчев. — Ефрейтор! От запаса!

— Няма значение! — викам аз. — Произвеждам те!

16.

По настроението ми и по дрехите ми, разбира се, има още следи от приключението на дигата. Вървя бързо и весело по здравия коридор на управлението.

И пред вратата на „Личен състав“ виждам Желю.

И той ме вижда — само че се прави, че не ме вижда.

Тупвам го по рамото.

— Здравей, Желю! Да не си ме забравил, морски?

— Не — смъква Желю. — Идехте от светлото към тъмното и...

— Кога пристигнахте? — питам го и го повеждам със себе си.

— Вчера — отвръща Желю и поглежда назад.

— Вярно — казвам. — Денчо ми каза!... Снощи ходихте ли към него.

— Не — казва Желю.

— Аз пък все наминавам! И все чакам да дойдете и вие двамата! И да поседим, да изпием по едно вино... Макар и без капитана...

— Аз... ще се женя! — извондъж изрича Желю. — Заповядайте в неделя на сватба...

— Мерси! — кимвам. — Какво все гледаш назад?

— Казаха ми да почакам... Имало място за машинист в помпената станция...

Държа с ръка за лакета и го водя.

— Ела за малко. Ще се ожениш — и човек не може да те хване!

Влизаме при моята секретарка Мими.

— Две кафета! И един коняк! — разпореждам се и вкарвам Желю в кабинета. Връщам се, отварям вратата. И казвам на Мими: — Обади се в „Личен състав“ и им кажи по-бързо и без разни там проверки да бъде назначен... пиши Желю Желев... двайсет и няколко годишен... младоженец... — поглеждам за миг Желю. — ... неосъждан...

И затварям вратата. Натискам Желю да седне във фотойла, който е най-близо до бюрото. Сядам и аз до него.

— Неосъждан!... — повтарям на себе си. И поглеждам Желю. — Ако капитанът на дълбачката „Нарцис“ беше останал жив, сега всички щяхте да сте в затвора!

Желю не очаква такава фронтална атака. Но бързо се съвзема и казва тихо:

— Вярно, всички! — И ме гледа — и по очите му личи, че в тях „всички“ включва и мен.

— Много е удобно така, а? — повишавам глас — Един човек загива — и отнася със себе си и вината на още двайсетина души!

— Че и повече! — гледа ме упорито в очите Желю и ми дава да разбере, че включва и мен в това „и повече“.

Ставам. И започвам да питам като следовател:

— Защо се разбягахте всички, а?

— Не сме се разбягали — мрачно отвръща Желю. — Рекохме, докато дойде новата дълбачка...

— Новата дълбачка дойде! И има нов екипаж!

— Да сме живи и здрави — ще намерим друга работа — казва Желю.

Заставам до него.

— Ти къде беше, когато започна да потъва дълбачката?

— В машинното! — удивлява се мрачно на неосведомеността ми Желю. —

Нали приключи следствието, защо пак разпитвате?

— Ей така — казвам аз и вземам папката, разтварям я. — Установи се... — забавям продължението, за да видя тревогата в очите на Желю. Никаква тревога не се появява... — ...че причина за потъването на дълбачката е големият наклон... или, както му казвате вие, моряците — големият крен!... Не сте искали да спирате работата и да губите време да преливат гориво от един горивен танкер в друг, за да се изправи дълбачката.

— Не знам — казва Желю, — аз бях в машинното...

Надвесвам се над него и викам гневно:

— Като си бил в машинното — как така си се измъкнал жив и здрав.

— Чух алармата — и изскочих горе...

— И скочи във водата! ... Видя ли капитана?

— Не.

— Интересно! Двайсет души сте — и никой не го е видал! Никой!

— Какво искате да кажете? — настръхва Желю.

— Същото, което и ти си мислиш!

— Нищо не си мисля! — вика Жельо.

— Е, това е друго нещо!... Тогава слушай какво мислят гзрите приятели от екипажа на дълбачката „Нарцис“... — чета от папката: — „...Напоследък работехме по три-четири часа извънредно... Капитанът ни караше...“ „От тая стара брамка друго не можеше да се очаква... Капитанът ни караше...“

Сядам до него, уморено прокарвам длани по лицето си. И питам тихо Жельо:

— Защо не написа това в следствието, а си написал другото?

— Защото и другото е вярно — казва Жельо. — Екипажът може да иска всичко — капитанът решава! Капитанът заповядва!

Скачам.

— Но вие сте го принудили да заповядва!

Жельо мълчи, търси внимание на ръцете си. И отвърща:

— Най-напред някой него беше принудил да ни заповядва. И освен това... — пак търси мястото на ръцете си. — ...оная вечер, когато ви намерихме при Денчо, в кръчмичката...

Звъни телефонът. Вдигам слушалката — и я оставям. И питам.

— Какво — оная вечер?

— Вие сте му казали: „Искаш от мен — аз искам от тебе — ти искаш от твоите...“ И той ви попитал: „А моите от кого да искам?“ И вие сте му казали: „По обратния ред“.

Мълчим. Жельо става. На една крачка от него е макетът на цялото строителство в Долината. Той се заема да подрежда миниатюрните корабчета в пристанището.

— По обратния ред... — казвам аз, като заставам до него. — Може и по обратния ред... — казвам аз, като заставам до него. — Може и по обратния ред... Важното е какво се иска...

Жельо се прави, че не ме слуша, че изцяло е погълнат от огромните мащаби, които се усещат дори от макета... Поглежда ме и кимва към макета.

— За пръв път го виждам така... цялото...

— Нищо не виждаш — казвам аз, загледал в макета. — Нищо не е това! Всичко е подредено, чистичко, нагласено, даже и корабите, които сега са някъде из океаните, вече ги има в пристанището... Другото го няма... — посочвам с ръка. — Ей тук четиридесет души ме излъгаха, че са си изпълнили честно дълга... Ей тука петдесет мъже заеха мястото на петдесет деца... И кой знае кога ще го освободят... Ей тука едно момиче си мисли, че може да заеме мястото на баща си — и не разбира, че това не е вагон със запазени места, че всеки си има на тоя свят свое място и ако той не си го заеме, цял живот остава празно... Ей тука преди малко един мъж пое на плещите си огромен риск — защото усети, че има до себе си един приятел, който заради него е готов на всичко!... А ей тука стоим ние с тебе — и се мъчим да разделим една вина на идеално равни части, да не би да натежнее на някого повече... И се утешаваме с мисълта, че загиналият е загинал като истински капитан — последен е напуснал потъващия кораб!... Красиво умират капитаните, момче!... Макар че похубаво е да са живи и здрави!... — поглеждам Жельо. — Както ние с теб!

Рязко се отдръпвам, отивам при бюрото, затварям папката. И казвам на Жельо вместо довиждане.

— Ако има нещо за уреждане, обади се.

Той разбира, че трябва да си върви. Бавно отива до вратата. Отваря я. И ме поглежда:

— Нали няма да забравите за сватбата?...

— Има си хас... — казвам уморено. — Ще се напием за нула време!

17.

Покрай излизания Жельо се промъква моята секретарка Мими. В едната си ръка носи малък поднос с две кафета, в другата — неизменния бележник. Учудено поглежда Жельо, след това влиза, аз ѝ кимвам да седне на фотьойла срещу мен. Тя сяда, чинно събира коленете си, придърпва късата поличка. Поглежда ме — и навярно не ѝ прави впечатление, че срещу нея седи един уморен, изнервен и изкалян до коленете човек, защото веднага започва да чете от бележника:

— Утре в 10 часа — пресконференция във връзка с първото пробно влизане на кораб в пристанището; ...11.30 часа — съвешания с началниците на строифайоните; следобед — в 15 часа — посрещане на чуждестранна делегация...

— Колчев ще я посрещне — казвам аз и се мъча да изчистя крачолите на панталона.

— Равнището ѝ е доста високо — забелязва Мими.

— А равнището на Колчев да не е ниско! — вдигам глава. — В момента равнището с всяка секунда се издига!

Мими не може да разбере какво говоря, но се съгласява.

— Нали в неделя беше пробното влизане на кораба в новото пристанище? — питам аз, зает все още с изкаляния панталон.

Мими прелиства бележника. Намира записаното. И кимва:

— В неделя, по обед.

Замислям се, досещам се нещо. И казвам на себе си:

— Чудесно!... — и пак питам Мими: — Настаниха ли селските труженици в детския дом?

Мими прелиства бележника.

— Трима са започнали работа. Останалите още правят екскурзии из строежа и се колебаят.

Мими улавя погледа ми: както съм се навел да чистя панталона, погледът ми неволно се е спрял на доста откритите ѝ колена... Тя придърпва поличката, аз откъствам погледа. И казвам:

— Да ги оставят да се колебаят колкото си искат! Друго?

— Няма — казва Мими и става.

— Елена още ли не са я изгонили?

Мими се усмихва, вдига рамене — и тръгва към вратата.

— Остани — казвам — да пием по едно кафе.

Казвам това — и чак тогава разбирам, че за Мими това е било отдавна чакано събитие!... Тя веднага приема поканата и сяда отново на креслото срещу мен... И вече е съвсем друг човек! Премият крак върху крак, протяга ръка, взема си цигара от пирографираната кутия на масичката. И чака аз да ѝ запаля цигарата. Дочаква... Напушва ме смях, но успявам да остана сериозен. Несръчно завалявам и аз цигара, отпиваме от кафето, мълчим. А Мими очаква следващото.

Звъни телефонът. Аз ѝ поднасям с поглед извинение — откъде се взе пък тоя телефон сега!... и вдигам слушалката.

— Слушам!... Здравейте!... гледам Мими и поклашам глава, като ѝ соча слушалката: „Сега я наредихме!“... — Благодаря за вниманието!... — смея се. — Предварително!... Да, потвърждавам, трябва да се удължат някои срокове... Знаем, че не сте доволен... Не, не съм се поддал на инертността! Всъщност фразата не ми е много ясна, но нищо... Какво не виждам?... Аха, значи вие виждате усилията на нашия колектив за спазване правителствените срокове, а аз не ги виждам!... Не, не се сърдя, моля ви се! Само че от два месеца чакаме да пристигнат железните конструкции за содовия завод. Лично вас безпокоих три пъти... — Мими е разперила четири пръста. — Пардон, четири пъти!... Ами така е, и вие едно и две ли имате на главата си... Знаем, благодаря за напомнянето... Но има опасност да обърнем работата в шурм, а когато се шурмува, обикновено се дават жертви... Вярно е, че си заслужава... Да, знам, че не е прищевка на правителството... Да, знам какво е неустойка... Ще се постарая повече да не ви огорчавам... И аз също ви желая всичко хубаво. Другарю министър!... Дочуване!...

Оставя слушалката.

— Не мина! — засмивам се. И неочаквано се изхлузвам по хлапашки на фотойла, премятам крак върху крак, отпивам от кафето.

А Мими ме гледа, гледа. И прошепва:

— Вас не ви беше страх от министъра!

— От какво да ме е страх? — любопитствам.

— И от ЦеКа ли не ви е страх? — тръпне Мими.

— Мен от нищо не ме е страх!... скачам аз и се надвесвам над Мими. — Само от тъмно и от глупави въпроси!... Пиши: утре — съвещание с всички големи и малки началници!... Аз ще ги науча тях!... Защо пишеш и това!... И тебе ще те науча! Натискаш се с Ганчев, където ти падне, а не можеш да усетиш кое трябва да се записва и кое — не!

Мими приема думите ми като весела и безобидна закана. И най-неочаквано слага ръката си върху моята. Аз измъквам ръката си и от своя страна правя нещо неочаквано: слагам я върху нейната. Присядам на облегалката на фотойла. И гледам Мими, и ѝ говоря:

— Сега, Мими, ще ти кажа нещо, което е трябвало да ти кажа отдавна — защото вече две години се трудим, така да се каже, рамо до рамо... Слушай Мими, в световната практика досега не е отбелязан случай на изнасилена секретарка!... — изчаквам Мими да си поеме дъх след поразяващата информация. — Сега разбра ли най-после защо съм те взел за моя секретарка?

— Не! — прошепва Мими.

— Защото не те харесвам, не си мой тип. Иначе още в края на първата седмица щяхме да затънем в шаблона!... — ставам, отивам при бюрото, търся нещо в чекмеджето. — Освен това жена ми ми разрешава да я изневерявам само с по-красиви от нея. И по-умни. И понеже досега не съм виждал по-красива и по-умна... — поглеждам Мими — и виждам как ѝ се наливат очите. — Не, не, ти си хубаво и умно момиче, да не помислиш, че не го виждам, боже мой, кой нормален мъж не би го виждал...

— Вие — прошепва Мими и става.

Този път аз поемам дъх. И откривам най-идиотския начин на бягство от темата.

— Всъщност твоят Ганчев в кой район беше.

— Трети — отвърща Мими и стои неподвижна. — Най-малко сто пъти сте ме питали! Не можете ли да запомните?

— С какво? — затварям чекмеджето. — Нито добро ми е направил, нито лошо. Само се върти край теб и чака да останете сами...

— Ами като няма къде! — въздъхва през създи Мими. — И двамата живеем в общежитие...

Чак сега се заглеждам може би за пръв път сериозно в това момиче... И казвам замислено:

— Няма място за любов!... Едно решение ме отправя към Мими.

— Слушай, вземи твоя Ганчев и довечера ми елате на гости! — Слагам длани на раменете ѝ. — Непременно, разбра ли?

— Добре — подсмърква Мими и кимва.

— А сега... — засмивам се, вдигам рамене. — Каж ми нещо... С твоя Ганчев се обичате... — Мими кимва: вярно е, обичат се... — Може и да се оженилите... Мими пак кимва: вярно е и това... — Е, тогава аз какъв съм за теб?

Мими поема дъх, подсмърква пак. И ме гледа и прошепва драматично, с детска искреност:

— За мен вие сте бог!...

Подсмърква пак и тръгва към вратата.

— Чакай — казвам аз.

Мими спира, механично отваря бележника. И чува гласа ми:

— Каж ми на твоя бог има ли сведение какво е положението на спукания водопровод?

— Има — казва Мими и пак подсмърква. — Още го правят.

18.

Да, на солните мини е спукан водопроводът — и аз убеждавам Мими, че това е най-важното за мен на света в момента, защото след информацията аз вече съм в джипката и препускам!...

Минавам край строежа на новия завод. И не виждам Елена край асансьора!...

— Како, къде е? — викам на жената, преди да съм скочил от колата. — Къде изчезна?

— Отиде да се бие! — смее се жената.

— С кого? Къде? — Жената вдига рамене и се смее. — Да не си ѝ казала нещо?

— Нищо! — вика негодуващо жената.

— Съвсем нищо?! — надвиквам грохота на строежа.

— Пита ме за баща си! — съвсем близо до мен жената вика и размахва ръце. — „Познаваш ли го добре, вика? „Е, викам, не съм спала с него, но това е нова знам!...“

— Наклепа ли го! — викам гневно.

Жената ме гледа изумена — защо пък да го клепа?

Присядам на купчината тухли, уморено прекарвам длани по лицето. Поглеждам жената — и казвам тъжно:

— Ех, како, како, защо сме такива хората — защо сме смели тогава, ко-

гато няма какво да рискуваме?...

Тя ме гледа с неразбиращи очи. И се кани да ме пита — но не ѝ остава време, защото в това време трябва да натисне лоста, хаспелът се спуска с три празни колички.

— Нещо да си недоволна от мен? — питам жената.

— А-а, моля ти се! — разперва ръце тя. — Никога!

Махвам с ръка.

— Какво съм тръгнал да те питам, како... Друг трябва да те пита за мен! И то когато ме няма вече... — Скачам. — Къде е оная, дето иска да се бие?!

Няма смисъл жената да ми обяснява: малко преди да завърши въпросът ми, откъм близкия вход чувам гласа на Елена, мъжки гласове... Хуквам.

И спирам няколко крачки, след като съм влязъл. Защото чувам един мъжки глас да вика:

— Ще отидеш и ще му кажеш, че не искаш при нас!

— Няма да стане! — отеква гласът на Елена. — Ако искате да ме изгоните — вие му кажете!

— Слушай бе, моме! — отеква друг мъжки глас. — Не разбра ли, че не щем да те носим на гърба си! Затова сама си върви.

— Няма да си отида! — отеква гласът на Елена все по-гневно. — Казаха са ми тука да работя — и тука ще стоя!

— Много си послушна! Като ти кажат да легнеш, пак така ли правиш?

— Зависи кой ми казва! — не остава длъжна Елена.

— Е, да кажем, големият началник...

Другият мъжки глас добавя:

— Пък и жена му ще вземе да научи...

Излизам от временното прикритие. И казвам:

— Не се безпокойте, снощи ги запознах.

И тримата са изненадани. Двамата мъже се чудят какво да направят, та да се измъкнат. Помагам им.

— Спокойно, нищо не съм чул! Особено това за леглото...

И те разбират, че могат да се отдалечат.

Скоро изчезват някъде в огромното хале, чийто под е затрупан с тухли, пясък, дъски.

Тъкмо искам да кажа нещо на Елена — и срещам пламналите ѝ от гняв очи.

— Какво се бъркаш! — процежда тя. — И сама щях да се оправя.

— Не можеш!

— Искам! — със стиснати зъби извиква Елена.

— Те не те искат!

— Защото ти ме доведе!

— Прави са си хората — отвръщам спокойно. — И аз да съм — и аз така ще направя!... изведнъж се навивам да викам. — На какво прилича! Разни шешове тръгнали нагоре-надолу — сякаш първата им работа е да си пробутват своите хора! И телефони звънят! И писъмца разни пишат! На какво прилича!?... Да си вземеш багажа и да се махаш! Баща ти има и други приятели като мен! Не съм само аз! Хайде!

Елена ме гледа с някаква особена злобна насмешливост. И аз разбирам че няма да тръгне. И аз разбирам, че е решила сама да извърши нещо и че аз съм ѝ попречил... Елена започва да товари тухли в една количка, не ми обръща внимание. В един момент и аз слагам една тухла в количката. После Елена, без дори да ме погледне, подкарва количката. И бавно се смаява, отдалечавайки се в огромното хале.

Излизам навън. Жената ми казва заговорнически:

— Ще ме убият, ако разберат, че съм ти казала, ама... — И ми прошепва. — Искат да я гонят... Ама все едно че не съм ти казала!... Аз им викам: „Не можете!“ Те викат: „Можем!“

— Ама викаш? — казвам аз.

И от изражението ѝ разбирам, че и един вик не е надала. И тогава тъжно казвам:

— Ех, како... како... — И изведнъж изкрещявам: — От толкова години се знаем — веднъж поне да съм те чул да викнеш! А ти само шептиш! Викни бе! Викни поне веднъж!

— Какво? — гледа ме изумена жената.

Поразен и смазан от невероятния въпрос, гледам я още миг-два и бавно тръгвам към колата. И запрепускам към солните мини.

Мястото е в падина и водата се оттича на едно място. Тъкмо изгребат калта и разкрият тръбите — идва време да се сменят бригадите или пък свършва работното време... Тъкмо на това попадам: стоим с капитан Вълков на брега на падината и гледаме две неща: как трудоваците напускат обекта и, грохнали от умора, правят огни да се строят, и как в същото това време водата отново залива тръбите... Вълков ме поглежда, вдига рамене:

— Това е, не мога да ги накарам да работят три смени. Капнали са!

— Вода трябва на мините! — казвам тихо, през зъби.

— Знам — кимва Вълков.

— Като знаеш... — започвам заканително. И прекъсвам гневната тирада хрумва ми нещо. — Кажй им, че ще получат по пет дни домашен отпуск.

— Кажй им го ти — мрачно отвърща Вълков. — Аз не мога.

— Не искаш! — още по-мрачно уточнявам аз. И гледам изпоцапаните момчета, които са толкова уморени, че дори и не правят усилие да се поочистят.

— Не искам — съгласява се Вълков. Очите му следят как бавно водата покрива отново тръбите. — Спукано е на шевове... —

— Лоша заварка! — казвам аз.

— Припреди хора има на тоя строеж — поглежда ме Вълков. — Свършват си работата — и бързат за друг обект. Толкова бързат, че нямат време дори да си натъпчат парите в джобовете!... А тия момчета са войници. И не е изпълнение на войнишкия дълг да оправят поразните на други!

— Прав си, капитан Вълков — казвам аз. И добавям шепнешком: — Но на солните мини им трябва вода!

И тъй като нямам никакви други аргументи, отивам при войниците, заставам пред строя (ако може да се нарече строй това почти символично подреждане на уморените момчета) и извиквам:

— Пет дни домашен отпуск — ако до довечера водата тръгне за солните мини!...

Очакваният от мен възторжен вик не проехтява. Напротив, не настъпва и минимално оживление в редиците.

— Не щем отпуска! — чува се сърдит глас от задните редици. — Искаме да спим! Цяла седмица работим по две смени!

Оглеждам строя — и повишавам глас:

— Пет дни домашен отпуск — ако до довечера водата тръгне за мините!... На когото му се спи — да остане на място! Останалите — крачка напред!

Никой не прави предложената от мен крачка.

Никак не ми се иска да изглеждам безпомощен — и в един момент се издавам: поглеждам към Вълков, който стои на ръба на падината, на десетина крачки от мен... В редиците се надига нещо като ропот. Вълков усеща това и идва при мен.

— Има ли комунисти? — питам високо аз.

Мълчание. Застаналият до мен Вълков казва тихо:

— Аз.

Споглеждаме се. И той прави крачка напред — и казва ясно, с равен и твърд глас:

— Докато не свършим — няма спане!... — Гласът му постепенно помрачнява, заповедта прозвучава съвсем не като заповед: — На-дяс-но! Ходом марш!

Нестройно извървяват двайсетината крачки момчетата. Някои се извържат, поглеждат ме. Изтъпявам тия погледи. После момчетата се спускат по стръмното и се скриват от очите ни.

Вълков тръгва след тях.

— Да намина ли пак?

Той не отвърща нищо на нелепия ми въпрос. Преди да слезе в рова, спира. И като гледа да не срещне очите ми, казва:

— Кажете да пратят два прожектора. И малко ракия.

И се скрива в изкопа.

Тръгвам бавно към колата. Вървя като подгонен: усещам гърба си болезнено извит, ръцете ми тежат — ще се откъснат от раменете.

Сядам в колата. И в тоя миг откъм изкопа долита песен — нестройна, не-

зитмична, трудно ще познаеш, че е марш... Вълков ги е накарал да пеят... Заповедал им е навярно — да пеят! С горчива усмивка запалвам мотора! Песента заглъхва в шума му. И бавно потеглям.

19.

Пътувам бавно по новата магистрала покрай новото пристанище.

Новата дълбачка работи.

Господинов ме изпреварва с „Волгата“, спира, излиза и чака да спра. Подава ми папката за подписи.

— Господинов, Господинов... — казвам тъжно аз и не се опитвам да се съпристихвавам.

— Сведенията за новите черупкови конструкции — казва делово Господинов. — Днес е последният срок.

— И утре ще е последният срок... — казвам аз и подписвам. — И в друг ден ще е последният срок... Господинов, Господинов, цял живот ли ще бързаме все в последния срок! Кога ще живеем ние с теб, Господинов! Все търчиш, стегнал си се като релса, да те допре човек — ще звъннеш! Отпусни се, удари го малко на живот, търсиш ме през два дни за подписи... Ех, Господинов, Господинов...

Той ме гледа почти уплашен. Затваря папката, тичешком отива при своята кола — и тя изчезва с пределна скорост.

Потеглям бавно.

Насреща се задава автобус. ●т един прозорец се подава една глава и една ръка. Началникът на отдел „Подготовка кадри“ сочи нещо и говори. Явно селяните продължават екскурзията из големия национален обект... Началникът ме вижда, свива рамене. Вижда ме и каскетлият, усмихва се и ми махва с ръка.

Слънцето отива зад хоризонта и всичко пред мен е медночервено...

Наближавам новия завод. Около един от изкопите се е насбрал народ. Когато ме виждат, правят ми път.

И виждам някаква археологическа находка. Един археолог с очила и бяла шапка стои с вдигнати ръце, сякаш се бои да не би булдозерът да изреве повторно и да захване и разгъне находката. Като ме вижда, размахва ръце, сваля шапка, пак я слага на главата си. И вика:

— Уникално!... Некропол от ранната българска епоха! Езическо жертвоприношение! Над шестдесет скелета на мъже, жени и деца!

Слизам при археолога. Той ме дърпа за ръката, води ме към края на разкопките и ми говори разпалено:

— Знае се, че по времето на Владимир е имало масови избивания на християни! Искал е да върне България към езичеството, като обезглави християнството, родачите му...

— Какви водачи са били тия жени и деца! — възкликвам. — особено децата.

Археологът ме гледа недоумяващ.

— Това не са били само деца! Това са били деца на християнски водач! И жените също! Разбрахте ли?

Кимвам. Гледам подредените скелети.

— Жестоко време — казвам тихо. И с неочаквано оживление поглеждам археолога: — Като си гомисли човек: основите на нов загод — върху прабългарско селище!... Историята на България — на едно място!

Тръгвам. Археологът върви до мен и говори трескаво:

— Имам гореща молба към вас! Трябва да запазим тази уникална находка! Историята ще ни благодари за това!

Спирам. Поглеждам грамадните корпуси на строящия се завод, които хвърлят сянка върху находката.

— И историята трябва да ни благодари — казвам, — и строителството трябва да върви, и плачовите да остават неизменени... Никой не е подозирал, че ще попаднем на такова нещо... — засмивам се. — Не само настоящето — и миналото ни поднася изненади!... Извърщам се, поглеждам наредените скелети. — Как простишно са разрешавали конфликтите едно време...

20.

Стоим пак над фрезата, над заспалия наш син Сашко. Аз пак държа в едната си ръка ученическия бележник, а в другата — някакъв предмет, и го оглеждам.

— И за това нещо — шестица! — възмущавам се.

-- Това е игленик — укорява ме жена ми Катя, — а не нещо. — И въздъхва тъжно: — Ще развалят детето!

— Имало е и по-тежки случаи... — Катя ме гледа и не може да разбере шегувам ли се или говоря сериозно. Аз я хващам за ръка, извеждам я на пръсти от стаята, затваряме вратата и сядаме на дивана. — Днес на изкопа на новия содов завод откриха старобългарски некропол... Оказа се, че децата на християнските водачи са споделяли съдбата на бащите си...

— Ти за християнски водач ли се смяташ? — гледа ме Катя.

Засмивам се уморено, извеждам от чантата получените за тоя ден покани, започвам да ги разглеждам и говоря:

— Да видим тази вечер къде няма да отидем... Няма да отидем на симфоничен концерт... Няма да отидем на куклен театър за възрастни... На Нептунската вечер... на банекта по случай... — продължавам да преглеждам поканите и питам: — Има ли нещо за ядене?

— Няма — отвръща веднага Катя. И бърза да добави: — Излез да хапнеш някъде.

Поглеждам я. И заявявам:

— Или ще си направя нещо! Сам!

Отивам в кухнята. Отварям хладилника. И виждам в него скрита лъжата на моята жена Катя: в хладилника има колбаси, блюдо с някакво ядене, зеленчуци, плодове...

Катя е застанала над мен. И все ме гледа особено.

— Каква жена си ти! — казвам тихо аз. — Нито ми се караш, че закъснявам! Нито гледаш да ми изневериш в мое отсъствие! Само ме караш да скитам по вечерно време!... Каква жена си ти! — Бавно се надигам, прегръщам я и я гледам в очите. — И какво все се въртиш край мен?

Тя се притиска до мен. И ми прошепва:

— Реших!

— Лъжеш! — изкрещявам аз. — Видя, че съм кисел, и реши да ме развеселиш!

— Наистина реших! — шепне Катя.

И ме хваща за ръка и ме повежда.

Пътюм извеждам контакта на телефона, пътюм гася лампите. И в тъмното говоря на Катя:

— Помниш ли къде заченахме Сашко?... Май на естакадата...

— Ами! — смее се тихо и щастливо Катя. — На една екскурзия!

— Вярно! — веднага се съгласявам. — Аз все велики работи си мисля...

Пред мен изгрява щастливото лице на Катя. Аз я прегръщам и я понасям така — сякаш танцуваме...

Отнасям нанякъде греещото лице на жената до мен. Виждам го под мое лице и над него, целувам това греещо от нежност лице, отнасям го върху дланите си нагоре, приближавам го — и виждам в очите безгласният вик, приемам го с по една целувка върху всяко око: те остават притворени и аз търся върху устните продължението на вика... И всичко е потопено в тишина...

... Катя гледа в тавана, аз оглеждам голото рамо на Катя и търся поудобно място за главата си. Когато я намествам, казвам:

— Ти освен че си чудна жена, имаш и най-острото рамо на света!... — Сядам, изхвърлям одеялата, върху нас остават белите чаршафи. Лягам по гръб до Катя, оправям чаршафите и казвам: — Сега ще се направим, както сме виждали на кино... — Оплъвам чаршафите, те покриват гърдите ни, ръцете ни остават отгоре. Аз оглеждам лицето на Катя, поразрошвам косата ѝ и спускам една къдрица върху челото ѝ. Пак лягам до нея. — Е, това е!

Лежим така неподвижни. И двамата си умираме от смях, но се сдържаме. — И ако решиш да станеш — допълвам, — ще си събереш краката, ще си изпънеш пръстите шпиз...

— Обърни се — казва Катя.

Аз се обръщам с гръб към нея. Усещам как става и започва да се облича.

— Кате — казвам, — искаш ли да станем многодетни?... Оная вечер Денчо ми се накара, че съм се тревожел за всички и за всичко и ме нарече „многодетен“. „Какво се правиш, казва, на многодетен!“ И на мене ми стана приятно... Кате, голямо дете ще стане това наше дете... Отавна не съм вършил с толкова любов нещо... Кате...

Входният звънец ме извежда от леглото. Обличам се светкавично, изтич-

вам. Катя, облечена, сресана вече, се връща от входната врата и носи телеграма. Поемам я, преглеждам я набързо. И казвам:

— Костов, бащата на Елена... Известява ми, че идва утре.

Хвърлям телеграмата на масичката, прегръщам Катя и се любувам на съставното ѝ лице.

— Как е зъбът! — пита тя.

— Непоносим! — шепна аз. — Утре ще дойда, ще се строполя на твоя стол, ще зяпна — и ще те гледам цял час!

Отварям барчето, вземам някакви шишета. Между тях откривам и един странен предмет.

— Какъв е тоя термос?

— Това не е термос — казва Катя. — В това се правят коктейли!

— Добре — казвам аз. — И ние ще направим коктейл! И ще седнем с теб, Катя, и ще се напием!... Днес, Кате, претърпях поражение!... — Пълня съда с най-разлини напитки и започвам да го разклащам.

— Какво стана? — пита Катя и безшумно влиза в стаята, където спи синът.

— Опитах се да поведя едни момчета в атака — казвам аз тъжно. — И те не тръгнаха.

— Защо? — долита шепотът на Катя.

— Защото размахох пред тях не знаме, а кокал!

— Все пак тръгнаха ли?...

— Тръгнаха — отвръщам.

— Друг ли развя знамето пред тях?

— Не... Един капитан извика „мирно“ и „ходом марш“ — и те тръгнаха... В момента работят трета смяна без прекъсване... Ето затова ще се напия, Кате — защото се чувствавам един разбит пълководец!

Катя идва, оставя на масичката бележника и игленика на Сашко, сяда до мен. И се усмихва.

— И аз ще се напия редом с теб. Днес имавме събрание...

— Ако само това може да бъде повод — аз всеки ден трябва да съм пииня!

— Не, не — поклаща глава Катя. — Нали един колега замина на специализация, та днес имавме избор на нов профпредседател...

— Честито! — кимвам аз и продължавам да клатя съда.

— Не! — тържествуващо казва Катя. — Даже не ме и предложила.

— Ами? — ахвам изненадан. — Как може жената на другаря едико! даже да не я предложат?!

Катя ме гледа в очите, спира ръката ми, която разклаща съда. Зад усмивката ѝ усещам нещо сериозно.

— И аз в един момент се улових, че се учудвам: как е възможно да не ме предложат!... Ето и ти сега... Не, не казвай, че си се пошегувал! Работата е там, че и двамата сме си го помислили! Че сме си позволили да го помислим...

— Страшна профорганизация имате! — казвам възторжено. — Почти като моите трудолагети!... Кате, светът отива на добро, а?

— А това — посочва Катя бележника на нашия син и сътворения от него игленик.

— Това ли? — въздъхвам. — Срещу това съм безпомощен. Това е най-страшното! И тия, които го правят, са най-големите подлещи, Кате! Защото използват най-приятната човешка слабост: мечтата на всеки синът му да бъде силен, талантлив, да притежава това, което господ бог е забравил да му даде!...

Изведпък виждам, че телефонът още е изключен. Скачам и включвам контакта. И въздъхвам облекчено. Връщам се, сядам, прегръщам Катя. И въздъхвам щастливо:

— Как си седим двамата и си говорим за най-различни работи! И сега ще се напием... — Наливам в две чаши, смело отпивам. Навярно лицето ми изразява висша степен отвращение, защото Катя бърза да остави чашата.

Двамата се облягаме назад, мълчим.

— Кате — казвам аз, — няма да се напием... Какви късметлини сме ние с тебе, Кате — каква вечер си откраднахме!... — Ох, забравих, в неделя сме сватбари!... Жени се един от екипажа на дълбачката. Днес се видяхме, покани ме...

Катя извива глава, поглежда ме.

— Нали каза, че са се разпилели?

— Започнаха да се връщат. Един по един... Стягай се, Катю, в неделя ще има два празника! За глория не питай, все едно, няма да ти кажа!... Въздъх-вам весело. — Катю, гладен съм, има ли нещо за ядене.

— Няма.

Знам, това е началото на прогонването, на веселото прогонване от дома, желанието на Катя да остана сам... И вече съм при вратата, когато казвам на Катя:

— Няма да се забавя.

21

Спирам колата пред гарамата.

— Елагодарим! — казва Жельо. И вече излязъл от колата, ми напомня: — Нали няма да забравите за сватбата?

Аз го изненадвам с неочаквана постъпка: изскачам от колата, хлопвам вратата зад себе си — и казвам:

— Нямам търпение — искам да видя булката!

Тръгваме тримата, прекосяваме чакалния, излизаме на перона.

— Работи в содовия — обяснява ми Жельо. — На смени е, това е лошо.

Поглежда ме. Сигурно очаква съчувствие.

Но аз гледам в съвсем друга посока.

Аз гледам изумен Елена, която се е облегнала на стената, дъвче си дъв-ката и гледа разсеяно.

Някакъв особен прелом в нея не настъпва, когато ме вижда да вървя към нея.

— Йоню едно сбогом трябваше, преди да се чупиш! — казвам аз.

Елена поема ръката ми, задържа я толкова, колкото желая аз. И казва:

— Не посмях да дойда. Жена ти ми се сърди.

— Защо?

— Сная вечер, като бях у вас... — Елена хвърля дъвката, поема дъх. — Нали ти отиде да си починеш в някаква кръчма, а ние останахме двете. И тя ми показва бележника на сина ви и нарисувания морков и се оплака, че му пишат незаслужени шестци... И аз й казах, че едно време и с мене беше същото... — Елена пак въздъхва. — И тя ми се разсърди.

Свивам рамене.

— Може да си е представила какво го чака сина ни...

— Като гледа мен ли? — прави опит да се усмихне Елена.

— Като гледа теб, като гледа мен, като гледа себе си... — Кимвам към багажа. — Тръгвай! Много бързо!... — И аз въздъхвам, облягам се на стена-та до нея. — Прощавай, не ми остана време за теб.

Елена извива хубавата си глава към мен. И се усмихва невесело:

— Ако беше баща ми тук — и той щеше да каже съвсем същото.

— Баща ти утре ще бъде тук — казвам. — Имам телеграма.

— Е — засмива се пак Елена, — тъкмо ще има основание пак да каже, че отново сме се разминали!

— Стига си обвинявала — започвам бавно и се разгневявам. — Моля ви се, като имате такива бащи — помъчете се сами да понаправите нещо!

— Точно това съм решила — казва тихо Елена.

Влакът нахлува в гарата с грохот и бели облаци дим. Елена взема бага-жа си. Заглежда се в мен. И казва:

— Казват, на атомната било интересно... — Елена гледа влака и прихва-ща по-здраво багажа. Нещо свива гърлото ѝ, нещо присвива очите ѝ. Поема дъх — и тръгва към вагоните. Не се извърща. Изчезва в един вагон. Влакът тръгва. Не се показва на прозореца...

23.

В сватбената зала е пълно с народ. Между мен и жена ми Катя е нашият пременен син Сашко. Младоженците вече са произнесли фаталното „да“, гърмят бутилки шампанско и то се разлива в чашите и покрай тях. Поради това, че аз и семейството сме на особена почит, донасят ни чаши с шампанско, младоженци-те почтително застават пред нас, чукаме се. Жена ми Катя целува булката, а аз отискам ръката на Жельо и го питам тихо:

— Как е?

— Като на сватба — свива рамене Жельо.

Целувам с удоволствие румената буза на булката. И ѝ казвам:

— Знаете ли, че вашият съпруг е капитан?

— Капитан ли? — смее се звънко булката. — Какъв капитан?

— Цивилен — отговарям аз. — Аз съм го произвел! Да знаете!

Фотографът моли тълпата да се събере за снимка. Практичният кум снага мен, Катя и Сашко между младоженците. И надава предупредителен вик. За-мръзваме.

В последния миг преди снимката издърпвам нашия син Сашко, който гле-да да се вреди най-отпред.

Жена ми Катя ме побутва и с очи ми сочи нещо... На другия край на тълпата, която се е строила за снимка, са Мими и Ганчев. Усещат, че ги гледа-ме, и си умират от срам... Издърпвам отново нашия син Сашко, залеям го до нас. И всички се усмихваме на истеричния фотограф.

— Много обичаш да произвеждаш капитани... — прошепва жена ми Ка-тя през усмивката, отправена към фотографа.

Хващам здраво ръката ѝ, впитам пръстите си в нейните. И прошепвам през усмивка:

— Трябват ми!... — И очите ми светват, когато чувам как отвън се втурва могъщият рев на корабна сирена.

Жельо също е чул корабната сирена — и ме поглежда недоумяващо. А аз съм си подготвил една усмивчица, много тайнствена, в ъгъла на устните. С тая усмивка поглеждам вдясно. И с изненада откривам до себе си Колчев. В офи-циален костюм, с бяла риза и много модерна вратовръзка. Но небръснат.

— Ще те пребия! — прошепвам весело. — Защо не си се обръснал?

— Успях се — отвръща ми със сънена усмивка Колчев. Кимва, сочи към прозореча. — Какво бучи?

— Каквото трябва — отвръщам. — Къде си бил нощес, та си се успал?

— Внимание! — вика фотографът! — Усмихнете се!

Усмихвам се. И прошепвам на Колчев:

— Как е дигата?

— Няма дига — отвръща Колчев.

Целият се извива към него. И с шепот извиквам:

— Пробих ли се?

— Аз я пробих — отвръща Колчев.

— Защо? — прошепвам.

— Защото сега можеше да няма сватба — отвръща Колчев.

Някъде вътре в мен пламва гневът. Напира към устните, към очите... Задържам го. И бавно го потушавам. Защото усещам, че така е трябвало да бъде. В очите и на устните ми се връща поръчаната от фотографа усмивка. И прошепвам на Колчев, без да го погледна:

— Голям страхливец си!

— Колкото тебе! — отвръща Колчев.

И тогава се поглеждаме. И се разбираме.

А навън бучи корабна сирена.

И когато фотографът ни шраква и извиква „Готово!“ — аз хващам Же-льо за ръката и се втурвам през навалищата, през виковете „Горчиво!“. Изскача-ме навън.

В новото пристанище влиза първият кораб!... Влиза бавно и тържествено, гръмко и тържествено се носи гласът на сирената!

Жельо се усмихва особено:

— По случай сватбата!...

Кимвам.

— Само ние с теб знаем... Други ще си помислят, че е съвпадение

Жельо ме поглежда, открива в очите ми шегата.

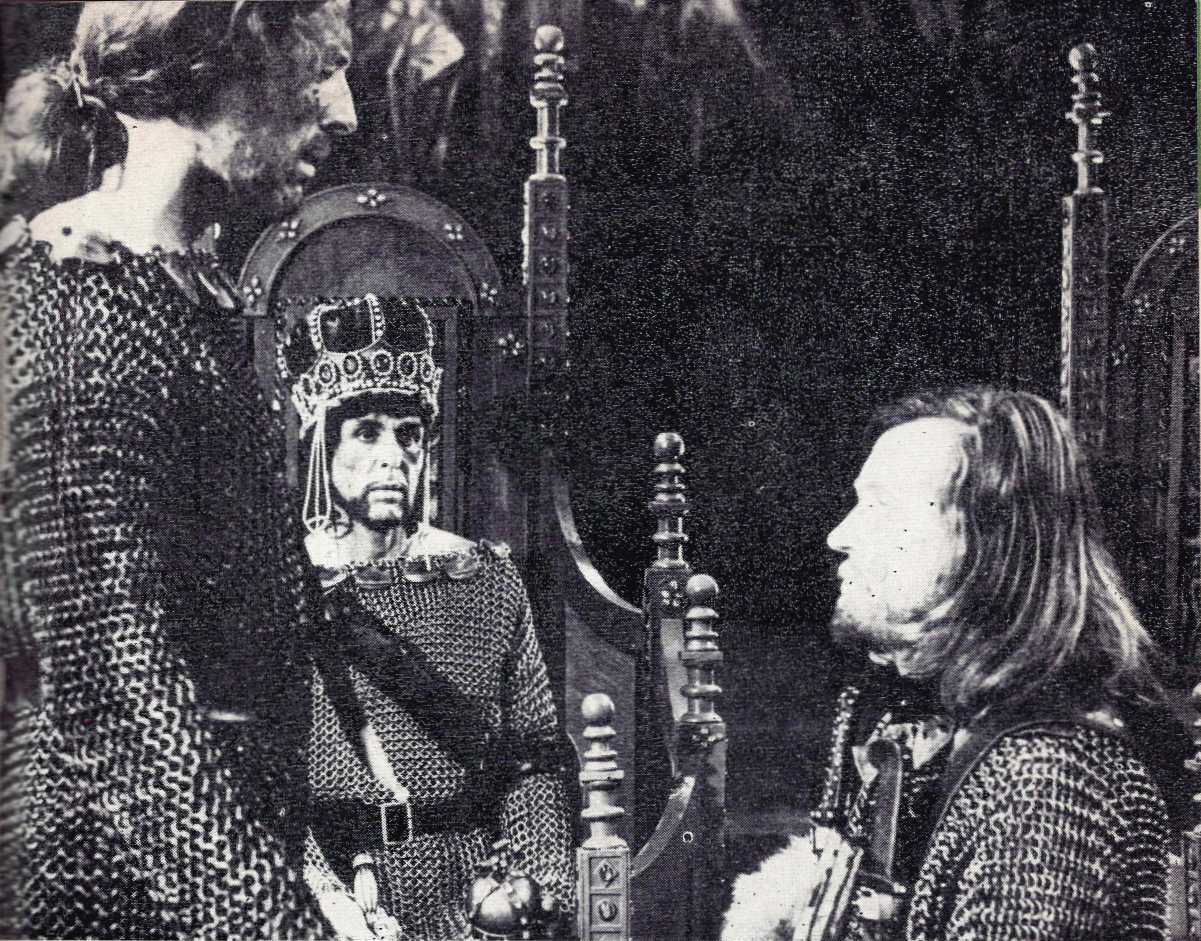
Пак се заглежда в кораба, който огромен и бавен се плъзга по спокойна-та вода. И казва тихо:

— Сега минава точно там... Мина... — Поглежда ме. Усеща, че и аз мисля за снѝ.

— Кой го е дълбал, че да не мине! — казвам тихо аз.

Зад нас гърми музика, шуми сватбено веселие. И над всичко ехти могъщи-ят и звучащ глас на корабната сирена.

А ние двамата вървим по безлюдната магистрала. Вървим срещу кораба, който се плъзга по спокойната светла вода. И бавно и красиво изпълва хори-зонта на нашите погледи...



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА БЪЛГАРСКИЯ
ИГРАЛЕН ФИЛМ „СВАТБИТЕ НА ИОАН АСЕН“ (ГОРЕ
СЦЕНА ОТ ФИЛМА)

И

СЪВЕТСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ „ЗА ТЕЗИ, КОИТО ПОМ-
НИМ И ОБИЧАМЕ“ (СЦЕНА ОТ ФИЛМА НА ЧЕТВЪР-
ТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА).