

киноизкуство





**кино
изку
ство**

**30
ГОДИНА**

бр. 5, май 1975

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

съдържание

**30 години от победата над хитлеристка Герма-
ния**

**ИСТОРИЧЕСКА ПРАВДА И ИСТОРИЧЕСКА ОТ-
ГОВОРНОСТ — РАЗГОВОР СЪС ЗАСЛ. АРТ.
ЗАКО ХЕСКИЯ**

**ДИСТАНЦИЯТА ОТ ВРЕМЕ ЗАДЪЛЖАВА —
РАЗГОВОР С РЕЖИСЬОРА ГЕОРГИ СТОЯНОВ**

**КИНОДРАМАТУРГИЯ И СЪВРЕМЕННОСТ: ХРИ-
СТО КИРКОВ, АТАНАС ЦЕНЕВ, ГЕОРГИ МИШЕВ,
ВЕРА НАЙДЕНОВА, ГЕОРГИ СТОЯНОВ, ЗАКО
ХЕСКИЯ, ХРИСТО ХРИСТОВ, ЕМИЛ ПЕТРОВ,
ДРАГОМИР АСЕНОВ**

**ПЕТЪР КАРААНГОВ — СЪСТОЯНИЕ НА СЦЕ-
НАРНОТО ДЕЛО В БЪЛГАРСКИЯ ИГРА-
ЛЕН ФИЛМ**

**ИВАН СТОЯНОВИЧ — СТЕФАН ПЕЙЧЕВ НА 70
ГОДИНИ**

АТАНАС СВИЛЕНОВ — „ПРИ НИКОГО“

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА — „ВИЗА ЗА ОКЕАНА“

СЕМЬОН ЧЕРТОК — ИЗКУСТВО БЕЗ ГРИМ

**БОЖИДАР МИХАЙЛОВ — ПРАГА'75 — ПОД
ЗНАКА НА КОНСОЛИДАЦИЯТА**

**МАРИЯ РАЧЕВА — ВАРШАВСКА КОНФРОНТА-
ЦИЯ'75**

ХРОНИКА

ГЕОРГИ МИШЕВ — БЪДИ ПОНОСИМ! (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)

ВЛАДИМИР ЯНЧЕВ

ИВАН ШУЛЕВ

ИВАН БОЯДЖИЕВ (отговорен секретар)

коректор Диана Димитрова

Адрес на редакцията

София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж

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

Каса — 88-00-31, Съюз на българските писатели

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 Цветана Манева и Стефан Данаилов в кадър от филма „Началото на деня“. На втора страница съветската актриса Ариадна Шенгелая

ИСТОРИЧЕСКА ПРАВДА И ИСТОРИЧЕСКА ОТГОВОРНОСТ

разговор със з. а. **Зако Хеския**

— Другарю Хеския, как определяте мястото в българското кино на темата за борбата на нашия народ против капитализма и фашизма и за участието на армията ни в заключителния етап на Втората световна война?

— Три филма — „Непримиримите“, „Тримата от запаса“ и „Зарево над Драва“ — са посветени на темата за участието на българския народ в Отечествената война. В никакъв случай те не могат да претендират и нямат претенциите, че са я разрешили и изчерпали. Защото става дума за едно огромно преживяване на народа ни и за проблеми, които изникват пред личността в съприкосновение то ѝ с войната.

За българското кино една от най-значителните теми, тема, която е разработвана много и е дала едни от най-сериозните успехи на нашия игрален филм, е антифашистката тема. Достатъчно е да спомена само някои филми, първи изплували в паметта ми, за да дам пример за сериозни и значителни постижения на нашето кино в овладяването на антифашистката тема — „А бяхме млади“ на Бинка Желязкова, „Пленено ято“ на Дучо Мундров, „Птици и хрътки“ на Георги Стоянов...

Вече няколко поколения кинематографисти обръщат поглед към съпротивата на народа ни, откривайки там проблеми и герои, на които откликват различно, съобразно своята чувствителност и душевност. Да кажем, по един начин вижда и усеща тази тема Бинка Желязкова, драматично и задълбочено изследвайки миналото, по друг начин разреши същата тема Георги Стоянов и, разбира се, по трети, много интересен за мен начин, Георги Дюлгеров в „И дойде денят“. Това е един чудесно направен филм, в който съвременната чувствителност, съвременното мислене е спонтанно и органично изявено. В същото време

има нещо, което сближава творчеството на тримата. И тримата са отворили своята сетивност и своето мислене към ония проблеми от миналото, в които намира израз съвестта на времето, и извеждат напред онези въпроси, които решава човешката личност в една борба. Разнообразието на творческите почерци показва безспорното богатство за художествена изява, което предлага темата за антифашистката борба на нашия народ.

— *До какви сфери от темата за антифашистката борба нашето игрално кино все още не се е домогнало, в какви аспекти виждате развитието на темата за съпротивата в бъдеще?*

— Мисля, че тази тема дава широки възможности за намиране на нови стойности по линията на търсене контакт със съвременната публика и по-специално с младежта. Нашите филми трябва да бъдат интересни за съвременната публика, за днешния зрител, който, запознат или не с борбата на народа ни против фашизма, да чувствава, че пред него се разкрива една правда, една истина.

Известно време нашето кино изживяваше увлечението си по приключенско-романтичното разкриване на антифашистката тема. И въпреки че приключенският филм, романтиката на съпротивата намериха резонанс у по-младото поколение, те не бяха в състояние да отразят същината и дълбочината на времето, неговата противоречивост, трагизъм и историческата отговорност на един народ, търсещ мястото си сред останалите народи. В това отношение едно по-епично платно би било в състояние, без да загубва подробности, да се впусне в търсене координатите на народностното начало в борбата срещу фашизма, да разкрие как една нация, един народ съумява да намери най-верния, най-честния, най-достойния път към своята съвест в едно съдбовно историческо време.

Имам чувството, че ние като че ли сами сме се ограничавали в погледа, който сме отправяли към недалечното ни минало. Бидейки по-емоционални, търсейки известни решения по линията на драматичното, често пъти не виждаме възможностите, които се крият в темата за една по-друга гледна точка, каквато е комедията. Един опит за подобно решение, в който имаше някои свежи и хубави неща, бе „Паролата“ на Петър Василев. Но този филм си остана едно самотно появяване и никой от авторите в българското кино не продължи тази линия, а аз мисля, че би могло, би трябвало и даже е хубаво да се развива. Комедията би показала нови страни от съпротивителното движение. У нашия народ има много естествен хумор, комизмът на ситуацияите, хуморът, присмехът са съществували и в борбата — това се вижда от разказите, които сме слушали, от страниците, които сме прочели. Но ние, разказвайки за онова напрегнато време, като че ли сме по-склонни да акцентираме върху жестокостта, върху полицейщината, върху неща, които също са съществували. Опасявам се обаче, че съвременният зрител и особено младият човек може да възприеме онова време в невярна светлина — зад всеки човек от съпротивата обезателно се е движел агент, любов въобще трудно е съществувала и т. н. Надали така най-пълно ще разкрием образа на най-добрите предста-

вители от народа ни. Те са били безспорно много чисти, но в същото време хора, които са се вълнували от всички проблеми на своя свят и са търсели досег и контакт с много неща от живота, за които сме слепи или ни се струва, че са излишни за киното. Но времето, в което живеем, още веднъж ни показва, че нещата в живота съществуват редом едно до друго или едно в друго в голямо многообразие от варианти. Търсенето само на типичните, както ни се струва, черти от образите на нашите герои от недалечното минало най-вероятно обеднява техните характери.

Известно време ние правехме филмите за участието на нашия народ в съпротивата и в Отечествената война, обладани от чувството за благодарност, която дължим на героите, мислейки за техния светъл пример. Това са чувства, които трябва да вдъхновят всеки творец. Но съвременният художник според мен трябва вече да надскочи в антифашистката тема чувството за благодарност към онова, което са извършили ония светли хора, и да потърси бъдещето на своя народ. Трябва да търси ония действителни морални стойности, които народът е проявявал и които, поставени на везните на историята, след дистанцията от 30 години биха очертали историческата присъда за онова време — търсене на историческата правда, на историческата отговорност на един народ като цяло и на човешкия индивид в частност.

— *Какво място заема антифашистката тема във вашето творчество?*

— Лично мен тази тема винаги ме е интересувала, винаги съм бил привлечен от нея и от желанието да разгърна и разкрия част от нашето недалечно минало, свързано с борбата на нашия народ против фашизма. Интересува ме народното движение, взето в своя класов и в своя национален аспект. Подобни задачи си поставям сега в своя нов филм, с който искам да се опитам да намеря мястото на нашия народ в антифашистката борба на човечеството. Говоря за нацията като цяло — и за задачите, които са стояли пред управляващите класи, и за начина, по който те са виждали избавлението на народа в онова тежко време, и за мястото на нашата партия в антифашистката борба; и за приноса на най-добрите хора от селата и градовете, които изстрадаха голготата към освобождението. Искам да размислим за различните и многолики прояви на хората, за геройството, за честното и скромно служене на своя народ и за пътищата към предателството... Сега, когато навлизам в непосредствената работа над филма, разбирам с колко трудни задачи сме се захващали и колко много проблеми стоят пред нас. Защото амбицията ни е да създадем един разрез на онова време, задълбочен, подробен и многостранен, в който трагизъм и комизъм, драма и лирика, епос и размисъл да се преплитат и пресичат.

ДИСТАНЦИЯТА ОТ ВРЕМЕ ЗАДЪЛЖАВА

разговор с режисьора Георги Стоянов

— *Другарю Стоянов, как може да се обясни притегателната сила на антифашистката тема за българското кино?*

— Би трябвало да си отговорим на въпроса, кое е особеното на тази тема. Вероятно антифашистката борба и Отечествената война не са просто един дял от историята на нашия народ и на страната ни. Това са събития, които са довели до промяна на системата, до появата на новия строй. Именно затова те не могат да не оставят дълбок белег и върху всички днешни наши начинания. Може би тук трябва да търсим корените на вечността на тази тема. Ние отново и отново ще се връщаме към нея, както се връщаме към темата за любовта, към всяка друга тема, която е направила дълбоки промени в човешката психика и в живота на нацията. И при всяко връщане ще откриваме нещо ново, което да отговаря на дистанцията, която ни отделя от годините на съпротивата. Струва ми се, че нашите добри филмови постижения на тази тема са съвременни и онази представа за борбата и за участието на българския народ в нея, които са характерни за нейните 5-годишнина, 10-годишнина или 15-годишнина. Вероятно дистанцията е необходимото условие, за да видим явлението в по-голям мащаб. Последните ни филми за антифашистката борба и за Отечествената война показват, че самото кино си поставя предварително по-големи изисквания, за да бъдат реализирани произведенията именно с днешна и, бих казал, също така с утрешна дата. Защото за нас е важно как гледа всяко ново поколение на един исторически етап от нашето развитие.

— *Колко са според вас поколенията български кинематографисти, които за тези тридесет години, които ни делят от победата над хитлеристка Германия, казва своята дума в темата за съпротивата?*

— Бих могъл да кажа, че вече три поколения кинематографисти поглеждат към едни и същи събития. Естествено, това разделяне на поколения е условно, защото едно поколение се разглежда в рамките на 50 години. Но смяната не става на границата на всяко ново поколение, иначе не бихме могли да говорим за приемственост. Смяната става там, където събитията носят ново отношение към един дял от историята и сами поставят нови проблеми, в разрешаването на които да се използва най-доброто, свързано с антифашистката борба, като оръжие и като начин на действие в нашия обществен живот. Мисля, че това е обединяващото начало на трите поколения. Но много лесно бихме могли да ги открием. Пър-

вото поколение, това са самите участници в съпротивата. В своите филми те казаха думата си за антифашистката борба с цялото си благородно пристрастие на хора, току-що излезли от борбата, с цялото си богатство от преживявания, които са свързани с целия им живот. Второто поколение идва в киното и в антифашистката тема с онези дълбоки промени, които са ставали в страната. Те естествено, не са участници в самата съпротива, но са свидетели на големите преобразования, настъпили у нас след 9. IX. 1944 г. Те поглеждат антифашистката борба именно през призмата на извършените промени, които също стават наше близко минало. И третото поколение, това е поколението, което не познава нито антифашистката борба, нито пази спомена за следдеветосептемврийските промени. За него историята става все по-далечна и по-далечна. Но в отношението си към антифашистката тема, чрез осмисляне на антифашистката борба то изразява своя обществен и граждански ангажимент на наши съвременници. Всъщност това са положителните аспекти на трите поколения.

— *В какво виждате техните недостатъци?*

— Като че ли ние не сме успели да постигнем онова стилово разнообразие, което ни позволява самата тема. Но че има промени в това отношение, говори, да речем, творчеството на Бинка Желязкова. Тя направи филм, който е свързан непосредствено с проблемите на антифашистката борба. Измина един дълъг период от време и ние отново я виждаме с един нов филм върху антифашистка тема, който през съвсем друг ъгъл поглежда отминалите събития. Когато самата тема е по-сложна, тя задължава към едно съотношение на миналото със сегашното, към търсене на допирните точки между история и съвременност. И това води до промени в стила на един творец, а какво остава за стила на цялото ни кино. В антифашистката тема могат да намерят място различните стилови особености на всеки отделен творец. Това още веднъж потвърждава богатството на темата.

Има един момент, който не бива да забравяме никога. Темата за антифашистката борба е много популярна за нас. Когато една тема непрекъснато се третира в дадено изкуство, то може да се получи обратният ефект на прекалено лесното отиване към нея. То ест, да се появят произведения, които по своето количество да надвишават качествения еталон на добрите постижения в киното и да създадат предубеждение у зрителя към самата тема. А ние продължаваме да бъдем задължени към темата за антифашистката борба и Отечествена война. Дистанцията от време задължава новите произведения да бъдат осъществени с повече замах и амбиции, с повишени критерии към творците, които ги създават.

КИНОДРАМАТУРГИЯ И СЪВРЕМЕННОСТ

По инициатива на двете секции „Кинодраматургия“ при Съюза на българските писатели и Съюза на българските филмови дейци неотдавна се състоя разговор за съвременната тема в кинодраматургията ни от 1974 г.

Тук поместваме доклада и изказванията.

ХРИСТО КИРКОВ: проникване в същността на социалните процеси

Дори и ако се усъним в непроверените си впечатления, елементарните справки ще ни потвърдят, че през последните години нашето игрално кино все по-организирано и активно работи със и върху материал от съвременността. Творбите, създадени от тоя материал, **станаха преобладаваща част от кинопродукцията и по всичко изглежда, че това положение ще се стабилизира и ще остане непроменено и занапред.** И не само затова, че беше наложено от една все по-настоятелно нетърпелива социална поръчка, но и защото очевидно вече се базира на съвкупност от необходими условия и специално на достатъчен кръг автори, неразделимо свързани със съвременността.

Заедно с всички, които разбират значението на този факт за репутацията на нашето игрално кино в комплекса на националната ни култура, за по-ползотворното осъществяване на социалната му мисия, аз също изпитвам дълбоко удовлетворение и желание да го утвърдя и да съдействам според възможностите си за неговото укрепване и развитие.

Ето защо и при необходимостта да се отнасям избирателно към огромния материал, пред който ме изправи нашата кинодраматургия от миналата година, гредпочитанията ми се насочиха към ония творби, които отразяват днешните дни, непосредствено протичащия период от историческата практика на нашето общество, човека на 70-те години.

Давам си ясна сметка, че тия предпочитания поставят в неблагоприятни условия такива популярни творби като „Зарево над Драва“, удостоен със „Златната роза“ на миналогодишния кинофестивал във Варна, „Сватбите на Йоан Асен“, който предизвика значителен интерес и активно кръстосване на мненията сред масовия

зрител, „Осъдени души“, чиято реализация се очаква така нетърпеливо, и някои други. Давам си сметка и за това, че всеки от тия филми, макар и да не е изграден върху съвременен материал, би могъл да бъде включен в сферата на съвременната тема, ако разбираме и разглеждаме това понятие в неговия най-широк смисъл — като авторско отношение към материала. Най-сетне отлично разбирам, че невключването на тску-що споменатите творби в моите по-нататъшни бележки и съображения означава всъщност неизчерпателен поглед върху нашата кинодраматургия през 1974 година и невъзможност за една обща оценка. И ако въпреки всичко това се решавам да отстоявам отрано създадените си предпочитания по отношение обхвата и характера на обсъждания материал, то е заради убедеността ми, че освен своята остра актуалност и значение за нашето игрално кино съвременната тема в най-конкретния и разпространен смисъл на това понятие поставя проблеми, част от които дори са предостатъчни за една все пак ограничена по време дискусия.

От по-нататъшното ми изложение навярно ще проличи известно пристрастие към дирене и подчертаване функционалните страни и особености както на всяка от разглежданите творби, така и на оная съвкупност, която обобщено наричаме съвременна тема. Убеден съм, че това пристрастие е непроизволно и че не отразява просто и само един случайно актуализиран субективен интерес. То се създаваше у мен продължително време и главно във връзка с наблюденията ми върху съдбата на голям брой наши филми в процеса на общественото им обръщение. Резултатът от тия наблюдения кристализира в извода, че нашето игрално кино при всичките си безспорни завоевания в откриването и усвояването на съвременния материал, в общо взето, уметло му прилагане при изграждането на нови художествени структури проявява недостатъчно проникателност и интуиция, не може да се освободи от нормативност, когато се касае за осмисляне функцията на художествените творби. Това обстоятелство има различни предпоставки и се демонстрира в различни форми, много от които навярно остават извън обсега на моята наблюдателност и знания, но безспорно е, че то упражнява потискащо действие върху възможното и желаното развитие на съвременната тема, поради което предизвиква и патоса, и общата насока на съображенията ми.

Като декларирам своята тема още в самото начало, аз се надявам, че няма да бъда съден твърде строго за неизбежната при тия случаи едностранчивост, за отсъствието на последователен и цялостен художествен анализ на разглежданите тук произведения, както и за отсъствието на обща оценка на тия произведения. Мисля, че опитът на всеки от нас ще му позволи без особени затруднения и колебания да изгради сам или при помощта на публикациите в пресата йерархията на художествените ценности в нашата миналогодишна кинодраматургия на съвременен материал, ако в края на краищата почувствува нужда от такова скалиране.

И това казвам не от стремеж към някаква застраховка или снизходителност, а от чувство на дължима лоялност.

*

Ще започна със сценария на Христо Христов и Пантелей Пантелеев „Дърво без корен“, създаден по два от разказите на Николай Хайтов: „Дърво без корен“ и „Към върха“.

Основанията ми да поставя тази творба в обсега на съвременната тема е обстоятелството, че действието протича в наши дни, че формите и образованията на текущото време са действителна и почти единствена среда, в която авторите отглеждат своите образи и чрез която разкриват идеите си.

Уместно е впрочем още в самото начало да поставя въпроса: какви ще да са подбудите на двамата сценаристи да използват твърде популярните разкази на Хайтов за материал на своята творба, какъв ли ще да е онзи въображаем и мечтан обществен ефект, който са искали да постигнат, преподписвайки се под някогашното послание на писателя-първоавтор?

Едва ли бих сгрешил в допускането си, че техният избор е бил повлиян от възможността да се разработи още веднъж и върху солидна литературна основа темата за първичната красота в начина на живот и поведението на човека, конфрентирана от онзи съвременни форми на съществуване, които създават условия за потискането и дори за унищожаването ѝ, за отделяне на човека от древната му родова същност.

Касае се следователно за един конфликт, от едната страна на който е старият Гатьо Игнатов, носител на трайното и голямото в народността характер на българина — привързаността му към земята, в която са впити корените на рода му, безкористното му отношение към смисъла и целите на човешкото съществуване, неподатливостта му към изкушенията на модното, а от друга страна — съвременният град и неговите обществени форми на живот, просмукани от прагматизъм, духовно изсушаване и обитовизиране на добрите старозаветни принципи.

Очевидно, за да се изгради стабилно този конфликт, за да се обособят пристрастията на авторите към една от неговите две страни, той трябва да бъде анализиран двустранно, да бъде мотивиран непредубедено. Това е условието, което би въвлякло цялостното светоотношение на съвременника, а не само една от неговите съставки, в активно съучастие върху предложението му казус. Това е и условието да бъде спечелен съвременникът трайно и убедено за една идея.

Ония обаче, които са чели сценария или са гледали осъществения по него филм, навярно ще признаят, че това основополагащо условие не е спазено или по-точно, че то е силно дебалансирано от авторите. Те са се съгласили, че непредубеденото изследване и мотивировка не са задължителни в случая, тъй като не са се и адресирали към цялостното светоотношение на бъдещия зритель, а тъкмо и само до една от неговите съставки — емоционалната, чувствената.

Ето защо заедно със своя централен герой и през неговите предубедени очи те са си позволили да представят всички или почти всички днешни форми на живот в големия град като несъстоятелни, като болестни. Синът — с неговото изкористено и некомуникативно отношение към бащата, снахата — със своята неуверена благоразположеност, гостенинът Иламен — с безскрупулността си, човекът с птичките — с наглостта си, старата пенсионерка — с маниакалността си, пенсионерите — с дребнавостта си; секретарят на партийния комитет — с мнителността си, асансьорът — с клаустрофобния си импулс, улицата — с шума и сърдитите си хора, майонезата — с непоносимата си разлика от чесновия лук!

Не е трудно да се разбере, че действителната функция на толкова голям брой и едностранчиво приведени аргументи е да се създаде определено отношение у зрителите по пътя на многократното и съсредоточено бомбардиране на податливите им чувства, да се натрупа емоционално „депо“, при помощта на което авторите пристрастия към образа на главния герой, към неговата философия и поведение биха станали сравнително леко внушими.

Не е трудно да се разбере обаче и обстоятелството, че поставяйки героя си сред непрекъснат низ от битови ситуации, които изнасят на преден план съписването и несретничеството му, авторите постепенно и настоятелно предизвикват съчувствие, и то не вече онова първично чувство за красота и хармония, което носи старецът, а просто към неговата нелишена от достойнство, но все пак безпомощна и тъжна старост.

Ето защо и ето как нещата придобиват силен привкус на мелодрама, а мелодрамата, както е известно, не създава особено чувство за прекрасното и още по-малко — градивни енергии. Нейната истинска сила е в това, че умее да гали тъгите.

Като приключвам своите бележки по сценария „Дърво без корен“, искам да заявя, че аз не само не възразявам срещу пристрастията на авторите му към определен вид ценности в човешкия живот, но и ги споделям. Нямам основания да ги съдя строго и за начина, който те използват, за да приобщи зрителя към тях свои пристрастия. Защото този начин е най-разпространеният и най-утвърденият в нашето киноизкуство (не искам да говоря за изкуството въобще), което вижда своето поприще едва ли не единствено в сферата на обработката и възпитанието на чувствата на своите консуматори, в морализаторската си способност.

Въпросът, който тук поставям и на който ще се върна отново, е: не е ли поостаряло това схващане за функцията на киноизкуството ни, особено за това, което оперира със съвременен материал, и ако това е така, не следва ли да се отнесем критически и към най-употребяемите досега пътища за комуникация и въздействие върху зрителя?

*

Струва ми се, че филмът „Вечни времена“, реализиран по сценарий на Васил Попов, проумява доста незабелязано по екраните и откровено казано, съдбата му е тази, за която някъде беше казано: „Въздаде му се, каквото е заслужил.“

И все пак в този сценарий има нещо, което предизвиква интереса на изкушените или поне моя интерес. Може би това е оная изострена наблюдателност, по която винаги е възможно да отличиш призваните от любителите. Може би уменното да населиш творбата си с множество остро и занимателно скицирани персонажи. Но най-вероятно е, че интересът ми към разглеждания сценарий се предизвиква от небаналното. Бих казал дори — от парадоксалното отношение на автора към материала, който, поне номинално, е заявен като съвременен.

Имам предвид преди всичко, че през целия разказ натрапчиво и периодично като светлините на маяк блясва темата за миграцията, която, както е известно, е една от най-актуалните теми на нашето общество и време. А наред с това присъства и част от най-представителния съвременен аксесоар: джипката, волгата, луминисцентното осветление и дори споменаването на научно-техническата революция, което вече датира времето на действието почти предизвикателно.

От друга страна, имам чувството, че бродя в атмосфера като тая на „Етъра“ и всъщност се срещам с формите на един бивш социален живот, съхранени и експонирани днес.

Защо например Васил Попов, ако наистина е заинтересован да възбуди светлостта на съвременника върху интересни и градивни примери от днешната действителност, е направил главен обект на изображението си Горския, а не Ликоманов? Та нали първият по същество е консерватор, а другият — онова, което наричаме човек с будно чувство за съвременност и двигател на обществения прогрес? Тоест — защо се е отказал от потенциалната възможност да атакува директно проблемите на днешния ден и да създаде „образа на положителния герой“? Но добре! Образът на Горския също не затваря тази възможност, ако чрез този образ авторът е имал намерение да изследва природата на консерватизма, обвързаността на голяма част от днешните хора с бивши методи и форми на работа, с пристрастие и действия, които дори в близкото минало са били целесъобразни: функционални, които са се ползували с обществено доверие и поддръжка и са създавали позиции от най-широка гама. Очевидно е, че по този път също е възможно втурването в реалните конфликти на съвременността и проблематизирането на съдържанието на филма. Сценаристът обаче подминава и тази възможност. Оказва се, че консерватизмът на Горския почти е напълно лишен от социални мотиви. Той просто е упорито и непохватливо привързан към своето обезлюдяващо се село и към безплодната земя около него. Миграцията на селяните му също е депроблематизирана до стилизация: те просто, естествено и без вътрешни драми заменят по-лошото с по-доброто. А и този процес все още е образът с недискутирани съображения върху актуални мотиви, нали?

Можем ли да допуснем, че наблюдателен човек и писател като Васил Попов не е видял никакви или почти никакви проблеми в един материал, който, струва ми се, достатъчно познава? Разбира се, това би било лекомислие. Тогава?

Тогава излиза, че той съзнателно ги е отбягнал, за да търси друг ефект от своята творба. Какъв именно? Според мен ефектът от финландската баня на чувствата, но без нейното освежително и обновително въздействие върху организма. Ефектът на една трагикомедия, която е цел сама на себе си.

Аз не само не съм противник на парадоксалния подход към материала и изобщо на парадоксалното мислене в изкуството, но дори съм на мнение, че именно присъствието на такъв подход и на такова отношение ще му помогне решително да придобие крилата, с които то ще литне заедно и дори преди бързотечното ни съвремие. Но, разбира се, не всяко парадоксално мислене и отношение към един материал и към една тема водят до уважителен резултат. И разглежданият случай може да бъде използван като пример за това.

*

Ако сред миналогодишните сценарии, изградени на съвременен материал, почти половината моделират образи на хора, свързани с живота на село и отразяващи влиянието на този живот в своите характери, естествено е да допуснем, че това не е случайно явление.

Разбира се, аз бих се почувствувал твърде неуверен, ако трябва да обяснявам масираната поява на този вид сценарии тъкмо през 1974 година, но за някои от изсъществените причини за тоя актуализиран интерес се досещам.

Ще изтъкна най-очевидната.

Известно е, че през годините на социалистическото строителство в нашата страна се извършиха извънредно динамични и в известна степен национално-своеобразни размествания на социалните пластове и по-специално — едно бурно преливане на селото към града. Този процес се отрази върху съдбата и характера на стотици хиляди хора, като създаде проблемата за адаптацията във всички ѝ разновидности. Тъкмо тази проблема, която много често носи драматичен характер и като правило съдържа конфликтно зърно, предизвиква подчертания интерес на нашите съвременни кинодраматурзи.

Още тук обаче искаме да уточним, че в тон с най-общата насока на съвременното ни киноизкуство, интересът е не към самата проблема, която има рязко изразена социална природа, а от нейната детонация върху индивидуалната психология на определен обект или обекти.

Гатьо Игнатов от „Дърво без корен“ и Горския от „Вечни времена“ са два примера в това отношение. Третият е Йордан от сценария на Георги Мишев „Селянинът с колелото“, на който ще се спира сега.

Гатьо е селянин, Горския — също. Те са свързани трайно и непоколебимо със селския си корен и срещата им с други, нови форми на живот може да ги унищожи, но не и да породи вътрешно лутане и неувереност. Йордан е от първото поколение на Гатьо и Горския. Той е човекът селяниногражданин. Конфликтът между селото и града, между патриархалните и новите форми на живот е в самия него. И дори само с това неговото присъствие в кинодраматургията ни на съвременна тема е по-актуално, по-интересно и ако щете — оправдано.

Но има и нещо друго: умението на сценариста (а по-късно на режисьора и изпълнителя на ролята във филма) да портретира с добро чувство за психологията на образа, а и с едно доста проникателно усещане за психологията на широк кръг зрители. Благодарение на това Георги Мишев съумява да постигне действително и действено вътрешна неувереност, духовната неадаптираност на своя Йордан и да предизвика разбирането и съчувствието на консуматора.

Но аз отново имам основание да напирам и с друг вид съображения.

По-горе подчертах, че темата за неприспособеността — тази все още извънредно активна днес тема — има остро изразена социална природа. Обективният исторически процес създаде заводи, натъпка ги с довчерашни селяни и ги въвлече в качествено нова организация на живота. И тъкмо тя създава преди всичко и в най-решителна степен и самочувствието, и социалната удовлетвореност или неудовлетвореност, и нравствената устойчивост на стотици хиляди хора, откъснати от земята и от довчерашните начини на обшуване в социалния колектив. Наистина ли всички тия най-директно влияещи върху съдбата и характерите, мисленето и поведението на живите хора неща следва да се огминат или само да се загатват, без да се изследват в нашето кино на съвременна тема?

Не мога да твърдя, че проблемата за организиране на индустриални цехове по селата е възлова или даже значителна проблема в съвременната организация на заводския труд. Но тъй като авторът я загатва в сценария си, ще я посоча като пример за това, че тя или подобна на нея навярно могат да бъдат повод за разкриване на характерите в конфликти на социално равнище. Вместо това обаче авторът си я разработва в субективен, индивидуално-психологически план: след малко спречкване без последствия Йордан пренася заводския пех в село, защото... иска да бъде по-близо до любимата си. Впрочем цялата любовна линия, а тя е почти всичко за образа на Йордан, съществува като че ли нарочно и незадължително само и само за да изведе тоя образ от социалните му детерминанти, от равнището на социалния разговор за селяниногражданина, за да се проектира почти изцяло в индивидуално-психологическия му план.

Е, добре! В не твърде богатата галерия от образи на хора, свързани със селото, който съумя да създаде нашето киноизкуство, имаме още един изразителен и възбуждащ психологически портрет. Но защо след филма „Неспокоен път“ от преди близо 20 години ние все още не се опитваме да създадем картина на най-важните социални условия и конфликти, които създадоха и създават тоя тип, защо все още нямаме възможност за преминаване от съзерцание и съчувствие на конкретния субект към активен, съзидателен размисъл за света, който го е създал?...

„Десетки“ автобуси изсипват множество хора, които след преминаване на пропускателния пункт се пръсват по обектите на АЕЦ Козлодуй. След време от обекта към автобусите се отправят свършилите смяна работници. И едва сега ритмичното барабанене на дъждовните капки надделява над обикновения за такъв строеж шум — ръмжене на огромни самосвали между корпусите и сградите, глъч от стотици гласове, громолене на земекопни машини, свистене на метала под електрожените.“

Някога, когато за първи път четях тия редове от пролога на сценария „Банална история“, който беше реализиран под заглавие „Трудна любов“, си въобразявах как авторката на романа „Белот за двама“ Вера Мутафчиева и сценаристът Асен Георгиев трескаво отбират необходимите им елементи от тази представителна грамада съвременен материал и изграждат с подходящ замах една творба за най-актуалните проблеми на социалистическото строителство, за първопроходниците в новите обществени отношения и дерзания. Дори се усмихвах доволно от предполагаемата инверсия с неизразителното заглавие.

Следните няколко страници ми действаха като отдалечаване на камерата от претенциозно заявения обект, при което пред него неочаквано откриваш авторите, заети с моделиране на познатите и от витрините на обикновените лавки статуетки от все същата оная позната стара глина.

Не исках да допусна, че авторите ще отворят дума за АЕЦ Козлодуй само за да ни заставят да изслушаме историята на несбъднатата любов на двама души от съседния провинциален град, и още дълго, почти докрая на сценария лелеех надеждата за нещо по-друго. Например за това, че действително баналните и затворени в себе си истории на любовните триъгълници, четириъгълници или многоъгълници ще бъдат проектирани и обвързани внезапно с нещо качествено ново на едно от най-новите изобретения, дето въпреки поне теоретически трябва да се раждат и новите значения на нещата, и че следствие на това затегнатият от древни времена възел на безизлазната любов най-сетне ще се окаже годатлив в някой от кранцага си.

Сега, дълго време след излизането и на филма на екран, няма защо да се убеждавам в илюзорността на тия надежди. Вярно е, разбира се, че филмът направи възможно и реално присъствието на любовната мелодрама сред самосвалите и корпусите, сред напускащите и идващите смени на голямото социалистическо строителство, но дори и той не съумя да мотивира изкуствено създадените ажурни мостчета между едното и другото и още по-малко — да осмисли по новому едното в органична връзка с другото.

Ще изоставя временно този въпрос обаче въпреки неговото принципиално значение за развитието на съвременната тема в нашето кино, за да запитам отново: какъв ли ефект върху зрителите са се стремили да постигнат авторите, когато са създавали своята творба?

Да си припомним сюжетната схема.

Един мъж и една жена се влюбват един в друг въпреки обвързаността си със своите семейства. Но тая обвързаност пречи на един от двамата да реши проблемата по най-простия начин (и добре, че това е така, защото иначе не мога да си представя за какво ли биха могли да ни разкажат авторите, след като са имали щастливата възможност да присъствуват при строителството на АЕЦ Козлодуй). Обществото, неотзивчиво, недостатъчно чувствително и в съответствие с действащите правни норми съвсем не създава климат за извънбрачна любов. И това се отнася както за обществото в малкия провинциален град, така и за строителите на Атомната централа. Дори партийният секретар — човек мъдър и доброжелателен — няма право и основание да вземе мъчениците на чувствата под своя защита. При това положение на двамата влюбени според класическите формално-логически схеми не остава друго, освен да се разделят и да потърсят успокоение или забрава в работата.

Вярно ли предавам ситуацията?

Имам ли основание да твърдя, че авторите са били далеч от всякаква амбиция да предложат насока, идея за позитивна дискусия върху казуса за трудната любов?

Таква основание очевидно нямам и затова си позволявам да направя извода, че мисията и на тази творба се свежда до морална проповед за по-

вишена чувствителност, за по-висока култура на чувствата, което ще направи неразрешимите жизнени ситуации по-поносими

Бъв връзка с казаното аз се интересувам този път от отговора на следния въпрос: защо десетки хиляди зрители не виждат или са равнодушни пред режеската посредственост на филма „Трудна любов“, който въпреки всички подобрения все пак отразява качествата на сценария? Защо значителна част от тях се изказват дори позитивно за творбата?

*

Едва ли е нужно човек да има кой знае колко богат опит в областта на изкуството и да притежава абсолютен естетически вкус, за да си даде сметка, че сценарият „Дубльорът“ на Райна Томова е дебютантска творба. Тук като че ли по-отчетливо, отколкото при други случаи, на които вече се спрях, личи неумението на авторката да се движи извън тънкия слой на жизнените си наблюдения, да ги подбира и организира, да ги обвързва и открива зад видимостта им новите и мащабни значения и проблеми на съвременното социално битие. Очевидно е например, че и при нея, както впрочем при по-опитната ѝ посестрима Вера Мутафчиева, присъствието на едно голямо наше строителство е съвсем незадължително условие за съществуването и на любовната история, която заема основно място в сценария, и на характеристиката на главните образци и дори на темата за дубльорство, откъдето трябва да дойде, поне теоретически, главното внушение на творбата. Очевидно е по-нататък неумението да се открият новите и съществени конфликти на текущите дни, подмяната им с недо-разумения, които се усложняват или изграждат по хрумване, и т. н. И тъкмо затова, че сценарият всъщност е лишен от по-респектиращи съдържателни качества, в него има такова изобилие от външно многозначителни решения, които заставят изкушенията да се усмихват.

Но има и нещо друго, което възбужда моя интерес във връзка с най-общата насока на разсъжденията ми.

Това е неканонизираното от естетически опит относително свободно движение на авторката в материала. Тя създава сюжета и образите си без особени задръжки от формален характер, по чувство, ръководейки се почти безразделно от вкуса, интересите и потребностите на една предполагаема аудитория. Разбира се, тя знае, че истинското изкуство работи и върху аудиторията, и се съобразява външно с това условие, но то очевидно още е извън действителните и творческите ѝ способности и власт. Затова пък работата ѝ за аудиторията има и спонанен, и действителен характер.

Да си припомним нейния централен образ — образа на младия строителен работник Иван — по един цитат от самия сценарий, който ще предам с незначителни съкращения:

„Иван държи с една ръка ключа на колата, а с другата — волана... Той вижда идващата Елена, пали колата, прави остър завои, качва я на тротоара и запуща входа на кооперацията... измъква се навън и се облактява на каросериата:

— Добър вечер!

Очите на Елена са вглеждат в него с уплах и недоумение... трепват, чертите ѝ се отпускат... Вижда се, че едва сега го е познала.

— Добър вечер! — казва тя, овладявайки внезапно то си възмущение. Гледат се няколко мига и ние ще видим в очите и на двамата онова възхищение един от друг, без което любовта не би могла да съществува.“

До тази среща с бъдещата си любима ние вече сме видели Иван и в други обстоятелства. Например в работническото общежитие, където той открива непристойна сцена и безкомпромисно я ликвидира с юмруците си. Или в епизода, когато го виждаме да измъква с риск за живота си огромен камion от самата ледена уста на пропастта и не защото за това има достатъчно и достойни логически мотиви, а по-скоро заради красивия жест. В характеристиката на образа ще вземат участие и феноменалното владение на волана, и изключителната му ловкост и мъжество при изпълнение на опасни ситуации в синами си филми, и накрая — решителният му отказ анонимно да дублира чужди роли, тъй като има самочувствието за своя собствена жизнена роля в средата на работническия колектив и в строителството.

След всичко това мнозина навярно основателно ще се усмихнат, но аз зная положително, че този образ или този вид образи допадат много на част от предимно младата публика, която чрез тях реагира на задръжките, установени

в практиката на социалното общжитие и на непобедимия си стремеж за действително и действено поведение в него. И никак не съм склонен да подценявам възможностите на съвременното ни кино да създава предпоставки за такива реакции.

Не ме подозирайте в апологетика или дори в пристрастие към така нареченото „масово изкуство“, т. е. към изкуството със или без кавички, което се съобразява единствено или преди всичко с изискванията на ония, които имат потребността да маршируват след карето на военната музика и да изглеждат представителни с въображаемите си екселбанти. Иван от „Дубльорът“ ми дава основание само да мисля за необходимостта от определеност и решителност, от ярка действителна изява на характерите, които нашето киноизкуство на съвременна тема ще се помъчи да утвърждава като положителни образци на текущото време. Дава ми основания да мисля за това, че творбите на съвременна тема при „вътрешното си изгаряне“ трябва да освобождават енергии, способни да задействуват зрителя, а не просто да го затоплят. Защото забелязвам и в иначе най-майсторски написани сценарии, че героите непрекъснато увещават с думи или с мълчалива многозначителност какви са по характер и в редица случаи доказват това с уместна и изразителна действена реакция. И в това освен отражението на някои наистина съществуващи белези в поведението на съвременниците могат да се забележат и недостатъчно функционалните емоционално-морализаторски тежнения на нашето кино.

Впрочем бележките ми по следващите два сценария ще докоснат отново и този въпрос.

*

Сценарият „Дневна светлина“ е една от тия творби, които поставят на изпитание не само отговорните за кинопродукцията ни лица, но и ония, които от професионална заинтересованост искат да проумеят действителните им качества и функции. Преди всичко заради това, че в тях съвременната действителност се разглежда от необичайно остър критически ъгъл, а предполагаемото въздействие върху бъдещия зрител се проектира като че ли по-смъртно, отколкото при останалите творби на съвременна тема.

Уверено може да се твърди обаче, че това е произведение, в което текущото време присъства истински, а не фиктивно. Тук вече заводът и заводската среда не са произволно избран „моден“ фон на действието, а среда, в която се раждат и пресичат силови линии, в която се изявяват конфликти с твърде определена дата. Не твърдя, разбира се, че конфликтът около монтажа на филтрите срещу вредни газове е от такъв характер, че да поставя на особено прецизна проверка такива важни черти на съвременния човек като пропийетелността, дързостта и мотивираността на стопанското му мислене, способността му за вземане на творчески решения и т. н., и т. н., но във всеки случай той е един още неотшумял конфликт, във връзка с който чудесно може да се изследва природата на кариеризма. Колкото за самото това явление — обект на интереса на сценариста, — няма защо да се доказва актуалният му характер и социалното му значение.

Осмелявам се да заявя, че аз познавам до известна степен светоотношението и чувствителността на този тип автори и въпреки резервите ми се отнасям с интерес и уважение към тях. И не само заради повишената им алергичност към грозното и уродливото в нашия социален живот, но и заради доблестта им да заявяват упорито и обществено за присъствието на тия явления. Не мога да не отбележа и обстоятелството, че в отличие от основната насоченост на нашето съвременно кино към чувствата или към самочувствието на потребителя авторите, за които говоря, се стараят да проблематизират творбите си така, че да активизират и разтревожат и разума, да го впрегнат в състояние при възприемане на съдържанието. Но, какъв пардокс! — като че ли именно тук, именно в този позитивен стремеж най-ясно започва да личи оная вътрешна противоречивост, която често и специално в нашия случай води до необедителен художествен резултат и до съмнително въздействие.

Бедата е преди всичко в това, че авторът на „Дневна светлина“ не може да се пребори и да организира материала си така, че творбата му да задейства несприядено цялостното отношение на читателя, а сигурно и на зрителя. Той не умее да създаде „физиологията“ на характерите и изобщо „живи“ хора. В изговия сценарий се стълкочават сили на човешки качества, а това го уподобява на лекция, наистина тревожно и емоционално поднесена, но все пак лекция. Но

това не е всичко. По-важно е, че като обработва такова явление като карьеризма в неговите най-неприятни проявления, като се стреми да покаже присъствието му и действието му в нашия съвременен социален живот, авторът го изпуска от властта си, като духа от бутилката. И това присъствие, това въздействие на неовладения дух са точно толкова силни, колкото да подтиснат вместо активно да разтревожат съзнанието. А субективното желание на автора очевидно е било обратно. Неслучайно неговият главен образ е тоя на душевно чистоплътния, доверчивия 30-годишен инженер Слави. Тъкмо в името на тоя Слави, на тия катс Слави авторът се сражава с карьеризма и тангиращите до него социално-психологически и правствени явления. Тъкмо този Слави сочи той на аудиториите, апелирайки за тяхната намеса в акция за спасяването им. Но, повтарям, това е субективното намерение на автора, а обективно неговият главен герой едва ли може да разчита на такава активна намеса. Защото е лишен от качества, които биха могли да я предизвикат. Той е неизразителен в своята положителна характеристика, оценъчен, боязлив и неуверено съпротивляващ се, смътен в своето бъдещо развитие. Той не е в състояние да призове на борба за спасяването си, тъй като сам не проявява изразени признаци на борец срещу злото. Той е жертва, а не активна страна в конфликта с карьеризма. Затова (реално) такъв конфликт в сценария не съществува или почти не съществува. Затова пък съществува конфликт между една и друга добре маскирани нападателни форми на карьеризма, които (естествено) в края на краищата се обединяват върху основата на общата си природа и по този начин подчертават силата на явлениято в нашия социален живот.

Ето как се затваря противоречиво-порочният кръг на творбата: от една страна, тя трябва да установи могъщото присъствие на едно отвратително явление и да призове съвестта и здравия разум на обществеността за борба с него, за спасяване на младите от неговото тлетворно действие. А, от друга страна, тя не предлага възможност на тази съвест и на този разум да се активизират в необходимата степен.

В резултат се получава нещо като горчива въздишка.

Въпросът ми е риторичен, но все пак ще го задам: не следва ли да търсим във филмите ни за съвременността по-други механизми за градивната им социална роля?

*

В бележките си по сценария „Селянинът с колелото“ аз вече подчертах актуалността и значението на оня конфликт, който се поражда от стълкновението на два исторически етапа, на две различни форми на обществен живот в душите на много от съвременните хора, и който по най-директен и красноречив начин се отразява върху характерите и поведението им. По този повод изтъкнах социалната основа на стълкновението и неудовлетвореността си от заобикалянето на този факт при разкриване образа на селяниногражданина Йордан. Творбата на Атанас Цанев, Кольо Севов и Михаил Кирков „Магистрала“ не дава никакви основания за такъв вид неудовлетвореност. Напротив. Почти целият материал в тази творба е подбран и драматургически организиран така, че да създаде усещането и разбирането за непосредствена взаимовръзка и взаимовлияние между личното и обществено, между героя и неговата социално-трудова среда, между конфликтите и драмите на различни нива в съвременното социалистическо общество. И именно защото това е така, „Магистрала“ създава повод за оживен и перспективен разговор както по проблемите за отношението на съвременното киноизкуство към действителността, така и по проблемите за характера и посоката на влиянието му върху нейното усъвършенстване и преобразуване.

Някога в една беседа за филма „Чапаев“ Горки беше изразил по удивително прост и ясен начин успеха на този филм: „... мисля, че успехът му се ражда от щастливото съчетание на чудесния материал с правилния подход на режисьора към него...“ Засега аз ще оставя въпроса за подхода на авторите към материала, за да обърна внимание на щастливия им или по-точно — на произителния им избор. В случая се касае за избора на девненското строителство и на пълномощника на ЦК на това строителство за основен градивен материал на „Магистрала“, което по най-решителен начин влияе за актуалното и на сериозно социално равнище проблематизиране на творбата.

Самата творба е изградена по принципа на централизирания сюжет, т. е. всички ингредиенти на повествованието са свързани с главния герой и „работят“

за извайване на неговия образ. И ето тъкмо за този образ ми се иска да поговоря по-обстоятелствено.

Какво е първото усещане за този образ, когато четем сценария, и сега, когато вече сме гледали осъществения по него филм? Бих казал, че това е усещане по-скоро за един парадоксален, отколкото за един ортодоксален ръководител на голямо съвременно строителство. Най-яркият външен белег на тази парадоксалност е може би иронично-остроумният език, с помоща на който главният герой в повечето от случаите общува с обкръжението си. Ако приемем този език като адекватна форма на мисленето на Пълномощника, бихме могли да направим интересно заключение за характера на тия мисли и за отношението му към обкръжаващата го действителност изобщо. Във всеки случай усещането за едно критическо, т. е. диалектическо-творческо отношение към тази действителност просто се налага като главна особеност на образа. По този начин се налага и усещането за разликата между образа на Пълномощника и неговите предшественици, у които по принцип откривахме и утвърждавахме главно таланта и себепридаването им при организиране на колектива за осъществяване на актуална обществена задача. Можем да кажем следователно, че образът на Пълномощника от „Магистрала“ фокусира и изразява една съществена еволюция в развитието на хората от неговия тип. В този образ авторите сякаш са уловили натрупванията, които миналите години на нашето социално развитие създадоха у ръководителите и организаторите на социалистическото строителство, сериозните изменения и в начина на мисленето им, и в методите на действията им под влияние на динамичните изменения и конфликти в обществения живот.

Но като споменавам за конфликти, искам да се вгледам по-дълбоко в начина на тяхното отразяване в сценария „Магистрала“, и то, разбира се, отново във връзка с образа, който е обект на тия бележки.

Да вземем например историята с гибелта на капитана на старата дълбачка, която история авторите толкова настоятелно акцентират. Разбира ли Пълномощника риска, към който тласка и Капитана, и неговите хора, когато ги заставя да работят на нея? Не бихме могли да се усъзмим, че този опитен и умен човек си дава отлична сметка за този риск. Но защо тогава с такова участие на дуелант той пуска в действие своето усъвършенствувано, провокативно-остроезичие, за да застави опонента си да отиде на вероятна смърт?

По-нататък. Защо със същата страст и със същото това оръжие подтиква инженер Колчев да запуши дигата, щом като разбира риска от това действие за живота на стотици хора от долината?

А изтощените до смърт трудоваци, които въпреки волята и съвестта на командира им и именно чрез него хвърля на нов и безпощаден шурм срещу свлачището?

Непредубеденият отговор на този многократно поставен въпрос ще ни отведе до същността на драмата на Пълномощника. А тази драма е в това, че разбирайки и изстрадвайки характера на своите действия, извисявайки се с развитото си критическо съзнание над тях, той все пак ги провежда с цялата си интелектуална мощ и с всичките си усъвършенствувани оръжия за въздействие върху хората. Защо? Защото и върху него действа (по-силно от всичко друго) хипнозата на една нормативност, породена от бивши етапи на развитието. Тъкмо тя го обвързва с методите и действията на ония, които някога командуваха шурма на Ханнбоаз и Копринка. Тъкмо тя го сродява по същество с тях въпреки всички различия, породени от дългогодишната еволюция. Тя му пречи да реагира по качествено нов начин при срещите си на конфликтите на ежедневие. Тази нормативност отговаря на времето, когато ръководството на трудовите колективи беше в най-голяма степен и почти единствено въпрос на изкуство — изкуството да се хвърлят хора и ресурси в атака за изпълнение на задачите. Въпреки недомислията и волунтаризма. Въпреки рисковете. Въпреки всичко. Тя, разбира се, е широко разпространена и днес, но вече не може или по-вярно не следва да се утвърждава и още по-малко да се апологизира във времето на разгърнатото строителство на социализма и шеметната научно-техническа революция, когато ръководството и организацията на социалния колектив все повече се превръщат във въпрос на наука, на подготвения проникателен творчески разум, на строго промисления план, на точно разпределените мощности. Това не санкционира, разбира се, умението да се действа с морални и психологически оръжия, но ги поставя на определеното им от новото време място. Ако Ленин преди повече от половин столетие имаше основание да предупреждава, че строителството на со-

циализма трябва да се провежда „не непосредствено на ентусиазъм, а с помощта на ентусиазма, роден от революцията...“, колко по-малко основание има сега, в нашия век, да не виждаме, да се правим, че не виждаме или че не разбираме това!

А аз мисля, че при изграждането на своя централен образ авторите на „Магистрала“ демонстрират именно такова нещо. Видели драмата на своя герой, те или не могат да надзърнат зад емпирическите си наблюдения и да я проумеят, или съзнателно се мъчат да я изместят от нейната логична ос, да я завоалират и дори да я превърнат в източник за апологетични внушения. Те многократно поставят въпроса за отговорността във връзка с поведението на Пълномощника; някъде в сценария дори направо стрелят по разпространената максима, че „всяко строителство взима свои жертви“, но в края на крапцата потаят тоя каверзен въпрос в многозначителна смътност и призовават и зрителите да се възхитят от героя им.

Завършвайки многословните си бележки по тая част от моето изложение, искам да обобщя, че Цнев, Севов и Кирков са направили според мен значителна стъпка в изграждане образа на драматичния герой и с това — в развитието на съвременната тема в нашето киноизкуство. Те са успели да видят своя Пълномощник на самата граница, която разделя създаденото досега от, уви!, още не-създаденото, но отдавна актуализираното от живота. И може би единствено хипнозата на действащите в киноизкуството ни нормативни схващания им е попречила, както прочее и на техния герой, да прекратят тая граница и да създадат контурите на един качествено нов образ-характер.

Колко дълго ще трае това трудно преминаване през границата между вчерашното и днешното, и бъдещето — това, мисля, ще зависи и от действително почувствуваната необходимост да се отнесем критически към някои досегашни възгледи и оценки.

*

В отделни моменти от развитието на нашето киноизкуство имавме повече или по-малко основания да се радваме на неговия стремеж към овладяване на съвременната тема. Както подчертах в началото, тия основания днес са много по-големи, защото се базира на факта, че търсенето на съвременността е вече организиран, насочен и по всяка вероятност необратим процес. Положителните резултати от това са също една неоспорима реалност.

И все пак аз не познавам по-разпространена оценка от тая, че киното ни изостава от съвременния живот. Излишно е да доказвам, че тая оценка е не само твърде популярна, но и неоспорима, ако се схваща непредубедено.

Какво стои зад нея, защо сме склонни да я изтъкваме дори и тогава, когато разглеждаме положителни процеси или положителни факти в наше кино?

Очевидно защото при инстинктивното му споставяне с друг вид дейности в съвременния обществен живот ние чувствуваме и разбираме необходимостта от много по-изразителното му влияние върху развитието на социалния колектив и неговото творчество.

Да, но къде именно да насочим това влияние, коя е нашата специфична сфера за въздействие?

Въпросът е от такъв характер, че на мнозина може да прозвучи чак про-вокативно. Остава още и да нямаме ясна представа за адресираността на една дейност, която е станала наша ежедневна практика и смисъл на социалното ни присъствие.

И все пак?

Убеден съм, че въпреки видимата му елементарност този въпрос ще ни принуди да се залутаме в доста мъгливи простори, за да потърсим отговора му.

А всъщност този отговор съществува почти дефинитивно едва ли не от времето, когато изкуството се е обособило като самостоятелна професионална дейност и гласи, че „професионалното изкуство „специално“ организира и развива сферата на чувственото възприемане на околния свят от човека“. Нямам възможност и основание точно тук да излагам известните ми теоретични предпоставки и тълкования на тази формула, но откровено ще заявя недоверчивото си отношение във връзка с нейната смътност. Тъкмо тази смътност, но най-често осъбодена от недоверчивост, съм имал възможност да констатирам в неизброимо число и най-различни случаи по време на моето многогодишно присъствие в наше киноизкуство. Нещо повече. Стократно съм се убеждавал и убеждавам, че при инстинктивното търсене на една по-голяма определеност горната формула се е свеждала до разбирането, че на киното ни е отредена мисията да възпитава и облагородява

чувствата на своите аудиторни, да им посочва образци на нравственост или понякога — на безнравственост и да буди съответното емоционално отношение към тях.

И именно поради масовото разпространение на това разбиране или по-точно — на това усещане за своеобразната сфера на действието на киното и сред създателите, и сред потребителите му, се създават условия за преобладаване в него на произведения, чието главно предназначение е да създават движение на чувствата под предлог, че тия чувства се възпитават и облагородяват. Именно поради това толкова щастливи находки се интерпретират едностранчиво, предимно в емоционалните им аспекти, докато останалите им, много по-съществени страни и измерения, се оставят без внимание. Излишно е може би да казвам, че върху съвременната тема изобщо всичко това оставя следи на сантиментализиране и морализаторство и че дава основание за твърдението, че киното ни изоставя от живота.

През последните години, когато в нашата страна особено отчетливо започна да се чувства перманентната вече революция в сферата на науката и техниката, когато обновителните процеси, повлияни от тая революция, станаха особено бързотечни, започна да се разпространява мнението, че киноизкуството ни въобще няма възможност да догони съвременността, че въобще няма почва за съизмерване на социалната му роля с тая на науката например. И това още неафиширано, но доста разпространено мнение го тласка още по-силно към неговата „специфична“ сфера, където то може да намери самочувствието си. Това ме кара често да препрочитам бележките на някои или за някои от научните гении на човечеството по повод влиянието на изкуството върху тях. Ще припомня например, че Маркс, анализирайки същността на буржоазното богатство и на парите в своите „Икономическо-философски ръкописи за 1844 година“, се позовава не на Смит и Рикардо, а на Шекспир и Гьоте, схващайки чрез тях самата същност на нещата. Айнщайн утвърждава, че Достоевски му е помогнал да се изяви като теоретик-творец повече от всеки друг мислител, повече отколкото знаменитият му учител — математикът Гаус, тъй като характерът на творческото мислене на Достоевски се е оказал провокативен и сходен със собственото му мислене. Нилс Бор говори за влиянието на изкуството върху науката и научното мислене, като изтъква способността му „да ни напомни за хармонията“.

Разбирам, че тия примери могат да предизвикат и усмивка, когато ги привеждам във връзка с размишленията ми за въздействието на съвременното българско кино, но те съвсем не са толкова абстрактни, колкото изглеждат на пръв поглед. И за да докажа това, ще цитирам един пасаж от студия на обикновен наш съвременник — съветския естет Илиенков: „Истинската специфика на изкуството — пише той — е в това, че то развива съвсем не „специфична“, а всестранна, универсална човешка способност, т. е. способност, която може да се реализира във всяка сфера на човешката дейност и познание — и в науката, и в политиката, и в бита, и в непосредствения труд.“

Но ако това наистина е така, значи, че и нашето съвременно кино, заедно с изкуството въобще, може да потърси възможности за създаване и развиване на тая „универсална човешка способност“, която е еднакво нужна и приложима и при учените, и при политиците, и изобщо при членовете на социалния колектив.

Но, разбира се, ние не можем да вървим бързо по този амбициозен път, ако не си дадем сметка, че вместо да търсим и да се сраждаме със специфики, би трябвало да обърнем много повече внимание на общите корени на творчеството, но на истинското творчество, че възпитаването или облагородяването на чувствата на нашия съвременник е прекалено скромна, прекалено унила задача. Нашето съвременно киноизкуство трудно би могло да лигне с крилата на днешния живот и да му влияе в желаната степен, ако не се опита да развие способност да прониква в същността на обществените явления, да напомня за хармонията, да преодужда грядущите форми на битието.

И може би в процеса на развиването на тази способност то би придобило уменията да показва стария Гатьо Игнатов като мълния, която, преди да изгори, осветява и напомня за прекрасното съответствие на човека и природата, а не като мокър въглен, който бавно догаря на анемичния пламък на съчувствието ни. Може би тогава селяногражданинът Йордан ще ни помогне да видим същността на революционните преобразования в нашето общество и време чрез едно от най-характерните му образвания, вместо да изживяваме пасторали и елегии. Най-накрая може би, изтръгнати от гравитацията на бившите дни, ще се опитаме да си

представим как би изглеждал Пълномощника на утрешните, като се позволим на знанието си или, ако щете — на интуицията си за развитието на социалните процеси.

Естествено създаването на такова отношение към възможностите и социалната мисия на нашето киноизкуство, дори и ако то се окаже нанстина заразително, предлага особени усилия и време.

Но не е ли време за такъв вид усилия?

АТАНАС ЦЕНЕВ: ЧОВЕКЪТ НА ДЕЛОТО...

За мен най-интересното в доклада на Христо Кирков е категоричното и много точно наблюдение върху задачите, които си е поставяло и си поставя нашето кино, и върху крайните резултати, които то постига като изкуство, т. е. онази морализаторска, педагогическа и т. н. позиция, която присъства ясно и отчетливо и в най-добрите произведения на нашето кино.

Аз мисля, че бедата не е в тази позиция, а в онези моменти от съдбата, живота и развитието на киното ни, в които се появяват нови задачи или киното си поставя нови задачи, и рефлексите от тяхната реализация и оценка в една или друга степен се отразяват доста сложно върху тези, които са се заели с тяхното осъществяване.

Вчера, да кажем, прочетох рецензията за „Магистрала“ в „Киноизкуство“ на Божидар Михайлов и едва от тази статия разбрах за съществуването на полярни мнения около филма. Защо тази новина предизвиква у мен смущения?

Струва ми се, че в този филм — зле или добре — беше направен опит да се въведе в нашето кино един герой с по-интересно и сложно обществено положение, един човек, който води масите не само по силата на своя дух и на своите убеждения, но и по силата на обществения пост, който заема. Когато работехме върху сценария на „Магистрала“, бях смутен от изведнъж усетените почти неограничени възможности, които съдържа в себе си този герой и като психология, и като обществено присъствие. И на някои места, стъписани от тези неограничени възможности, ние не ги използвахме докрай. Инерцията и наслабванията от стари и още по-стари предубеждения и убеждения, както точно е отбелязано в доклада, попречиха на места, а оттам и в цялост може би да се постигне онзи краен художествен резултат, който темата и нейният носител съдържат като потенциални възможности.

Вече не в статията от списанието, а в разговор от ежедневието се спомена, че това, което се разказва и показва във филма, общо взето, не е истина. И в такъв момент човек идва до въпроса: кое всъщност е истина и кое не? Но далч в практиката си ние не абсолютизирахме никои неща до такава степен, че в момента, в който ги направим иначе, сами започваме да се съмняваме в тяхната правилност. Изведнъж героят ни се струва неестествен, ако, да кажем, не е болен от язва, ако жена му не го е изоставила и ако в един момент не се случи някакъв бой, в който той главно със силата на юмруците си да реши ситуацията. Но ако това е схема, дали не е също така схема и другото — ако покажем един човек в неговата стопроцентова активност, в онова изцяло и докрай прилагане и реализиране на убежденията, в онова цялостно себеотдаване, в онова обществено присъствие, което в нашия разказ съзнателно оставя на по-заден план интимните моменти или онези мигове, в които героят би трябвало да бъде най-близо до нас? ... И в други филми на нашата продукция през миналата година има такива тежнения за показване на героя, разбира се, с различни художествени резултати. Може би трябва по-сърдечно и с повече пристрастие да се подкрепи онзи момент

в сегашното развитие на нашето кино, в който сложността на нашия съвременник се демонстрира преди всичко в неговата деятелност, която е дошла след едно или друго решение. Нещо, което досега по-малко сме правили, занимавайки се с това, защо един герой стига или не стига до едно или друго решение. Може би трябва да се поговори точно около този герой, който все повече и повече присъства в нашето ежедневие — човека на делото, разбира се, не човека на сляпото действие, а умния, действащ човек. И ми струва, че с това бихме приближили нашето кино към онази истинска в хубавия смисъл на думата злостовност, за липсата на която така често ни се карат и ни обвиняват.

ГЕОРГИ МИШЕВ: да разширим тематичния периметър

Специално внимавах какво ще каже докладчикът за „Селянинът с колелото“. Няма защо сега да играя на скромност; много ме интересуваше да чуя оценката. Смятам, че тя в общи линии е вярна и в същото време е като че ли схематизирана. Тази обществена линия, която Хр. Кирков търси преди всичко от мен като сценарист, аз съм я мислил много преди него, винаги ми е била „едно на ум“. Дори в повестта, по която направих сценария, имаше две глави по тази линия, които в края на краищата не останаха. Защото се оказа, че този проблем е доста сериозен, но се оказа, че аз не съм човекът, който ще ги критикува, че аз не мога да предложа друго решение. Става въпрос за т. нар. извънзаводски цехове, които са чисто субективни измислици и нямаха никакъв икономически ефект. Аз се опитах, доколкото можах, да разкритикувам този субективизъм. Но тази обществена линия, която преплитах в повестта, изведнъж се оказа недобре защитена, оказа се излишна. И в края на краищата не остана. Всъщност тя почти не остана и в сценария — повече надделя интимната, любовната линия.

Същия упрек към повестта открих преди няколко дни в сп. „Съвременник“ в една статия на Иван Спасов за конфликтното начало в съвременната проза; авторът също не е доволен от повестта по тази линия.

Мисълта ми е, че ние трябва да обърнем внимание върху съвременните конфликти, върху жизнените конфликти в нашите филми на съвременна тема. Защото сега според мен ние се намираме в едно, да не кажа кризисно, но предкризисно състояние в тематично отношение. Изчерпани са според мен традиционните теми в българското кино — строителната тема, селската, индустриалната, фабричната, средношколската, ученическата и т. н. Направиха се по няколко филма и трудно може да се каже нещо ново. И ако този тематичен периметър някак си не се разшири, ние ще продължим да се въртим в кръг.

Друг проблем, според мен също важен, е проблемът за притока на сценаристи в българското кино. При тези темпове, с които се развива кино, при тези двадесет филма годишно и още двадесет-тридесет телевизионни — не знам кой ще им пише сценариите. Млади сценаристи много трудно идват. Не бих казал „трудно проникват“, защото това не е истина. Съществува предубеждение, че горемрежката е много гъста и трудно се промъкват нови имена, нови автори.

Това не е така. В нашите колективи се търсят нови имена, издирват се, ухажват се, уговарят се да седат да пишат сценарии. Но има нещо, което стъпсва някоя хора, главно по-младите.

Не говоря за утвърдените писатели от четиридесет години нагоре, които по начало са отровени от предубеждение към киното. Болшинството от тях не ходят на кино, не гледат филми, не знаят какво се прави в момента. Не следят нито световното, нито българското кино. Това, което гледат вечер по телевизията, това е.

На мен надеждата ми е в младите писатели. Обаче кой знае защо и там положението е почти същото. Аз самият се срещам непрекъснато с млади белетристи и ги уговарям да мислят за киното. Защото имам приятели-режисьори, които търсят сценарии, а няма кой да ги пише.

Обаче един сценарий се пише с усилията на една повест. Защото три-четири варианта по 60 страници правят 240 страници — една повест. Енергията е абсолютно същата. Напразни са илюзиите, че сценарият отнема по-малко време, че се пише по-бързо. И трудно се намират хора, които са готови с добро желание да седнат да пишат втори или трети вариант.

Как ще ги търсим тези хора — това според мен е сериозен проблем. Административни мерки трудно се вземат, това нещо на сила не става. Но трябва все пак да се търсят някакви пътища. Защото явно е, че този процес се задълбочава. Дали ще има кино след двехилядната година, не знам, но че ще има телевизия, съм сигурен. И че някой трябва да пише сценарии за телевизията и този някой трябва да бъде професионалист — също съм сигурен.

ВЕРА НАИДЕНОВА: литературата и стойността на обобщенията в киното

Георги Мишев ме предизвика: той заяви, че темите са изчерпани. Спомних си, че на един конгрес на съветските писатели един автор казал — не темите, а сюжетите са изчерпани. А друг писател — няма да казвам имена — излязъл на трибуната и заявил, че той ще му подари един сюжет: „Той я обича, а тя обича друг.“ Тогава се измели наоколо, а той добавил: „Това е от ума си тегли.“ И от „Ана Каренина“...

Беше ми интересно да чуя доклада, защото е именно личен доклад, а не универсално излагащ нещата. Но Христо Кирков обвинява филмите, че извеждат добре набелязаните конфликти към мелодрама, към любовен конфликт, вместо да разположат нещата върху социално-етична основа, върху производствения конфликт. Аз смятам, че в любовните отношения може да се проектира всичко онова, което е животът — ако, разбира се, се прави именно като художествено обобщение. Един любовен конфликт може чудесно да абсорбира в себе си всичко, което е среда, взаимоотношения, производство — което е живот. Аз дори мисля, че това е твърде актуално като тенденция, и то не тенденция към мелодрамата, към спекулацията с емоциите, а към изследване на психическата реалност на човека. И когато се казва, че в „Селянинът с колелото“ нещата са дебалансираны към любовен конфликт, аз вече се бунтувам, защото намирам в този конфликт една много интересна проекция на социални взаимоотношения. Ако в „Трудна любов“ трябваше да се изследва любовта именно като проверка на хармонията на битието, но не е постигнато — това според мен е художествена беда за филма, а не за замисъла.

Любовните триъгълници, четириъгълници и пр. присъствуват в нашите филми непълноценно поради лоша психологическа разработка както в сценарната основа, така и по-нататък, във филмовото интерпретиране. Все още не умеем да боравим именно с най-тънките, с най-затворените — както се изразяват психолозите — измерения на човешкото битие. И като не умеем да ги разработваме деликатно, ние осакатяваме целия замисъл.

И все пак нека бъдем справедливи: малко по-добре го правим, отколкото в онези филми отпреди няколко години, които търсеха именно тази връзка между по-общо социалното, ако мога така да кажа, с по-личното — като „Сбогом, приятели!“, „Особено мнение“, „Александър Велики“ и т. н., където бяхме още по-сте-

рилни в това отношение, още по-немощни пред вътрешно-психологическите измерения на индивида.

Киното ни, главно поради заслуги на драматургията, през изтеклата година или през изтеклите няколко години изрече втората си тежка дума след онова, което каза през шестдесетте години по отношение на антифашистката тема. Едни от най-добрите съвременни сценарии в миналогодишната продукция никой не ги написа специално, а ги написа литературата в продължение на десет години — имам предвид Хайтовия „Дърво без корен“, Радичковия „Последно лято“, Георги Мишевия „Селянинът с колелото“ и „Вечни времена“ на Васил Попов. Литературата ги написа по свои пориви и намерения, написа ги в различно време, а киното оформи от тях един блок, чиято цена ние би трябвало да знаем. Литературата написа тези повести и разкази, без да има тази радост, която изживява сега киното — радостта от обобщението. Тя ги пишеше повече като частни наблюдения, — говоря условно, — в отделни периоди от време, а киното дойде като второ изкуство да ги обобщи и да ги подчертае.

Според мен никак не е случайно, че тези филми се създадоха в една година. На основата на извършеното в литературата — „в началото бе словото“ — и това е щастливото родство на българското кино с българската литература — киното дойде и внесе нови смислови значения в тези литературни творби.

Доколко тези произведения намериха своето естетическо родство в лицето на отделните режисьори, доколко те предложиха възможности за друга интерпретация — това е проблем за обсъждане. Колко от големите наши писатели щастливо попадат на съответния режисьор и колко не — това е проблем за всеки, който пази литературата от случайни посегателства и който би искал киното ни да намира нещо оплодяващо у тях...

Оказа се, че Георги Мишев може да бъде и драматичен писател. Защото „Селянинът с колелото“ се оказа един драматичен филм, докато Георги Мишев в литературните разбори не се очертава като такъв. А той може да бъде един подчертано сатиричен писател, какъвто е у Едуард Захариев, да речем. А може да бъде и трето. Това е щастливият случай, когато писателят е по-богат от своите интерпретатори; той дава възможност и за други интерпретации.

Миналогодишната продукция според мен може да бъде подведена по линия на сценариите под един друг общ знаменател. Общо взето, в цялото световно кино напоследък се говори за две полюсни тенденции. Аз ги откривам и в нашето кино: ако на единия полюс се говори за условност, за обобщения, доведени някъде до притча, до езоповски език в изкуството, то на другия полюс се говори за безусловност, най-грубо казано, за документалност. Мисля, че нашата сценарна драматургия ни даде в миналогодишната продукция тези два полюса с всичките им междинни степени. Тези тенденции, които се движат в двете интересни посоки, не са измислени — те са естествените поляризатори в търсенията в изкуството. Тези филми за миграцията, урбанизацията и пр. вече обобщават минали, кристализирали процеси, върху които могат да се кажат последни — в смисъл на времето — думи, докато други съвременни филми като „Трудна любов“ и „Магистрала“ се движат, общо взето, по онова, което е движение, което утре може да се измени, може да тръгне в друга посока.

Но към условните, в естетическия смисъл на думата, филми аз отнасям даже „Зарево над Драва“ — един филм, който не би постигнал тези значения — драматически, епически и пр., — ако се правеше преди петнадесет години. Това е филм, направен от дистанция, със съзнание за обобщенията, които прави на основата на едно национално самосъзнание, на едно национално отношение към минали събития.

ГЕОРГИ СТОЯНОВ: да се запълни пукнатината

Струва ми се, че тук би трябвало да става дума за водораздела между литературния сценарий и неговата реализация. И дори си помислих, че докладът ще говори именно за онази пукнатина, където се губят и печелят явни стойности. А като го слушах, аз няхах реална представа дали става дума за филмите или за сценариите, които са били основа за тези филми.

Като се прехвърлиха първите две-три страници на доклада на Христо Кирков и се извадиха много застраховки, аз очаквах онзи „гигантски слалом“, в който ще се минат всички трудни врати на нашата професия, на нашата работа. Но той се спусна направо, като намери друг повод да коментира изцяло годишната продукция. Мен лично оценката, дадена в доклада, ме смути. Оказва се, че съвременната тема в цялата годишна продукция се лута между мелодрамата и бягането от големите проблеми, като се опира до индивидуализъм с много кавички — аз наброих към 22 кавички. Не си представях така нещата. Ние тук не сме малко и знаем какво означава да работиш върху съвременна тема. Вярно е, че тя не е минно поле, но тук-таме избухва по някоя мина, която е обикновено за сметка на драматургията. За основа на нашия разговор, ми се струва, трябваше да търсим разбирането между драматург и режисьор, установяването на между литературния сценарий и бъдещия филм.

Явно е, че това е болезненото място за авторитета на филма, тъй като сценаристът е този, който дава драматургическата основа, но той трябва да знае къде отива тя, какво става с нея, а не да я зарязва като извънбрачно дете и след това да се пита как се казва. Бих искал да чуя какво действително може да се направи в този водораздел, за да можем да отговаряме заедно и докрай за бъдещия филм. Да не бъде тази наша среща като някакъв „акутен, тангиращ решив на парадоксална“ братска прегръдка, а да бъде действително един отговор. Да се запълни пукнатината с жива тъкан, за да бъдем убедени, че през 1975 г. ние ще имаме по-дълбоко проникване в съвременната тема.

Трябва да кажа, че в това отношение ми хареса изказването на Вера Найденова, защото тя търси онова начало, което обогатява нещата, което обединява усилията. А бих искал да видя и защо, и как се губят ценните за драматурга, а вероятно и за режисьора особености на един определен автор, на един определен конфликт и как да ги спасяваме от преждевременна смърт.

Аз не вярвам, че с един разговор ще пробием земното кълбо, но явно е, че когато човек дълбае, той стига до по-дълбоки пластове.

Оставам с поглед, вперен в тази пукнатина.

ЗАКО ХЕСКИЯ: и да въздейства емоционално,
и да активизира мисълта

Обичам да слушам Христо Кирков, когато говори — той винаги има позиция, винаги има пристрастие. Интересно ми е да слушам неговите оценки. Този път също изслушах с интерес неговия доклад, въпреки че, откровено казано, очаквах друго. По-скоро не очаквах рецензии върху филмите. Той споменавахе авто

рите на сценариите, обаче рецензиите му бяха върху филмите — повече или по-малко интересни, колоритни, умни, но рецензии върху поредицата филми, които ние направихме миналата година. Мисля, че не това би трябвало да бъде главното в един доклад, който разглежда съвременните проблеми на нашето кино. Но и така той все пак има своя позиция и именно по този повод аз ще говоря.

Георги Мишев казва, че не вижда в доклада червената нишка, както той се изрази. Напротив, аз усетих много добре тази червена нишка. И ако мога малко схематично да я изтъквам, тя е следната:

Всичко онова, което в нашето кино носи емоционална стойност, всичко, което гони емоционално въздействие върху зрителя, е изкуство от второ и трето качество. А всеки творец, който си поставя за задача да въздействува върху мисловния апарат на зрителя, размишляващ по повод сериозни проблеми на живота, създава сериозно изкуство в киното, за което заслужава да се говори. Горедолу това усетих като основна позиция в доклада на Христо Кирков.

Разбира се, аз не мога да приема такава позиция. За мен повече или по-малко тя е формална позиция, която търси на всяка цена да категоризира нещата и според мен ограничава възможността да се проникне по-дълбоко в магията, наречена кино. А може би има кинопроизведения, които карат зрителя да мисли, разкриват сериозни проблеми от живота на човека и едновременно с това са силно емоционално въздействащи, вълнуващи. Какво да кажем за тази категория филм? Те не попадат нито в едната, нито в другата категория, която Христо Кирков на всяка цена поставяше в своя доклад. И даже той поема под защита филми, които, общо взето, нямат сериозно художествено покритие, но са в неговата концепция, в онази посока на мислене, в която той би искал да види развитието на нашето кино. Според мен такава позиция е поне несправедлива, недаваща възможност за цялостно развитие на нашите творци.

Аз съм съгласен с Христо Кирков, че в нашите съвременни филми липсват сериозните конфликти на нашия живот, липсват сериозните проблеми. Миграцията е тема, която и нашето игрално кино, и нашето хроникално-документално кино развива в доста интересни произведения. Но мигар само това са съвременните проблеми и сериозни конфликти? Нека да говорим по този въпрос — защо липсват тези конфликти, тези теми в нашето кино, съществуват ли те в съвременната ни литература, са ли в мисленето и в желанията на нашите творци... Бихме могли да поговорим тук защо такива филми още не се появяват. Но докладът не даде повод за такива размишления, т. е. за причините на нещата.

Аз не мога да възприема нежеланието на Кирков да види психологично-индивидуалната линия в нашето кино. Ами че ние не сме видели досега български любовен филм, нямаме такъв. Любов в нейната цялостна, огромна същност — тази огромна радост и страдание, свързана и със смисъла на живота, и със смъртта. Мигар ние сме я видели реализирана в хубави, големи произведения, та Христо Кирков я маха с лекота и търси само социалните явления. Безспорно социалните проблеми са важни, съществени, световното кино се занимава с тях, и ние би трябвало да се занимаваме с тях. Но нека не се самоограничаваме предварително.

Именно в тези пунктове аз намирам, че докладът на Христо Кирков е едностранчив и не допринася за развитието на съвременната тема в нашето кино.



ХРИСТО ХРИСТОВ: изкуство и предпоставени модели

Считам, че изкуството на писателя е било винаги водещо в духовния живот на един народ. Киноизкуството, синтетично по своя характер изкуство, е невъзможно да се развива без творчески принос на писателя. Нашето кино е неразривно свързано с имената на бележитите български писатели: Г. Караславов, Д. Димов, Д. Талев, О. Василев, П. Вежинов, Б. Райнов, Й. Радичков, Н. Хайтов и

др. Творците на българското кино винаги са държали и напред ще установяват още по-преки творчески контакти с талантливите писатели.

Докладът на Христо Кирков, аналитичен и доказателствен, разкрива богатата ерудиция на автора, но същевременно и крайно амбициозната му едностранчива позиция. „Моделът“ за киносценарий (съдържание и структура), който той ни предлага, наподобява крайно субективен „калъп“, в който той иска да натика анализираните филми. Всички отклонения от него Кирков подлага на остра критика. Но тъй като изкуството не е математика, аз подлагам на недоверие предложения в доклада „модел“. Кинодраматургията е ново понятие, което все още не може да намери своето място, по-точно своето видово обособяване както в литературоведението, така и в поетиката на киното. Необходима е по-голяма толерантност и широта във възгледа за съвременен сценарий, предназначен за игрален филм. Историческият опит ни доказва убедително, че е невъзможно да открием някакви закономерности в развитието на тази литература, предназначена за киното. Всеки един сценарий носи неповторимата индивидуалност на самите творци: писател, режисьор. Едно сравнение между сценариите на Айзенщайн и Герасимов, на Габрилович и Спаак, на Милър и Дзаватини, на Бертолучи и Трюфо ни разкрива богатството от стилови изразни средства, от дълбочина на образи и идеи. Литературните инвенции трудно могат да бъдат отделени от филмовия им еквивалент. Някои от сценариите имат свой литературен живот, но по-голямата част са неразривно свързани с филмовата реализация и съществуват само чрез нея.

Смушава ме и още една страна на доклада. Тук Кирков говори за емоционално-чувствения аспект в духовния свят на човека като за по-нисш от мисловния. Това изкуствено противопоставяне на двата аспекта говори за известна несведоменост на автора на доклада. Този проблем е достатъчно подробно разяснен от съвременната психофизиология, за да бъде поставен под съмнение от Кирков. Той е трябвало да преодолее някои условни разграничения на тези понятия, въведени от несвършената методология на старата психология, и да потърси съвременно научно обяснение. Това неминуемо би дало отражение върху някои според мен погрешни постановки в доклада.

Недостатък на доклада е и това, че киносценариите се разглежда откъснато от филмовата реализация.

Обсъждането на такъв важен проблем за българското кино трябваше да намери по-широк отзвук сред българските автори, голяма част от които отсъствуват от тази наша среща. От името на българските кинодейци аз искам да благодаря на ръководството на СБП за винаги оказваната ни всестранна помощ и разбиране по най-значимите проблеми на българското кино.

ЕМИЛ ПЕТРОВ: дълбочината на реализма

Ще се съгласите, че ние доста тровамо се насочваме към фактите и проблемите на кинодраматургията. А всъщност те се нуждаят от нашето най-активно и заинтересовано внимание. Защото, излишно е да се доказва, че обсъждайки състоянието на нашата кинодраматургия, ние всъщност обсъждаме образно-концептуалния фронт на съвременното ни киноизкуство, основната линия, по която можем и сме длъжни да съизмерваме филмите ни с живота.

Тук се изправяме пред проблеми, съдбоносно важни за нашето киноизкуство. И обстоятелството, че недостатъчно енергично и задълбочено, недостатъчно навреме обсъждаме тези проблеми, говори за редица слабости както в Съюза на филмовите дейци, така несъмнено в много голяма степен и в Съюза на писателите.

Сега, когато водим разговор за фронта на нашата кинодраматургия, би трябвало да имаме съзнание, че това е един подвижен и динамичен фронт. И едновременно с това да притежаваме будно чувство и разбиране за неговите задачи, които се раждат именно от съизмерването на киноизкуството ни с живота.

Движението на този фронт е повече от очевидно в тъканта на нашата кинодраматургия. Това движение в тази област, при това движение напред въпреки всички немалки слабости, роди и продължава да ражда много от импулсите, които лежат в основата на днешното състояние на нашето киноизкуство, което се характеризира в главните си черти като подем, като поява на водещи напред художествени факти.

Специално кръгът от сценарии, които застават в центъра на нашето внимание на днешното ни обсъждане, също така ни показва движението на нашия кинодраматургически фронт.

В какво се изразява това движение?

Най-общо казано, то се изразява в насочването към някои конфликти от нашия съвременен живот в тяхната сложност и многолинейност.

Смятам, че в това отношение ние можем да говорим за по-високи степени на приближаване на киното ни към живота, към неговите истини.

Знаем добре, че до неотдавна нашият филм пристъпваше към тия съвременни конфликти еднолинейно, твърде опростено, без съзнание за сложната социално-психологическа плетеница, за обективната и субективната диалектика, която стои в сърцевината на конфликтите.

Не може да не се види, че в това отношение нашата кинодраматургия, а оттук и нашето киноизкуство, се въоръжава с по-голяма зоркост, която личи на пример във филма „Селянинът с колелото“ (според мен най-значително от всички разглеждани тук произведения), във филма „Дърво без корен“, във филма „Вечни времена“. Ще прибавя и „Магистрала“, който също уважавам именно за изострянето на художественото зрение, за по-дълбокото му проникване в жизнената материя.

Да вземем филмите, които обединяваме под знака на социологическата рубрика „миграция“. Проблемите на тия филми са пречупени през спецификата на художественото отразяване на живота, звучат вътрешнообемно, човешки обогатено и осмислено, но ние ги обединяваме за по-голяма леснина и яснота под един терминологически знак.

Общо и категорично е впечатлението, че в този случай киното ни се докосва до сложна и многоизмерна жизнена материя, която ни предлага своите съставки, своите плюсове и минуси в гъста, трудна за разплитане плетеница. Става ясно, че тук не може впечатленията от живота и оценките за неговите явления елементарно да се пласират по полюсите на плюсовете и минусите. „Старото“ и „новото“ в тия филми се показват като доста сложни проекции на процеси, които се извършват в живота преплетено, усложнено и нееднозначно. Това, което е „старо“, не винаги може да се подведе под огрубяващата сигнатура на цялостното отрицание, на стопроцентово консервативното, изостаналото. То крие в себе си някои жизнени и човешки ценности, които би трябвало да се съхранят, да се облагородяват, да продължават своя ход в бъдещето.

Или пък това, което е „ново“, също се вижда, че не е еднозначно, че и то крие своите вътрешни плюсове и минуси, които един художник, уважаващ живота и неговите сложни истини, трябва да има предвид.

В доклада си Христо Кирков недостатъчно е почувствувал и подчертал това движение напред на фронта на нашата драматургия, това обогатяване и ново, по-задълбочено приближаване към истините на живота. В тоя смисъл анализите и оценките му са лишени от вътрешен хоризонт, те са затворени в обръча на статичните констатации за една единствена, изолирано взета година.

От друга страна, би трябвало да запазим необходимата трезвост, за да може завоеванията в развитието на нашето киноизкуство да не доведат до самодоволство, да не изчерпят усилията ни за улавяне на сложните истини за движението на живота и за движението на нашето киноизкуство към тях. Тия истини, разбира се, са много по-дълбоки, отколкото ние сега умеем да ги откриваме и постигаме.

За нас е наложително сериозно да се замислим върху някои страни и моменти от способностите на нашето киноизкуство да пресъздава живота. И тук ми се иска да разберем и да уважим някои констатации, които се съдържат в доклада на Хр. Кирков. Не съм съгласен с известни терминологически опаковки, които те носят, но според мен в основата на тия констатации се крият доста верни наблюдения за съществени слабости на нашата днешна кинодраматургия, които не бива да отпадат от нашето внимание.

Вече говорих за ориентирането на киноизкуството ни към сложната, неедно-

значна природа на конфликтите в нашия съвременен живот. Едновременно с това обаче игралният ни филм и преди всичко неговата драматургия показва недостатъчна развитост на изследователско-аналитическото начало в своя досег с живота и в своя инструментариум.

Във филмите, за които говорим, безспорно се усеща съзнанието на авторите за необходимостта от по-сложен подход при кинематографическото усвояване на конфликтите, но едновременно с това ние чувстваме твърде често, че тези конфликти не са достатъчно изследвани, че не се е извила аналитическа способност за проникване в тяхната дълбока сърневина.

Неразвитото аналитично-изследователско начало във филмите ни върви ръка за ръка със силните елементи на констативност.

За мен е несъмнено, че филмът „Дърво без корен“ щеше да получи много по-голяма дълбочина и сила, ако елементите на констативност (макар в случая да става дума за ярка и талантива констативност, но все пак констативност!) не бяха така осезаеми във филма и не пораждаха впечатление за боксуване, за „маршировка на място“. Нужно е било констативната и инертната тъкан да отстъпи пред тъканта на интензивното художествено изследване на живота, т. е. пред навлизането в дълбочината на проблема, на конфликта, в тяхното раздипляне, а не само в тяхното констатиране.

Подобна слабост е налице и във филма „Вечни времена“. Тук много моменти са предадени ярко, с помощта на ярка четка, на цяла система от живописни петна. И заедно с това се хвърля в очи, че на редица места във филма присъствува тъкан на констативност, а не на интензивно художествено изследване на проблемите и на конфликтите.

Умозрително ние можем да разберем и веднага да кажем защо Горският е така заинатен, защо е застанал на пътя на новото, шаблонно казано. Авторите в това отношение са се погрижили дори натрапчиво информативно и акцентирано словесно да ни осведомят за някои негови съображения. Обаче всичко това е външно констатирано и неизследвано като жизнена материя и като жив нерв на един художествен образ. И затова образът на Горския в това отношение е нацърбен и неубедителен. Нацърбена и недостатъчно убедителна е и вътрешната логика на неговото поведение.

Спирам се по-подробно на този герой, за да се види как при неговото изобразяване присъствува съзнание за сложността на конфликта, но недостатъчно присъствува художествено-изследователска способност това съзнание да се превърне в животрептящ художествен факт.

Не мога да се съглася с Хр. Кирков, че това е просто образ на един консервативен човек, изостанал от живота. Образът е замислен по-сложно — в него има не само консерватизъм, но само изостаналост от живота, в него има и пиетет към стойностите, които са се утаили в живота ни, има изстрадана убеденост в тяхната непреходност и необходимост.

Животът ни подсказва, че истините, до които се добира нашето мислене по тези сложни въпроси, взимат доста и от позицията на Горския. Тази позиция не се унищожава напълно, не се отхвърля тотално и механически, а диалектически се „снима“. Отхвърлят се консервативните елементи в нея, изостаналото, но едновременно с това се запазва ценното, жизнеспособното, което несъмнено се съдържа в нея.

За съжаление всичко това според мене е недостатъчно разкрито в образната тъкан на този персонаж. И причината е в неразвитостта на аналитично-изследователския подход във филма. Впрочем тази неразвитост е налице не само в киноизкуството ни, но и в съвременната ни литература. Ето една посока, в която художественото ни творчество се нуждае от най-осезателни приноси.

Тук бих се предпазил от разделението, което прави Хр. Кирков — на изкуство, ориентирано към емоционалната сфера, и на изкуство, ориентирано към мисловно-проблемната сфера. При това, очевидно според логиката на неговите мисли първото е безлязано със знака на непълноценността.

Би трябвало според мен да се говори за дълбочината на реализма, за способността на изкуството ни да прониква в духовния свят на нашия съвременник, който представлява неделимо единство на емоционално-психологически и социално-мисловни същности и тъкани.

Защо е необходимо да се предпазим от такова разделение? Защото може да излезе така, че по-неже нашето киноизкуство в миналото и днес се е насочвало към емоционалната стихия, апелирало е към тази емоционална стихия у себе си

и в зрителите, в това отношение ние сме силни, направили сме много; и ето сега трябва да изоставим тази линия и да се насочим към проблемно-мисловната сфера, за да може да се уловят дълбочините на живота.

А всъщност слабостите, за които говорим, в някои наши филми са слабости на нашата недостатъчно развита способност да проникваме както в мисловно-концептуалния свят на нашия съвременник, така и в неговата емоционална сфера.

Ето например филма „Трудна любов“. Можем ли да кажем, че в този филм са овладени проникновено и дълбоко човешките емоции, че филмът е силен в апелацията си към тези емоции, но неговата беда е в това, че е смачка.. мисловно-проблемната страна на темата си?!

Тук се крие терминологически капан, който подвежда към механическо разделяне и разсичане на живите проблеми.

И още по един въпрос искам да се изкажа. Това е въпросът за социалната природа на конфликта, а оттук и за социалната наситеност на нашето съвременно киноизкуство.

Въпреки успехите си нашето киноизкуство все още не е насочило вниманието си към конфликтите от предния фронт на нашия живот.

На нашето киноизкуство недостигат произведения с остра и мащабна конфликтност, произведения от така важния жанр на гражданско-психологическата драма.

Това е едната страна на проблема, за която трябва да държим сметка. Нужно е да изследваме причините за това състояние и да търсим пътищата за преодоляването на тази слабост.

Другата страна на проблема е свързана с богатството и многообразието, с различните форми, чрез които може да се разкрива социалната природа на конфликта. Днес ние се нуждаем от насочване на нашето внимание към това, което не ни достига, и едновременно с това от изостряне на съзнанието ни за сложността на задачите, които стоят пред нас, за сложните и многообразни пътища, чрез които изкуството и специално киноизкуството може да осъществява тези задачи.

В това отношение аз се съгласявам с някои критически бележки към доклада, които вече бяха направени. Наистина Кирков като че ли си създава един предварителен модел, изработен под компресията главно на социално-психологическата драма, и се опитва насилствено да го прилага върху художествени тъкани, създадени по други закони.

Активно не съм съгласен с неговия анализ на филма „Селянинът с колелото“. Кирков откъсва социалната материя, социалната природа на конфликтите от интимно-емоционалния свят на героите. Според него интимно-психологическият свят на героите е едно, а социалната природа на филма би трябвало да бъде нещо съвсем друго, извън този свят. И ето, трябва да дойдат тези цехове, които се прехвърлят от града в селото, за да оправят положението. Изненадах се, че такъв проникателен критик като Хр. Кирков може да стигне до такава схематична постановка, до такъв риторизъм в разбирането за социалността в изкуството.

Ще се спаси ли филмът по този начин? Ще се подобри ли той, ако се осъществяват внушенията на докладчика? Може би ще се направи друг филм, но тъкмо „Селянинът с колелото“ няма да се спаси. И той според мене не е нужно да се спасява. Не е нужно да се спасява, защото социалната природа на този филм се изявява преди всичко чрез това разчупване и разместване на вътрешните стойности, на вътрешните емоционално-психологически коренища в образа на централния герой, което е дадено много добре главно чрез сферата на неговите любовно-емоционални изживявания, които, разбира се, не са лабораторно-стерилно откъснати от социалното движение на героя от селото към града, но които са главният терен, главната естетическа среда, в която се разкрива неговата социална природа. И ще сбъркаме, ако търсим социалната му същност извън тази стихия на филма, извън тази негова идейна и емоционална логика.

Богати, сложни и многообразни са пътищата и средствата, с които разполага съвременното ни киноизкуство. Заедно с това е необходимо добре да осъзнаем неговите основни задачи, нерешените му проблеми, за да придвижим значително напред фронта му в овладяване на съвременните теми.

ДРАГОМИР АСЕНОВ: от противоречието към конфликта

Аз не смятам, че нашата задача беше да сложим пръст в цепнатината, за която говори Георги Стоянов, защото въпросът за това, какво губи и какво печели един роман или повест, превръщайки се в сценарий, или въпросът, какво губи и какво печели един сценарий, превръщайки се вече във филм — е много голям въпрос, който също вероятно трябва да бъде предмет на дискутиране на съвместна среща, на която, разбира се, ще присъствуват главни кинодейците и нашите — за съжаление! — ще отсъствуват, макар че са я поискали...

Според мен в нашия разговор трябваше да залегне въпросът: какви са грижите ни около атакуването на главната тема, съвременната тема; какви плюсове и минуси се забелязват. И аз мисля, че ние събрахме, като откъснахме въпросите на кинодраматургията от общото състояние на цялата наша литература — доколко и как се атакува съвременната тема в нашата проза, която — не мисля, че вие ще се обидите — е заета в известно отношение най-предни позиции в разкриването на съвременната тема. Но много ст бедите и много от плюсовете на художествената проза се долавят и в минусите и плюсовете на сценариите, а оттам и на филмите, които станаха предмет на справедливи, според мен, критически бележки от Кирков.

Погледнете продукцията на художествената проза от миналата година. Издадоха за пръв път книги четирима души. Ако прочетете книгите им, те са за завиждане — написани са с професионална вещина, с умение, с проникновение, което говори, че в нашата литература навлизат професионални сърчници, умници, овладели, така да се каже, ксрмилото на своя занаят млади прозаисти.

Това е хубаво. От друга страна, голяма част от прозаичните произведения на другите поколения писатели, общо взето, също имат добро професионално равнище, за да не кажа нещо повече.

И в същото време сред нас витае едно чувство на недоволство.

Вземете например „Трета кабина, моля“ — първата книга на Кънчо Атанасов, който няма 25 години — и вие ще видите, че имаме работа с прозаик, умеещ да види детайла. Това вече е големият талант, който умее да ксмпозира, да пренесе атмосфера и който при това не е от тези малко поизмъчени прозаисти от по-рано, които изсмукваха нещата, бяха пс-кабинетни, очевидно имаха по-лека жизнена съдба. Този носи зад своята книга жизнена биография.

Погледнете и други книги, които излязоха напоследък — вие вероятно ги знаете, — и ще видите, че въпреки всичко у нас прониква едно чувство на недоволство: защо при тези добри професионалисти нямаме големия скок, нямаме класически творби на съвременна тема, така както можем ясно, категорично и с пълно чувство за съответствие с истината да кажем, че имаме класически романи за антифашистката съпротива.

Напоследък се заговори съвсем справедливо и с уважение за голямата проява на Богомолков в съветската проза. Но и това е книга за Отечествена война. За Отечествена война сме чели забележителни книги от съветската литература. Всички ние, които повече или по-малко търсим съвременната тема, нейните измерения, нейните противоречия, с особен интерес следим съвременната тема и в съветската литература. Защото това са, така да се каже, синхронни действителности — нашата и тяхната.

И трябва да кажа, че и там чувствавам — това личи и от разговорите, които водих със съветски писатели — едно чувство на очакване: сега вече трябва да се направи скокът, сега вече трябва да се яви големият роман, голямата по-вест, големите произведения на съвременна тема...

И те ги чакат, и ние ги чакаме!

Според мене ние трябва да си дадем сметка и за това, което ни тревожи и което е очевидно, трябва да сме наясно какво вече сме осъзнали, от какво сме недоволни. И з този смисъл разговорът тук съвсем не е безполезен; тсва е вече крачка напред.

В никакъв случай не съм съгласен с крайно драстичните и песимистични на места оценки, които прави Кирков. Но във всеки случай съм доста далеч и

от тази оптимистична еуфория, която Вера Найденова ни представи тук в за-
щита на доста филми. Аз не мога да приема това.

Някои от моите критически бележки се отнасят за състоянието на нашата
художествена проза на съвременна тема. Какво не достига на художествената
проза, когато атакува съвременна тема, даже когато я атакува професионално,
умно, интересно и дълбоко? Какво недостига и в редица от филмите — не във
всички, — които бяха предмет на анализ в доклада на Кирков? Струва ми се,
че Емил Петров добре засегна този въпрос. Струва ми се, че онова, което ние
смятаме за „святая святих“ на всяко голямо изкуство, на всяка голяма лите-
ратура — конфликта, — в редица произведения на съвременна тема е подменен
с противоречието. Но не всяко противоречие, даже когато е драматично само по
себе си, е конфликт или поне е този социален конфликт, за който богато говори
тук Емил Петров и който всъщност прави голямото изкуство.

На мене ми се струва, че пътят от разкриването на противоречието към
разкриването на големия конфликт на едно общество, на едно време или на една
епоха, е пътят на голямото изкуство.

И ако нещо не ми харесва в някои филми, да кажем в тези за миграцията,
то е, защото, виждайки сложния, противоречив процес на миграцията, авторите
се задоволяват да покажат този сложен и противоречив процес. Но това не е
достатъчно — това е първият пласт на нещата.

Сложен и противоречив процес е един брак между мъж и жена, но това
не е достатъчно, за да се каже, че е конфликт. На мене ми се струва, че пътят
на големите художествени произведения — някои от тях бяха цитирани, като
„Ана Каренина“ — е пътят от противоречието към конфликта. И ако нещо не до-
стига на нашата художествена проза — а, мисля, и на някои от филмите, които
се появиха през миналата година — според мене това е неумението противоре-
чието да бъде извисено до конфликт, до същността на конфликта, до богатото
разкриване на дълбоките вътрешни течения на едно време и на едно общество.

Аз бях например много недоволен от повестта на Георги Мишев „Отдале-
чаване“ и му казах мнението си за повестта и той го прие. Обаче срещата му с
Людмил Кирков беше щастлива, той спечели от тази среща. Като че ли фил-
мът — предполагам, че това е заслуга на режисьора — надскочи това дребно
пълзене по някои от противоречията, които се пораждат от миграционния кон-
фликт, и потърси психологическите пластове, които, както каза Емил Петров, са
в сложна плетеница като цяло. И мисля — отварям една скоба, — че в това
отношение и към този филм, и към филма на Христос Христов подходът на до-
кладчика е неправилен. Ако филм, в който ще направим яростен протест против
безсмислената урбанизация, не е емоционален вик, тогава няма смисъл да се прави
И в какъв друг план, освен в емоционален план, трябва да се представи?

И вторият недостатък, за който мисля във връзка с нашата художествена
проза, е неумението да видиш главното. Често пъти се долавят конфликти,
но не умееш да видиш онзи комплекс от главни конфликти, които всъщност
правят характеристиката на дадено време.

Имам усещането, че тази беда, която се славя в художествената проза —
без да отричаме големите ѝ завоевания и съвременната тема, — почва малко по
малко да се прехвърля и на екрана.

Осъзнаването на някои неща, според мене, ще бъде полезно, именно като
първа крачка в осмислящата работа на нашите филмови дейци.

ХРИСТО КИРКОВ:

Вие ще разберете, че аз нямам нищо против да съм винаги на висотата на едно тънко и сложно диалектическо мислене. Никак не съм против да разбирам борбата на противоположностите като двигател на процесите в нашето кино, пък и изобщо; да мога да ги съизмервам с историческата действителност, минала и бъдеща, за да се домогвам до по-дълбоки и по-точни оценки и виждания на нещата.

Наред с това ще разберете, че тая моя охота, която навярно е охота на всички останали, съвсем не винаги се постига, съвсем не винаги имаме възможност и време, за да мислим достатъчно дълбоко по нещата.

Когато се съгласявах да подработя основния материал за нашето обсъждане, тези неща също ми бяха в главата, както междувпрочем съм ги знаел и преди 20—25 години. И си давах сметка, че едва ли е възможно да направя такова нещо.

В такъв случай на мен ми оставаше все пак да подходя към нещата, избирайки един аспект. И аз избрах този аспект, който днес тук отбелязаха, че все пак минава като червена нишка през доклада, с ясното съзнание, че не са били изключения и случаите, когато авторите, естети или критици, са влизали в историята на изкуствата със своите пристрастия.

В този случай моите пристрастия имат за задача да защитят възможностите, постигнати, набелязани или още непостигнати на известно направление в нашето кино, което в моите разбирания е направление перспективно, но изоставащо в нашата практика.

Тъкмо на това съм посветил аз и своите пристрастия. Давам си сметка — заявям съм го в началото на своя доклад, сега го казвам отново, — че тези пристрастия винаги поставят автора в едностранчива позиция, давам си сметка, че тази едностранчива позиция непременно ще ме срещне с критическа оценка, по-остра или не толкова остра.

И въпреки това избирам нея, и въпреки това я демонстрирам с тайното желание да присъствувам по-активно в този процес, в който всички се „търкаляме“, да предизвикам някакво движение във въздуха, без да се наемам да оценявам — за това споменавам някъде — нашата художествена продукция от миналата година съвършено точно и прецизно. За такова нещо нямам време, пък не знам дали имам и възможности.

Следователно, аз съм си давал сметка за това, което правя. И съм го правил с оглед то да предизвика дискусия. Моето пристрастие към онези позиции, които съм изявил тук, са мои пристрастия от по-рано; тези пристрастия поддържам и сега.

На мен ми се струва, че действително нашето кино в този миг гравитира към по-несоциални, по-интимни, по-съкровени, психологически значения; изостават другите проблеми. И затова с такава страст и с такава едностранчивост, която създавам, браня другата позиция.

Доволен съм, общо взето, че все пак се възбудиха разговори върху моя текст и че той в много отношения беше много точно прецизиран от тези разговори. Следователно онази мисия, с която съм се заел предварително, е по моему в някаква мера осъществена.

Струва ми се, че в известни случаи критическите бележки са малко хипертрофирани, малко извън текста ми, но това няма значение. Истината е, че наистина съм едностранчив и че тази едностранчивост е осъзната и търсена в моя текст.

Бях предупреждаван, когато в средата на писателите обсъждахме моя за мисъл, че би било добре да проследим как литературният материал се превръща в кинотворба, какво се губи и какво се печели по този сложен път на превръщане. Мисля, че това е много активна задача, която отдавна, отдавна тревожи нашите съзнания и непрекъснато ни провокира да я осъществим. Но вие сами ще разберете, че това не е по силите на един човек или че това не може да стане върху тази широка територия, която представлява продукцията на една кинематография за една година. Може да стане на базата на един-два филма и оттам да се търсят обобщения.

Аз лично съм убеден — още веднъж казвам това, — че призивът да правим и в бъдеще любовни филми и в тях да намерим най-активните социални кординати на своето време, без да бъде абсурден — защото и това може да се

получи при много успешно решение на такова зърно, — е неприемлив за мене, аз не вярвам в него. Не вярвам, че може да правим любовни филми и да получаваме големи филми.

Аз лично бих искал нашето кино — и може би в това с мосто нетърпение — да се отърве от подчиненото си положение по отношение на други дейности в други социални сфери на нашия живот; искам то да има мисията, която има, да речем, науката; искам да моделира много активно съвременното обществено съзнание; искам да се чувствавам в това изкуство, в което работя, така както се чувствуват младите физици по на 25 и 26 години. И няма никакво основание да считаме, че не можем да постигнем тази работа.

Затова съм се заровил във всички тези Нилсборовци и всички Айнщайновци -- за да ви докажа, че това не е невъзможно!



СЪСТОЯНИЕ НА СЦЕНАРНОТО ДЕЛО В БЪЛГАРСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ

ПЕТЪР КАРААНГОВ

Идейно-художественото развитие на българското киноизкуство потвърждава определящото място на кинодраматургията в общия филмов процес. Благодарение на това, че се опря на литературната ни класика и на най-ярките творби на новата ни литература, младото българско кино преодоля бързо своя младенчески период и доби самочувствие на съществен фактор в социалистическата културна революция.

Определящата роля на кинодраматургията в нашата филмова практика се изразява не само в постиженията, но и в слабостите и трудностите в развитието на българското игрално кино. Относителното изоставане на българското киноизкуство от динамиката на социалните процеси се дължеше на така наречения „сценарен глад“. Този глад (както в количествено, така и в качествено отношение) имаше своите идейно-художествени и производствени последици. Липсата на достатъчно сценарии с подчертани идейно-художествени качества водеше до стихийност и случайност при съставянето на репертоарните планове, предопределяше тематична ограниченост и едноплановост на общата филмова продукция. Един от резултатите на сценарната криза беше и опасното за развитието на всяка кинематография насочване на творците към определен тесен кръг от тези и сюжети.

Всичко това бе свързано с липса на ритмичност в производството, което пък даваше от своя страна отражение и върху качеството на филмовата продукция. В редица партийни документи, оглеждащи състоянието на българската кинематография и чертаещи перспективите ѝ на развитие, бе изтъквано и подкрепявано мястото и ролята на кинодраматургията.

Приетият с решение на Политбюро на ЦК на БКП единен план-програма за развитието на българското киноизкуство набелязва не са-

мо редица административно-структурни преобразования, но и създаде условия за една принципна, нова, творческа атмосфера.

Структурната реорганизация на Студия за игрални филми, създаването на трите творчески колектива откриха пътища за увеличаване притока на сценарии. Може да се каже, че през последните 3-4 години сценарната криза е превъзможната в нейната най-остра форма. По-богатият сценарен портфейл осигурява днес относително спокойствие и ритмичност на творческо-производствения процес, предлага възможности за по-голям тематично и жанрово разнообразие на репертоара, ангажира по-широк кръг творци в подготовката и осъществяването на годишните и перспективните планове на студията.

Разбира се, не може да се счита, че е решен докрай сценарният проблем и че сме обезопасени напълно от някои критични моменти, които могат да се създадат вследствие на ежегодното увеличение на нашето филмопроизводство. И ако количествено днес ние сме готови да задоволим нуждите на филмопроизводството и да намерим изход от всяка създава се ситуация, това не трябва да става за сметка на качеството и нарушаването на тематичното и жанровото равновесие на годишните програми.

Значителна роля в това отношение имат да играят сценарните редакции на творческите колективи при Студия за игрални филми. Сценарната редакция е не само най-устойчивото звено на всеки творчески колектив, но и същевременно онзи пръв колективен орган, който насочва, програмира и „вижда“ в перспектива картината на бъдещата продукция. Сценарната редакция на колектива упражнява и контрол върху всеки един сценарий във всички стадии на неговото осъществяване. Особено място в тази специфична дейност на редакцията изпълняват шатните сценаристи. Със своето лично творчество те не само участвуват в ежегодната творческа програма на колективите, но и се явяват активен и пряк помощник в случаите на допълнителни адаптации и дообработки, поправки в диалога, в различните видове литературни и драматургични консултации и т. н.

В рамките на колектива сценаристите се обсъждат последователно на още две нива: в състава на редакцията и на художествения съвет на колектива, който го предлага. И на двете нива се правят забележки, обсъждат се аргументирани и задълбочени всички елементи на идейния замисъл и драматургическата структура. За да бъде този етап в сценарната работа пълноценен и резултатен, ръководствата на трите творчески колектива са привлекли в своите художествени съвети режисьори, драматурзи и критици от всички поколения, творци с различен професионален и житейски опит, представители на всички раздели на филмовото творчество. Събирането на тези хора е предпоставка за всестранно оглеждане на драматургичната първооснова.

В тази насока ръководствата на колективите разчитат на широкото сътрудничество на редица творци, които административно не се числят към колективите, и най-вече на сътрудничеството на членовете на Съюза на българските филмови дейци.

Активното участие на Съюза на българските филмови дейци в административно-творческата дейност на ДО „Българска кинематография“ се потвърждава и от факта, че и в най-висшия орган — Съвета по идейно-творчески въпроси към управлението — участвуват равноправно председателят, подпредседателят и партийният секретар на Съюза на българските филмови дейци. В последно време съюзът намира и други форми да участва по-пълноценно в сценарната политика на Българската кинематография. В тясно сътрудничество с нейното ръководство, ръководството на съюза през миналата година започна да сключва контракции, да поощрява търсенията на отделни автори и авторски колективи в разработването на съвременната тема и най-вече на работническата проблематика. Струва ми се, че може да се желае още повече от ръководството на съюза, както и от ръководството на съюзната секция „Кинодраматургия“ по-активно да се интересуват и включват в сценарната работа на Българската кинематография, да търсят и предлагат нови форми на съдействие и сътрудничество, да обсъждат някои нови сценарии и др.

Важен момент в сценарната дейност на Българската кинематография е изграждането и направляването на тематичните планове. В тази насока трябва да отбележим, че през последните 2-3 години в практиката на нашето игрално кино все по-безспорно се утвърждава съвременната тема.

Такива съществени явления в живота на народа като миграцията от селото

към града, породена от мощните темпове на индустриализацията и урбанизацията, станаха обекти на внимателно разглеждане и анализиране от страна на нашите кинематографисти във филми като „Дърво без корен“, „Селянинът с колелото“, „Вечни времена“, „Последно лято“.

В най-новите постижения на нашата кинодраматургия се наблюдават и други съществени моменти: задълбочено изследване на човешкото поведение и човешкия характер в условията на бурната научно-техническа революция, на мащабното строителство. Достатъчно е да посочим само филми като „Магистрала“, „Трудна любов“, „Дубльорът“, създадени в последно време, за да разберем тези нови тенденции в творчеството на сценаристи и режисьори.

Заслуга на тези няколко филма, както и на филмите „Дърво без корен“, „Зарево над Драва“, „Вечни времена“, е че те бързо реагираха на необходимостта от ясно заявено присъствие на образа на комуниста в нашите игрални филми. В българските филми има положителни герои, но недостатъчно ясно и категорично в тях е заявено, че главният герой на нашето време, героят, който движи, ръководи и реализира всестранното изграждане на социалистическия живот, е комунистът. В изброените по-горе най-нови български филми беше създадена една поредица от образи на комунисти: Гатьо от „Дърво без корен“, Пълномощника на ЦК от „Магистрала“, Човека от „Трудна любов“, Калоянов от „Дубльорът“, заместник-командира по политическата част от „Зарево над Драва“, Горския от „Вечни времена“.

В духа на бележката на др. Тодор Живков за художествената изложба на работническа тематика в гр. Габрово трябва да признаем, че има още много да се желае от нашата кинодраматургия по отношение на всестранното и задълбочено изследване образа на нашата съвременна работническа класа. Преди всичко трябва да се намери истинската социална величина и духовен ръст на съвременния работник, който като труженник и като съвременна личност съчетава в себе си много от най-съществените черти на нашия социалистически гражданин. Трябва наистина да се видят и художествено да се пресъздават неговите високи морално-волеви качества, отношението му към труда, към обществения и политическия живот, неговата нравствена активност, т. е. всички онези качества, които го определят като личност от нов тип, като нов човек. В този смисъл всички негови нравствени добродетели не бива да се окачествяват само като унаследени достойнства на нашия национален характер, а главно като придобити и оформени качества вътре в практиката на нашия социалистически живот. Това означава, че нашата драматургия трябва да потърси и художествено да изобрази образа на работническата класа като образ в развитие, а не като константна величина или сбор от унаследени нравствени добродетели.

За това е нужно да се привлекат в киното творци с различни биографии и жителски опит, нови автори, които добре познават живота и идват от него.

Съществена необходимост в развитието на игралния филм се явява по-голямото жанрово разнообразие. Продължава да бъде проблем създаването на филми за деца, филми-приказки, музикални, кинокомедии, спортни филми и т. н.

Все по-голямото преодоляване на сценарната криза дава възможност за нашата кинематография чрез трите творчески колектива да ръководи и насочва тематичните търсения на сценаристи и режисьори. Важно начинание в работата на колективите през последните години стана създаването на филми под формата на обществената поръчка, чрез която на изтъкнати наши автори се възлагат задачи по създаването на творби, които засягат най-актуални събития и проблеми на съвременната действителност. На такава основа бяха създадени такива филми като „Наковалня или чука“, „Зарево над Драва“, „Иван Кондарев“, „Магистрала“ и др. Положителните резултати, които донесе тази форма на работа, посочват творческите колективи при Студия за игрални филми да я използват и разширяват и в бъдеще за създаването на мащабни кинотворби.

Творческите колективи разширяват връзките си с обществените организации, заинтересовани да бъдат създадени филми и на определени теми, и за определени възрастови групи. Така нашите колективи имат вече сключени договори за взаимно творческо и обществено сътрудничество с ЦК на ДКМС, ЦС на профсъюзите, Общонародния комитет за българо-съветска дружба, БСФС. Благодарение например на общия конкурс, проведен между нашите сценаристи със съдействието на ЦС на ПС, вече са в работа няколко филма, а филмът „Магистрала“ получи висока оценка на последния варненски фестивал.

Съвременната практика на българския игрален филм говори и за определе-

на еволюция в една традиционна за него тематика — революционната. Във филми като „Последната дума“, „И дойде денят“, „Иван Кондарев“, „Откъде се знаем“ откриваме едно смело навлизане във вътрешния свят на героите, актуализиране на проблематиката и стремеж към жив и непосредствен контакт със съвременника, с неговата духовна нагласа. В същото време в кръга на историко-революционната тема трябва да отбележим усилията на авторите да излязат от границите на буквалното протичане на историческите събития, за да внушат някои по-цялостни обобщения за особеностите на националния и класов характер, да открият черти от психиката на българина, които имат своето щастливо продължение и развитие в нашата социалистическа съвременност.

Повишеното идейно-художествено равнище на нашата кинодраматургия и международните успехи на българското игрално кино през последните години дават възможност с по-голямо самочувствие и увереност да търсим разширяване на контактите и сътрудничеството с кинематографисти от другите социалистически страни и преди всичко с кинодейците от Съветския съюз, от които ние винаги сме се учили. Следвайки партийната политика за всестранно сближаване на нашата страна с икономиката, политиката, културата на братските съветски народи, нашата кинематография естествено се включва в този процес на сближение, на сътрудничество и ежедневно творческо общуване със съветската кинематография.

Изработени са основни насоки за сближение в областта на киноизкуството между НР България и СССР. Тези насоки се основават на решенията на X конгрес на БКП и Февруарския пленум на ЦК на БКП от т. г., които решения потвърдиха категорично необходимостта културните ценности на нашите народи да стават широко достояние на масите. Като се основават на особената роля, която бе определена в тези решения на киното и по-нататъшното укрепване и развитие на българо-съветската дружба, за разширяване функциите на киното в сферата на комунистическото възпитание на трудещите се и като се опират на големия опит на съветската кинематография, нашите творчески колективи вече работят във взаимно-творческо сътрудничество на някои общи теми със съветската кинематография.

Подобрената работа на нашата кинематография в областта на кинодраматургията се дължи преди всичко на разширения кръг от автори, които пишат за киното, на задълбочените и добили нови форми и контакти между творческите колективи и Съюза на българските писатели чрез контрактиации, откупки на книги, конкурси и други. Ръководствата на ДО „Българска кинематография“ и на трите творчески колектива чрез тези и други нови форми търсят все по-активното участие на най-изтъкнатите наши писатели в общия филмов процес. Охотно предоставят на екранизация свои произведения писатели като Г. Караславов, Е. Станев и др. За нашето кино като автори на сценарии работят такива писатели като Н. Хайтов, Б. Райнов, Й. Радичков, П. Вежинов, Н. Русев, Ан. Дончев, В. Петров, Л. Станев, Г. Мишев, Д. Фучеджиев, Р. Игнатов, В. Попов и други.

Наред с най-изявените ни писатели и сценаристи, наред с най-изтъкнатите представители на съвременната ни литература в производствените и перспективните планове на трите творчески колектива могат да се срещнат имената на талантливи млади автори, току-що навлезли в литературното поприще белетристи и поети, в чиито първи творби кинотворците откриват достоверен жизнен материал, свежи идеи и образи. Само по себе си това разширяване на авторското присъствие в игралното кино носи едно обогатяване. То означава разширяване на творческия обхват на нашата сложна и богата действителност, означава откриване на нови черти от многострания образ на нашия социалистически съвременник.

Общата положителна панорама на съвременната ни кинодраматургия разкрива, от една страна, нейния пораснал идейно-художествен уroveň и професионално майсторство, но, от друга — очертава по-ясно и онези проблеми от идеен, тематически и художествен характер, които все още не са решени.

В някои сценарии и филмови произведения все още се забелязва повърхностно, незадълбочено изследване на човешките характери и отношения в етапа на развитото социалистическо общество, преодоляването на което е една от най-първите и сериозни задачи пред българското кино. Както писа в своята статия за кинодраматургията видният съветски режисьор и теоретик Лев Кулиджанов, борбата срещу сивия потск в социалистическото киноизкуство трябва да се води като борба срещу цялото явление и неговите тенденции, а не като борба с едно или друго неудачно екранно произведение. Според Кулиджанов една от основните причини за появата на „сиви“ филми е повърхността, спекулативното използване

на съвременната тематика и авторският произвол, който решава лесно и „пътном“ конфликтите, които в живота далече не се решават с такава мигновена леснина.

Не можем да говорим за мащабност на проблематиката извън мащабността на конфликтите. Затова в борбата срещу сивия поток в нашето кино не трябва да бъде подценяван въпросът за ролята на конфликта. А това ще предпази нашите кинотворци от опасностите за илюстративно и повърхностно разминаване с реалната сложност и динамика на света, в който днес живеем.

Пред нашето игрално кино стои открит въпросът за реализирането на филми, които да отразят положителните промени в съвременното ни социалистическо село. Опитът, натрупан с филми като „Селянинът с колело“, „Дърво без корен“, „Вечни времена“, налага едно по-задълбочено изследване на динамичните процеси в самото село, новите взаимоотношения, новите обществени състояния, породени от бурното социално развитие.

Има много да се желае и по отношение на жанровото разнообразие в нашия репертоар. Опитите в областта на комедията, на мюзикъла — обичайни и особено популярни сред зрителите жанрове — засега още не удовлетворяват и като художествен резултат стоят чувствително под средното равнище на нашата продукция. Остро се чувствава нуждата от комедийни филми на нашия екран; социологическите проучвания показват предпочитанията на публиката към този жанр. ДО „Българска кинематография“ съвместно със Съюза на филмовите дейци трябва да предприема специални мерки по линия на обществената поръчка, на контрактациите, специално обявяване на конкурси за сценарий за комедийен филм и др. Комедията трябва да се насърчава и отглежда като жанр в нашата обща продукция. Намирането на специфичен тип на национална кинокомедия е процес твърде сложен и бавен. Затова към развитието на националната кинокомедия трябва да бъдем търпеливи и толерантни. Единственият пункт, в който нашите изисквания трябва да бъдат безкомпромисни, е въпросът за позицията на нашата комедия, за насоката на нейния хумор.

Недостатъчно системна и ритмична е работата по създаването на детски филми, които са особено необходими за правилното идейно-естетическо възпитание на най-младите зрители. Успехите на някои филми на детска тематика като „Таралежите се раждат без бодли“, „С деца на море“, „Изпити по никое време“ и др. още повече подчертават необходимостта от специално внимание към този жанр.

Творческите колективи към Студия за игрални филми трябва незабавно да продължават осъществяването на организационните мерки за активизиране на сценарната работа с младите автори, творческите командировки, сценарните курсове, проучването на съвременната българска литература.

Това изисква издигане авторитета на редактора. Налага необходимостта да се предявяват по-сериозни изисквания към неговия труд. На днешно ниво редакторът трябва да се чувства не само пълноправен участник в творческия процес, но и онзи висок творчески арбитър, който трябва да следи доколко при реализацията нещата вървят в избраната и приета от художествените съвети насока.

Трябва да се подобри работата и на художествените съвети при колективните. Да се изключат възможностите от стихийност, минимализъм и субективни настроявания в заседанията на тези първи художествени съветници на колективите. Именно художественият съвет на колектива трябва да участва в развитието и усъвършенстването на всяко филмово произведение, в неговата съдба.

При относителното спокойствие, осигурено сега от готовите за пускане в производство сценарии, творческите колективи при Студия за игрални филми имат вече реално възможност да повишават изискванията си към качеството на кинодраматургията.

По-високият критерий в работата над сценариите, както и във всички етапи на кинопроизводството, е наложителен тъкмо сега, когато нашето киноизкуство все по-категорично утвърждава авторитета си и на националния, и на международния екран.

Стъпило на верни идейно-естетически позиции, подхранвано от здравите традиции на партийност и демократизъм, присъщи на цялата наша социалистическа култура, днес българското киноизкуство повече от всяко друго изкуство има възможност да стане могъщо оръжие за партийно, нравствено и естетическо възпитание на народа ни.



СТЕФАН ПЕЙЧЕВ НА 70 ГОДИНИ

И когато мълчи, говори. Неподвижен, излъчва движение. Не води действието, но без него то не тече пълноценно. Не е винаги център на екрана, но без него екранът обеднява. От двадесет години все изглежда на петдесет.

Стефан Пейчев наистина успя да докаже, че може да говори, когато мълчи, да изразява с максимална пестеливост вътрешното състояние на героите си, да озонира филмовото действие, да насища кадъра със своето присъствие... А що се касае до чествуването на неговата седемдесетгодишнина днес, този факт изглежда парадокс

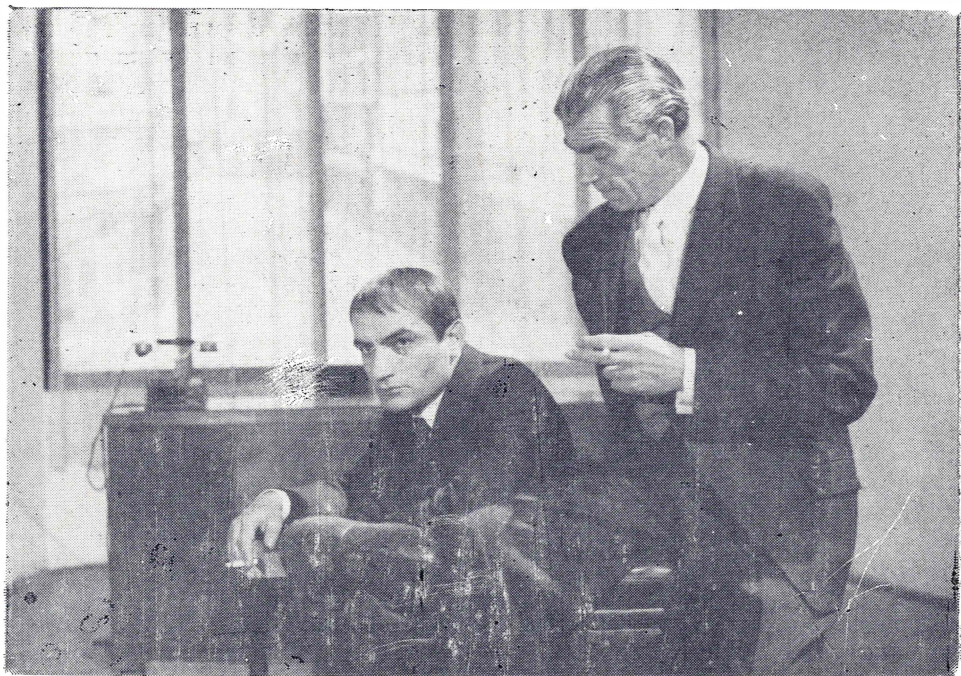


„На малкия остров“

Сален не само защото не ни е изгодно да си кажем, „че кога мина туй време“, а защото е вярно, че поне от десетина-петнайсет години насам Стефан Пейчев се закова на една възраст. Може би само бръчките му са станали повече и по-дълбоки, но той си ги е имал винаги, те винаги са били част от неговия актьорски чар — към суровия израз на лицето, мъжествените черти, ръст, походка, дълбокия глас и въобще всичко онова, което се нарича остра, интересна фотогеничност и кинематографичност и е било една от причините Пейчев да създаде над четиридесет образа на екрана. Друга причина е неговото специфично вътрешно излъчване, стаената сила на неговия темперамент, който рядко избухва, но постоянно ни респектира със своята потенциалност, широкият диапазон на една характерност, която му позволява да преминава с лекота от една типажна сфера в друга. Самобитната външна фактура на този актьор би могла да подведе към еднообразно типажно покритие, до ограничаването му в един относително тесен изпълнителски регистър, още повече като се има предвид, че изявите му са често пъти във втория план на произведенията и следователно са заплашени от драматургическа недостатъчност. Но случаят със Стефан Пейчев не е от тези. Той почти винаги съумява да защити така наречената „голяма малка роля“, без да се натрапва с вече използвани средства, без да влиза в примката на типажното клише, въпреки че неведнъж авторите са били скъперници към биографиите на неговите герои.

Но след като вече му придадохме качеството на безмълвен внушител на идеи и художествени образи, естествено е да очакваме от него преодоляването, до голяма степен със собствени сили, на бедността на образа. Стефан Пейчев воюва храбро в тази посока. Ако се върнем например към филма „Героите на Шипка“, ще възстановим само едно мимолетно присъствие на немлад опълченец, едно присъствие, което обаче носи нещо определно от атмосферата на романтичното, наивното, жертвоготовното. Така, мимолетно, но без да измива следите си, се появява в малки епизоди, така виждаме и запомняме неговите селяни от „Тръгки на път“ и „Последният ерген“, Воеводата от „Князът“, Моряка от „Между релсите“, бай Христо от „Иконостасът“, Рендич от „В навечерието“, Голицкия княз от „Сватбите на Йоан Асен“, генерал Сербезов от „13 дни“, бай Георги от „Стръмната пътека“, Станьо от „Тревога“ и „Това се случи на улицата“. Но доказателствата за силата на неговото актьорско дарование, за възможностите да изпълни една широка амплитуда от характери, са естествено по-красноречиви тогава, когато Пейчев борави с по-обемен драматургически материал, където героите му имат по-крупни и завършени задачи. И тук именно проличава духовното многообразие на актьора, богатството на изразните му средства: състената багра и изблик на патос в интерпретацията на Пантата от филма „Септемврийци“, герой, който придава свой оригинален цвят в общата картина на въстанието; деликатната, нелишена от психологическа сложност роля на бай Стамен от „Звезди“, представител на антифашистката съпротива; Горан от „Хайдушка клетва“, носител на коравите хайдушки принципи; Гърдьо от „Нона“, сложен, противоречив образ на любовта, вината и изкуплението. Специално място заслужава изявата на Стефан Пейчев в кинотворбата „На малкия остров“, където играе ролята на Коста Рика. Тук загатнатите, понякога само подозирани възможности на актьора стигат до пълна реална изява. Героят израства от малко бърбивия, лековат фантазьор до героичната жертва в името на едно голямо дело. Грубоватостта на Коста Рика заедно със заявката за съмнителна нравствена характеристика преминават в пастелните тонове на една душевна чистота, стигаща до ласкавост, нежност пред лицето на смъртта. Неговият кратък предсмъртен епизод е не само една от върховите точки на актьорското му майсторство, но вероятно ще остане записан между значителните постижения въобще на нашата кинематография. Петнайсет години по-късно, в един филм на съвременна тема, „Мъже без работа“, Пейчев също така убедително ще изведе тази неуловима математическа — грубоватият, затворен бригадир, Американеца, се проявява като топлосърдечен, човеколюбив създател на безкористни добрини. Изграждайки ролята на Американеца, той още веднъж ни напомня присъщото му качество — при минимален говорим текст да ни внуши черти на характер, психология, дълбочина на мисълта.

Няколко сполуки при защитата на отрицателните образи попълват творческата биография на Стефан Пейчев, отново говорят за широките граници на амплото, за способността да се превъплъ-



„Тютюн“

шава в голям творчески радиус. При интерпретирането на негативния типаж също и за щастие рядко можем да говорим за повторение на отделните образи. Божан от „Гераците“ е властен, алчен, открито целеустремен към земята и собствеността, един колкото социално обобщаващ образ на класата, толкова и художествено нюансиран, индивидуален характер. Резидентът от „Златният зъб“ разкрива друга гама от палитрата на отрицателните персонажи — цинизъм, безскрупулност, духовна опустошеност, но и този път не едноплатово и суховато подадени, а с целия подтекст и полифоничност на едно сложно психолгическо състояние. Дори в такива близки по външната и национално-социална портретизация образи като Тосун бей от „Под игото“ и Мурад бей от „Шибил“, създадени в един достатъчно дълъг промеждутък, за да могат да бъдат актьорски дублирани, Пейчев дава своя творчески принос в аспекта на една твърде различна вътрешна структура и психология на героите. Срещу жестоката, бруталната, едва ли не демонична личност на Тосун бей се изправя тънкият, лукав, но нелишен от чувство за красота и благородство Мурад бей... Някъде по границата между отрицателните и положителните герои на Пейчев се движи Костов от филма „Тютюн“, на който също си струва да обърнем особено внимание. Костов, в противоположност едва ли не на всички роли, създадени от Пейчев на екрана, носи в себе си

най-вече мекота, някакво чувство за обреченост, апатичност, което го отнася встрани от конфликтността на времето и го прави по-човешки симпатичен. В контекста на работническите борби, партизанското движение и безмилостната в своята агония буржоазна класа упадъчният филантропизъм на Костов-Пейчев не може да се възприема обективно като позитивна позиция и същевременно хуманитарното начало, с което е зареден образът, неговите елегични акценти го правят приятен и главно — верен в неговата сложност и многопосочност.

Отделно може да се говори за проявите на Стефан Пейчев на малкия екран, където също така неговата „голяма малка роля“ се запазва в съзнанието, оставя дири. Достатъчно е да си припомним една от последните му роли — Работникът от филма „Докато ме потърсиш отново“, за да проверим неговия плодотворен принос в общата сполука на телевизионното филмово произведение.

Стефан Пейчев е срещал по творческия си път много и талантиви кинорежисьори от разни поколения, с различни стилови и актьорски предпочитания. И това за сетен път ни води до заключението за обхватността на неговите актьорски възможности, богатството на неговите кинематографични, емоционални и интелектуални измерения. Срещи със Захари Жандов и Антон Маринович, Рангел Вълчанов и Никола Корабов, Гриша Островски и Янко Янков, Владимир Янчев и Петър Василев, Вили Цанков и Людмил Киров — един многопластов взаимнооплодяващ контакт.

Стефан Пейчев на седемдесет години. При неговата физическа и творческа виталност, при житейската и екранна константност на неговата възраст това звучи невероятно. А понеже е факт, той идва да докаже само, че още дълги години това изсечено сякаш от камък лице, тази импозантна фигура със сурово и топло излъчване ще изпълва екрана, подкрепяйки за кой ли път мисълта — за талантливия актьор няма малки и големи роли.

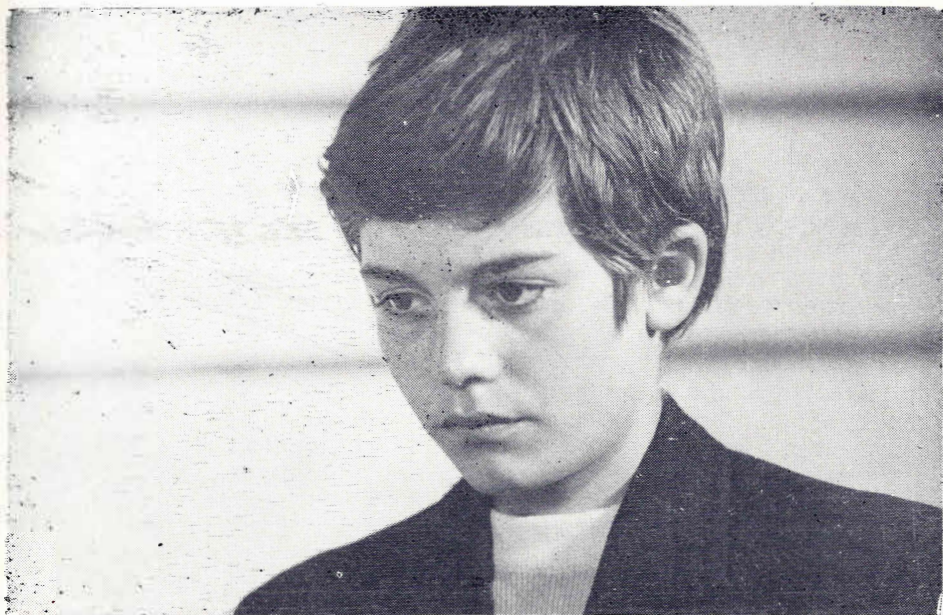
Иван Стоянович

«ПРИ НИКОГО»

АТАНАС СВИЛЕНОВ

Когато преди около три години узнах, че младата кинорежисьорка Иванка Гръбчева е заснела филм по книгата на писателя Георги Данаилов „Деца играят вън“, изненадах се много. До този момент тя имаше вече в творческата си биография две самостоятелни постановки в игралното кино — новелата „Искам да живея“ и пълнометражния филм „Глутницата“, но те издаваха тематични и естетически предпочитания, които са едва ли не абсолютно противоположни на произведението на Георги Данаилов. Бяха за героите на антифашистката борба, за суровия сблъсък на новоустановилата се революция с нейните закleti класови врагове и в цялостната си атмосфера се налагаха с мажорната си тоналност и с една особена, бих я нарекъл дори мъжка съдържаност на емоциите, в която няма нюанси, няма полутонове, няма отсенки на багрите. Но книгата на Георги Данаилов, получила най-радушен прием от страна на критиката и читателите, беше за децата, за техния толкова фин и трептящ от неопределеност на чувствата и желанията свят, за сложните им взаимоотношения с възрастните. Тя предполагаше, не — просто изискваше друг творчески афинитет. Изискваше мекота и деликатност, усет за душевната комплицираност, за неочакваните емоционални преходи у малките, изискваше вродена дарба за незвидимото присъствие на поезията в иначе делничния бит.

И всичко това го имаше в екранизацията на Иванка Гръбчева по „Деца играят вън“. Към него се прибавяше и нещо друго: умението ѝ да общува с малките актьори, да ги насочва към вярно поведение на екрана. Тя „откри“ едно очарователно дете-актьор, Митко Ганев, от чийто талант сетне се възползуваха и други режисьори, а към него проявиха интерес и в чужбина.



Алеко Ковачев в сцена от филма

Да, „Деца играят във“ сякаш беше филм на друга режисьорка, толкова ново и неочаквано беше превъплъщението на Иванка Гръбчева.

Но не знам защо, не ѝ повярваха веднага, не доловиха, четя е намерила своя творчески свят, своята тематична област, своя кръг от герои.

Много скоро след „Деца играят във“ тя започна работа над нова творба с главни герои деца: „Изпити по никое време“ по сценарий на Братя Мормареви. Тук вече се чувствуваше повече увереност след насъбрания опит, а излезе наяве и друга, нова, неочаквана, „законспирирана“ страна на нейното дарование — усетът ѝ за хумора, който е така присъщ на света на малките и който Братя Мормареви умеят да разкриват ненаатрапчиво, с органична лекота. Този филм получи на международния кинофестивал в Хихон през 1974 година висшето отличие — „Златният Пелайо“, а успоредно бе удостоен и с Голямата награда на ЮНЕСКО (СИДАЛК), с наградата на Испанския национален център за детски и младежки филми и с наградата на Съюза на испанските писатели-кинематографисти. Е, на варненския национален кинопреглед журито му присъди сред изобилието от награди втора награда, но... прецеденти от подобен род вече има, та изненадата не е чак толкова неочаквана.

Всъщност като показваше във Варна „Изпити по никое време“, Иванка Гръбчева вече живееше с проблемите и въълненията на героите си от нова своя филмова постановка със сходна тема.

тична ориентация. Тя вече снимаше „При никого“ по сценарий на Георги Данаилов и сега този филм вече е по екраните.

Правя цялата тази ретроспективна рамка, за да подчертая интензивността, с която режисьорката работи в новата област (за три години — три постановки!), и за да стане пределно ясно колко много държи тя на тези свои творчески усилия, които до известна степен са предприети — по собствените ѝ изявления — със закъснение, тъй като не е имала на разположение подходящи сценарии и затова е почнала работа над „Искам да живея“ и „Глутницата“. Но обглеждам нейното творчество и с друго намерение — да намеря по-точно мястото на „При никого“, да не изолирам новия ѝ филм от другите нейни постановки, а да потърся взаимоотношенията му с тях, да обгърна творческия процес в развитие, в движение.

И „При никого“, както преди него „Деца играят вън“ и „Изпити по никое време“, не е от филмите, които са със строго насочен адрес към зрителите. Те могат да се гледат и от малките, и от големите посетители на кинозалоните, като, разбира се, степента на внушенията, които достигат до едните и до другите, е различна. Тази универсалност на авторските „послания“ не е недостатък на творбите, защото не личат никакъв изкуствен стремеж, някакви насилени опити да се угажда и на едната, и на другата част от публиката, а самата проблематика е такава, че може да заинтересува всички. Действително, малките зрители ще открият едно в тия проблеми, а големите — често нещо до голяма степен съвсем различно, тъй като те по-опосредствувано ще възприемат изображението и ще го съотнасят към опита на възрастта им. Но както живеят човек може да бъде обект на сложна, богата и противоречива гама от съждения за него, така и във филмите на Иванка Гръбчева е съхранена тази естествена база за спонтанни реакции. Стоял съм в салона при прожекция на нейни творби в най-пъстро обкръжение (пъстро по възраст, по култура и т. н.), но никога не съм забелязал да има скучаещи, да има неангажирани зрители. На мен ми е трудно, да не кажа невъзможно, да разбере с какво тя приковава така здраво погледите на малките към екрана, но аз отлично разбирам по реакциите им, че им е интересно, че те откриват нещо от себе си в действието, нещо от неизясените си, може би смътни все още тревоги, съмнения, отрицания и т. н.

Мисля, че и „При никого“ е с такъв „универсален адрес“, макар на пръв поглед да ни се струва, че последният филм на Иванка Гръбчева се отличава в това отношение от предишните ѝ. Тук и главният герой вече не е дете, а четиринадесетгодишен юноша: а и проблемите са по-сериозни, по-драматични — момчето се чувства самотно между своите живеещи поотделно родители, във вакуума на особено положене да бъде „при никого“; то твърде рано е заставено от съдбата да проявява характер и само да отстоява правото си на своя житейска позиция, на свой избор за начина си на живот.

Не ми се е удал още случай да проверя на практика от реакциите в залата как и по-малките зрители, т. е. ония, които са във възрастта на главния герой или приблизително на тази възраст,



Ани Бакалова и Стойчо Мазгалов

ще посрещнат филма, но тъй като стилът на режисьорската работа е същият, както и в „Деца играят вън“ и „Изпити по никое време“, дори той тук е още по-избистрен като желание да се изследват явленията, а да не бърза с присъда над тях, мога да допусна, че няма да има скучаещи, незаинтересовани, незаангажирани. Екранът не ни предлага формулирани въпроси, на които трябва да отговорим, а ни въвежда в прояви на живота, на човешките взаимоотношения, които подтиква ума към размисъл, към активно вътрешно действие. За да се доведат нещата до необходимост от въпрос, малко или много те са „обработени“ подчертано тенденциозно, подведени са в някакво русло. А в „При никого“ не е така. В драматургията на Георги Данайлов, а и в интерпретацията на Иванка Гръбчева (пластически осъществена отлично от оператора Яцек Тодоров, който е постоянен съавтор на режисьорката) всичко е оставено „отворено“, не е доведено до преградата на един въпрос, на един отговор, на един изход. Действието протича естествено и непринудено, животът се разкрива в своята многолика сложност, противоречивост, обърканост дори. И е трудно с един въпрос и с един отговор, с едно решение на сложната задача да се „измъкнеш“. Някого ще удовлетвориш, но друг ще съзре, че неговата правда не е разбрана. Специално в „При никого“ драматичният конфликт е от такова естество, че ако се тръгне по пътя на инерцията, на ортодоксалните решения, изход бързо ще се намери. Обикновено укорите се отправят към родителите, към тяхната безотговорност за съдбата на децата им, като цялата тази постановка

на проблема е обилно гарнирана от мелодраматични допълнения и цели да ни разчувствува, да ни трогне съдбата на „бедното“ дете и да си дадем вътрешно обещание, че ние никога няма да постъпим с нашите синове и дъщери така. Подобна сантиментална атмосфера обаче напълно отсъства в „При никого“ въпреки заглавието, което може би настройва някои зрители на такава вълна, и въпреки началните кадри в съда, които подвеждат някои зрители да очакват такава насока на развитието на действието. Но авторите на филма тръгват от една банализирана със сантименталните си решения ситуация, от едно положение, превърнато едва ли не в клише, за да намерят съвсем друг път за тълкуване на житейските факти. Те не искат да трогват, както обикновено става при филмите с герои деца и предназначени и за детска публика, а преди всичко целят да ни заставят да проумеем нещата, да разберем отвътре героите, да вникнем в тяхната лична истина. И бащата, и майката имат съзнание за неизпълнения си дълг на родители, но също така и двамата са наясно пред себе си, че не бива да се събират в едно семейство, тъй като то няма да им даде радост и душевно удовлетворение. А трябва ли само заради сина да жертвуват щастието си, да понасят едно тежко съжителство? Ще бъдем ли прави, ако изискваме това от тях? Като ги разберем, можем ли така леко, както се върши отдалече и по инерция, да ги осъдим?

Вярно е, че такъв подход при сходна драматургическа ситуация, при сходен конфликт е срещан рядко, но все пак е срещан в някои филми. Но новото в „При никого“ е мястото, което авторите на филма отреждат в този конфликт, в тази забъркана, сложна ситуация на сина, на Алеко. Ново е като решение не само в нашето кино, но и ако погледнем и към практиката на други кинематографии. Синът не е само жертва на едно недоразумение, не е само повод за упори към родителите. Той тук е равноправна страна. С него дори авторите на творбата се занимават много повече, отколкото с родителите. Защото, според тях, според мотивирано изложената им позиция неговото бъдеще на човек и гражданин зависи най-много до известна степен от онова, което ще формират в него родителите му, но зависи и от самия него. Особено когато вече не е дете, когато навлиза в периода на превръщането му в мъж, в самостоятелен човек. В подобни драматични положения, в подобни кръстопътища характерът се калява за цял живот, завинаги. В тях се разкрива същността на една личност — тя може да се осакати, а може и да се спаси. Отговорност носят и другите, преди всичко родителите, възпитателите, редица фактори на обществеността, но това не сменя от личността и отговорността пред самата себе си. Въпреки възрастта. Даже именно заради нея, когато кръстопътят е съдбовен. Не бива да разчиташ и да се оправдаваш с другите, такива оправдания винаги могат да се намерят — в детството повече, по-късно — по-малко. Сам пред себе си трябва да си отговорен, щом вече мислиш, щом преценяваш постъпките си, щом и към света около теб не си безразличен, а си готов да го кориш, да го възвеличаваш или да го променяш...



Сцена от филма „При никого“

И тук вече адресът на филма се обръща твърде директно към онази част от публиката, която не се състои от възрастни. С тях се разговаря не с умалително-сладникави интонации, не се поглаждат великодушно по главичките (има достатъчно поводи, които оправдават подобни помилвания!), а се атакува чувството им за лична отговорност, за самостоятелност, за себедостойнство.

Не е ли рано, вероятно ще запитат някои, които всъщност имат твърде снизходително-примитивно отношение към децата и наивна представа за духовния им живот (а да не говорим пък за навлизащите в юношеството, в периода, когато се зараждат всички интелектуални дейности, когато бъдещият характер вече издава същността си).

Не е рано! Така отговаря на много места в трудовете си големият познавач на малките и автор на прекрасни творби за тях Корней Чуковски, който настоява, че едва петгодишни (!), те вече са граждани, с тях може по подходящ начин да се разговаря за всичко! (Тази позиция той излага в редица страници на книгата си научно изследване „От две до пет“.)

С Георги Данаилов, сценариста на филма, Иванка Гръбчева работи за втори път. Споменах, че Яцек Тодоров е неин постоянен сътрудник. И актьорите Ани Бакалова и Стойчо Мазгалов, изпълнители на ролите на майката и бащата, също са ни познати от предишните творби на режисьорката. Явно е, че тя се стреми да се обкръжи с хора, които разбират какво търси като художник, как-

ви са вижданията ѝ, позициите ѝ, хора, с които установява общ език. В „При никого“ всички те знаят защо на филма не е необходима сантименталност, защо той не трябва да е миличък, елементарно разчувстваващ. В този дух твърде точно режисьорката е работила и с малкия изпълнител Алеко Ковачев, който въпреки физическата си миловидност не пробужда милосливост, а в цялото му поведение изпъкват заченките на характер, на малко остър, може би дори на моменти неприятен, но все пак самостоятелен характер.

Има ли нещо, което да не достига на филма? Има. Въпреки стиловата си яснота и професионална зрелост, въпреки пластичското изящество, за което голям дял има Яцек Тодоров (изящество, но не и красавост, не албумна лъскавост!), на този хубав филм бих пожелал малко повече страст. А и повече динамика. Изобщо бих искал в осъществяването му да е вложен повече темперамент. Напразно той е въздържан тук и там, може би от страх да не се отиде до мелодрамата, до евтините хватки на съзливостта. Ала въздържането е прекалено. Има кадри, които протичат на екрана прекалено студено. Явно е, че се разчита да ги възприемем повече с разсъдъка си, но не бива да се забравя, че чувство и разум не са нещо откъснато едно от друго.

А може би има и друга причина — това е убеждението, превърнато се май и в самоубеждение на Иванка Гръбчева, че на нея ѝ липсва силен темперамент, че тя просто си е такава — по-спокойна, по-бавна, по-сдържана. В изкуството обаче няма неизменни категории. Тук нещата се доусъвършенствуват, доразвиват, дообогатяват. Пък и не смятаха ли някои за самата Иванка Гръбчева, съдейки от филмите ѝ „Искам за живея“ и „Глутницата“, едно, пък следващите ѝ творби доказаха нещо съвсем друго, разкриха я в неочаквана светлина.

Ето защо и аз очаквам от бъдещето да ни я покаже по-различна, да открие нови страни на нейното дарование, макар иначе да е все така вярна на пристрастието си към детската тема и към малките герои. А защо пък изненадата да не бъде в силата на темперамента и в отпусналото се по-свободно, по-смело въображение? Младостта на Иванка Гръбчева и възходът на таланта ѝ досега са достатъчна гаранция за подобни очаквания...

„ПРИ НИКОГО“

Сценарий — Георги Данаилов, постановка — Иванка Гръбчева, оператор — Яцек Тодоров, художник — Константин Русаков, композитор — Симеон Пиронков. В главните роли: Алеко Ковачев, Ани Бакалова, Стойчо Мазгалов, Джокьо Росич, Петър Петров, Ангел Ламбев, Гено Недялков и др.

«ВИЗА ЗА ОКЕАНА»

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА

Докато гледах филма „Виза за океана“, непрекъснато се питах за смисъла, който е вложен в това ефектно заглавие. Откровено казано, не го открих, не стигнах до него въпреки доброто си желание. А океан имаше, и кораби — също. Но къде е „визата“, в какви конфликтни ситуации, в какви психологически дълбини е скрита? И защо авторите на филма — сценаристът Емил Марков и режисьорката Лада Бояджиева — са предпочели да шифроват своите намерения? Остава да предположим, че преднамерено ни се предлага задача с много неизвестни, която ние като следователи трябва да решим по скъпернически отпуснатите данни за героите. Дешифрирането на авторовите намерения се затруднява от обстоятелството, че филмът има невероятната способност да избледнява в паметта веднага след неговото гледане.

Експозицията на филма е малко загадъчна и интригуваща. Красива млада жена (Силвия Рангелова) маха широко с двете си ръце от пристана, вероятно по отдалечаващ се кораб; дълбоко огорчен млад мъж (Антон Горчев) произнася със символична многозначителност думите на древна легенда; носът на голям презокеански кораб се поклаща върху вълните; в самолета стюардесата съобщава на филмовия герой, че след един час ще кацнат в Лас Палмас... От време на време ще се акцентира лицето на героя, за да ни се даде възможност да чуем неговите мисли. И ще ни стане ясно, че младият мъж е Мавров, главен механик на кораба „Слънчев бряг“, а красивата млада жена е Люба, неговата съпруга. Засега не е известна връзката между тях и древната легенда, но че не е случайно попаднала в експозицията на филма, е повече от очевидно.

И така Мавров се връща по-рано на кораба, защото Люба, чакала го пет години от непрекъснатите му плавания, е решила сама да си устрои живота и е заминала на някакъв строеж в Лагос, където ще може да получава за-

плата във валута. Мавров се е надявал, че тя ще пристигне в Бургас, за да прекарат заедно отпуската си, но Люба не е сторила това. Естествено е, че Мавров е разстроен. Той е зает изцяло с нерядостните си мисли, мятта се по обширната палуба, намръщен и сърдит се визира в океанските вълни. Но дори там отново вижда образа на любимата жена. А това е добър повод за авторите на филма да дадат воля на неговия задкадров монолог. В своите размисли Мавров стига до извода, че и двамата са виновни за зейналата пукнатина в семейните отношения. Като истински моряк, който не може без морето, той не е съдържал обещанието си да прекъсне пътуванията, а Люба, която не се оказва истинска жена на моряк, не може да живее във вечно очакване. Но друг мъж няма, иначе Люба би подала заявление за развод!

Откъсвайки поглед от океана, респективно от образа на любимата жена, Мавров решава да съкрати престоя на кораба, наложен от повреда в машините, станала в негово отсъствие. Това се оказва лесна работа, защото Мавров има златни ръце. Всички на кораба са го посрещнали с усмивка и отворени обятия. Съвсем друга е обаче реакцията на екипажа, когато Мавров съобщава решението си за съкратения престой. Въпреки че капитанът на кораба (Георги Стоянов) е оповестил радостната новина за слизането на брега, а парторгът (Васил Попилиев) открива зад мотивировките на Мавров за икономия на валутни средства желание по-скоро да се срещне с Люба в Лагос, предложението е прието. Следва мълчаливата съпротива и затаената неприязън на низшия състав от екипажа към Мавров. Неговият IV механик (Рашко Младенов) дори изживява истерична криза. Но ние го разбираме, разбира това и самият Мавров, защото IV механик не е истински моряк — той е дошъл на кораба да печели пари и, следователно, не може без сушата. И ето двамата механици слизат на слънчевия бряг. Но в едно бистро, между две чаши бира, един от екипажа се осмелява открито да обвини Мавров в егоизъм. Мавров скача, видът му не предвещава нищо добро. Очакваният бой обаче не става — главният механик само демонстративно напуска компанията на колегите си, към които се беше присъединил. В шест часа вечерта, когато щастливците се завръщат от брега на кораба, натоварени с пакетчета, се оказва, че Мавров не се е прибрал. Упреците са повече от основателни. Но тук се намесва боцманът (Кирил Господинов), който парира обадилия се моряк с думите: „Продължаваш да си оставаш селянин. Щом Мавров не се е върнал, значи се е случило нещо!“

Мавров потапя мъката си в алкохолни пари. Под звуците на южни ритми и нервни светлинни ефекти се извива полуголо женско тяло. Главният механик откъсва очи от кехлибареното уиски и ги отправя към танцорката. Но само за миг. Кехлибареното уиски ги привлича повече от фантастичните гърчове на жената. За сметка на това пък операторът (Виктор Чичов) не изпуска от резкостта на обектива екзотичната танцорка.

По нощния град крачи самият капитан на „Слънчев бряг“. Върви уверено и влиза направо в бара, където се измъчва над уискито Мавров. Сяда до него и като му се усмихва, си поръчва пиене. Въобще капитанът е много симпатичен човек и винаги се усмихва. Два-



Сцена от филма с участието на Антон Горчев

мата разменят няколко думи за любовта и женската вяръност, от които на Мавров става ясно, че има моряшки жени, които умеят да чакат, но са много малко, че капитанът въпреки това няма никога да се ожени, а главният механик напразно се мъчи да примири океана със сушата — трябва да избере едно от двете, иначе не ще може дори истински да се напие. И с едно „хайде“ двамата оставят танцбортката на южните ритми и нервните светлинни ефекти.

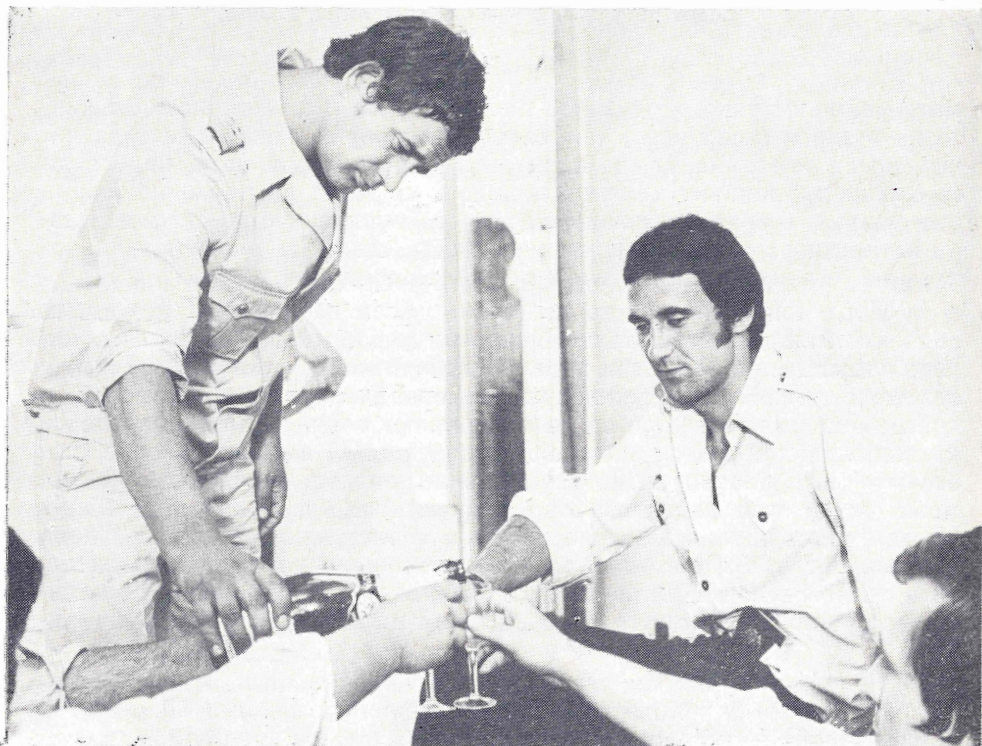
Последователността на сцените е съвсем избледняла. Важното е обаче, че Мавров е съкратил престоя на кораба и осъществява в морето сложна маневра с три кораба едновременно, единият от които е съветски танкер. Продължава да тече задкадровия му монолог, в който механикът се кори за самонадеяността си, защото времето се разваля и корабите са застрашени от удар. Капитанът знаеше, че времето не е благоприятно за подобна маневра, но той никога не може да се противопостави на Мавров. Никой не се досеща защо. Но за сметка на това пък опасността от евентуална катастрофа дава възможност на IV механик да разиграе още една истерична сцена, този път с биене на шамари пред огледалото, и горчиво да съжалява, че е напуснал сушата, за да печели пари и стане храна на рибите.

Иначе на кораба ежедневието си тече спокойно. Боцманът, мърморейки, че не е трябвало да се съгласява да приемат желязо за Лагос, ръководи неговото разтоварване. Хората от време на време от-

правят замечтани погледи към хоризонта. А Мавров е отново на сушата. И най-после се среща с Люба. Тази среща е истинска и това извежда красивата млада жена от наложеното ѝ мълчаливо присъствие. След няколко незначителни реплики тя съобщава, че е подала молба за развод. Мавров се оказва отново неправ, защото молбата не е предизвикана от появата на друг мъж. Люба никога няма вече така и толкова силно да обича. Фаталният разговор се води на екзотичен южен бряг, осяян сякаш с бели камъни. Мавров е облечен целният в бяло. Люба е с развяващи се черни коси и ефектно духана от вятъра дълга пола. Почти през цялото време не виждаме лицата им — двамата са в гръб и в общ план, който дава възможност фигурите им красиво да се впишат в красивия екстериор...

И отново корабът пори океанските вълни. Камерата си е избрала една постоянна точка на мачтата, откъдето ни показва нос на кораба, щом се появи такава необходимост. Удобно се е оказало още едно място за камерата — на палубата, съвсем близо до хладилния трюм, откъдето може да се покаже цялата технология на товарене и разтоварване. Оттук виждаме как се издига нагоре с помощта на крана и Мавров, за да бъде прехвърлен на един от риболовните траулери, където са потривали златните му ръце. Той, разбира се, се е справил много бързо с аварията и всички се чудят как

Из филма „Виза за океана“



техният механик не е успял да отстрани повредата. Тралът е спуснат и извлечен на кораба, пълен с риба. Ние много методично следим всички процеси на океанския риболов. А след това много подробно ще бъдем запознати и с веселбата на моряците. Оказва се обаче, че Мавров е решил, преди да се върне на своя кораб, да запише на магнитофона си пожеланията на моряците към близки и роднини. Тук следват документални или направени като документални кадри с говорещите пред микрофона моряци. След това разговорите секват и остава да звучи любимата мелодия на екипажа от траулера. След това се загубва и мелодията, за да прозвучат със символична многозначителност думите на древната легенда, произнесена от Мавров (спомни си началото!) за това, какви мъже обичали жените...

Иначе филмът е заснет професионално. Само че професионализмът е студен и не вълнува, защото не е стоплен от творческо горене, от видима амбиция да кажеш нещо съществено, нещо свое, съкровено, изстрадано или премисляно. В това отношение първият игрален филм на Лада Бояджиева „Вятърът на пътешествията“, въпреки всичките си несъвършенства, грапавини и стилова неизчистеност, беше заявка на един търсещ режисьор. Докато „Виза за океан“ не само че смущава — буди недоумение с отсъствието на мисъл, на проблеми и художествено защитени конфликти. Подобен филм в никакъв случай не може да бъде виза за голямото изкуство.

„ВИЗА ЗА ОКЕАНА“

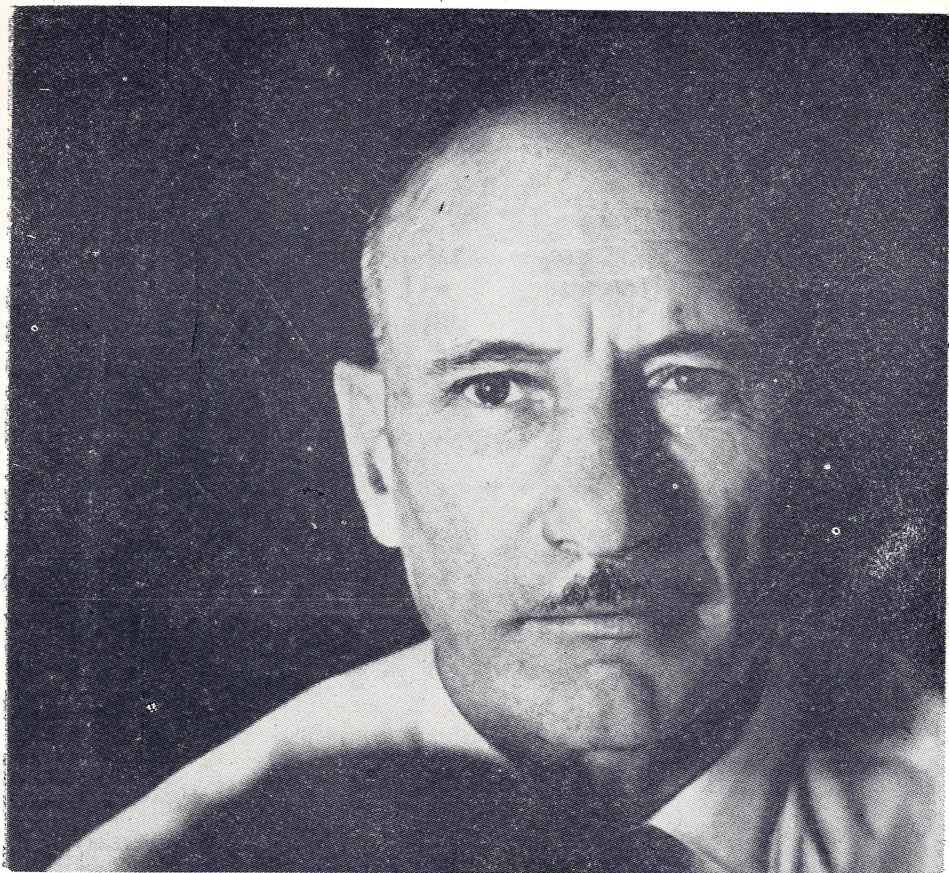
Сценарий — Емил Марков, постановка — Лада Бояджиева, оператор — Виктор Чичов, художник — Ирина Маричкова, композитор — Генко Генков.
В главните роли: Антон Горчев, Силвия Рангелова, Георги Стоянов, Кирил Господинов, Рашко Младенов, Васил Попилиев и др.

ИЗКУСТВО БЕЗ ГРИМ

СЕМЬОН ЧЕРТОК

„Искам да покажа герой, когото бих обичал като брат, като приятел, с когото бих могъл да се посъветвам по най-съкровени въпроси, които вълнуват мен или моята страна“ — писа Сергей Герасимов, когато пристъпи към работа над своя първ звуков филм „Седемте смели“ (1936 г.). Тези думи биха могли да се поставят като епиграф към цялото му творчество. Всички филми на Герасимов са продължение на „повестта за нашите дни“, те са разговор за най-важното за страната и нейния народ. Него винаги са го вълнували и го вълнуват проблеми, които остро застават пред нашето общество — от тридесетте години до наши дни. От филмите на Герасимов са се възпитавали цели поколения младежи, тези младежи, които усвояваха суровите северни области, както в „Седемте смели“, или строяха нови градове, както в „Комсомолск“, или утвърждаваха новия живот, както в „Учител“ и „Селският лекар“, тези младежи, които отиваха на подвиг в „Млада гвардия“ или изработваха свои нравствени норми в следвоенните десетилетия, както във филмите „Хора и зверове“, „Журналист“, „Край езерото“, „Да обичаш човека“. Всеки филм на Герасимов е част от него самия, част от личността на художника — мислещ, дълбоко убеден в справедливостта на идеите, които той отстоява със своето творчество. Той беше осмият в историята на седемте смели, дойде с първите комсомолци на Амур да строи своя град, беше учител с трудна съдба и архитект, увлечен от проблемите на строителството в северните райони на страната, във филма „Да обичаш човека“.

Произведенията на Герасимов не остаряват. И след тридесет години зрителят усеща достоверността и правдата в тях. Правдата на живота и правдата на характерите. Тези произведения продължават да доставят на зрителя радостта на познанието. Да опознаеш обкръжаващия те живот, познати хора, техните интонации, поведение, да опознаеш самия себе си. На своите филми Герасимов е отдал пла-



Сергей Герасимов

мъка на сърцето, таланта и страстта на художника, мислите и чувствата на гражданина. Затова те не остаряват, както не остарява и техният автор. Когато след две десетилетия на екраните отново се появи „Млада гвардия“, нейният успех се оказа не по-малък, отколкото в годината на създаването ѝ. Синовете и дъщерите на младогвардейското поколение възприеха неговата съдба като своя собствена. У Герасимов има една черта, присъща само на истинския талант — способността да предава своите чувства на другите.

... Сергей Аполинариевич Герасимов е роден на 21 май 1906 година в г. Миас в Урал. Бащата — инженер в Миаския завод — се удавя, когато Сергей бил на три години и децата се възпитават от майката. Бъдещият режисьор посрещнал революцията като ученик в реалното училище в Екатеринбург, където завършва четири класа. След това семейството се премества в Красноярск и обучението си в пети клас Сергей съчетава с работата в дърводелския цех на завода.

Герасимов започнал отрано да се увлича от изкуството — чувствувало се влиянието на по-големия брат, архитект, и на другия — оперен певец. През 1923 година седемнадесетгодишният Сергей пристига от Урал в Ленинград, за да се занимава с живопис, и постъпва в художественото училище, а след това в трупата на Експерименталния театър. Оттам попада във ФЕКС — „Фабрика на ексцентричния актьор“, организирана от младите Г. Козинцев и Л. Трауберг. Тук именно започва неговият кинематографичен живот: през 1925 година той дебютира като актьор в комедията „Мишка срещу Юденич“, където играе ролята на

шпионин. След нея следват чиновникът в „Шинел“ на Гогол (1926), прелъстителният и изящен злодей Роман Медокс в „С. В. Д.“ (1927), журналистът в „Новият Вавилон“ (1929), меншевикът в „Отломка на империята“ на Ф. Ермлер, величественият социалдемократ в „Дезертърът“ (1933) на В. Пудовкин. Герасимоз играе противоположни характери, вътрешно и външно контрастни, и всяка роля се отличава с точност на изображението, графичност на външния рисунок и щедрост на вътрешното изпълнение. В своите първи роли Герасимов се проявява като актьор предимно на гротескния план, като майстор на строгия и точен външен рисунок на образа.

Преломен за него става филмът „Сама“ (1931), в който Козинцев и Трауберг започват да усвояват материала на съветската действителност, а Герасимов става техен асистент и същевременно играе ролята на председателя на селсъвета. Но стремежите на Герасимов в киното се оказват по-широки, отколкото възможностите му като киноактьор. За него е недостатъчно, че се снима. Като актьор той пресъздава биографията на един човек. Като автор и режисьор той може да пресъздаде биографията на нашето общество. Като киноактьор той изцяло е във властта на условния романтичен стил. Като режисьор насочва търсенията си към реалистичното кино. Като актьор търси външния рисунок на ролята, като режисьор — вътрешната човешка правда.

Режисьорски дебют на Герасимов е филмът „Двадесет и две нещастия“ (1930), след това поставя „Сърцето на Соломон“ (1932) и „Обичам те“ (1934). Тези първи работи на младия режисьор откриха неговия интерес към съвременната тематика, към проблемите на съветския морал, към живота и битата на младежта. Като се опира на опита на реалистичната проза, Герасимов търси собствени пътища в киноизкуството. Своетообразие на неговото дарование се изяснява с пълна сила в първия му звуков филм „Седемте смели“ — за зимуването на група комсомолци на север. След две години (1938) излиза филмът „Комсомолск“, който разказва как в тежък труд и тежки условия растат и се закаляват характерите на младите строители, които полагат основите на нов град в далечната тайга. Ако в първия филм главни са характерите на седемте смели хора, във втория герой става самият град Комсомолск, колективният образ на неговите строители.

В „Учител“ (1939), построен върху материали от живота на едно колхозно село, режисьорът си е поставил за задача да покаже новото, което е внесла в характера на човека Октомврийската революция. Във филма са намерили дълбоко и ярко възпеление измененията в духовния облик на хората от съветското село, техните високи морални изисквания към себе си и към околните. Поетично разказаната история на младите колхозници Аграфена Шумилина и Степан Лагутин, завърнали се в родното село, за да станат в него учители, е крупно постижение и на Герасимов, и на актьорите Т. Макарова и Б. Чирков.

В тези три филма се проявяват най-хубавите черти на художествения почерк на Герасимов-режисьора: скромност и правдивост на интонациите, способност да се открие поезия в прозата на живота, героичното — във всекидневното, умението да получиш от актьорите искреност на словото и правдивост на жеста, детайлното виждане на живота, умението да направиш зрителя непосредствен участник в неговите процеси. Героите от филмите на Герасимов са скромни хора, те не извършват главоумайващи подвизи, не заемат големи длъжности, тяхната значимост се определя от нравствения мащаб.

За стогодишнината от рождението на М. Ю. Лермонтов Герасимов екранизира „Маскарад“, филм, който стои до известна степен отделно в неговото творчество. Романтичният патос на драмата се трактова от режисьора като трагедия на излъганото доверие. Филмът е завършен на 21 юни 1941 година...

В първите месеци на войната Герасимов снима киноovelите „Среща с Максим“ и „Чапаев е с нас“ за бойния киносборник № 1. А през януари 1943 година излиза поставеният от него и М. Калатозов филм „Непобедимите“, заснет в Ленинград под обстрели и бомбардировки. Това е един от първите художествени филми, в които се усеща горещото дихание на борбата с фашизма, и първият за отбраната на героичния град. През 1944 година режисьорът снима филма „Голямата земя“ — за героичния труд на колектива на евакуирания ленинградски завод в Урал. В този филм режисьорът с поразителна достоверност предава неповторимата атмосфера на военните години. През 1944 — 1946 година С. Герасимов възглавява Централната студия за документални филми и ръководи снимките на конференциите на държавите-победители в Ялта и Потсдам.

Екранизацията на „Млада гвардия“ (1948), монументална по форма, сурова по художествен колорит, рисува героичната борба на нелегалните комсомолци. Кинороманът „Млада гвардия“, също както и книгата на А. Фадеев, е едно от първите произведения, които задълбочено разглеждат събитията от Втората световна война чрез психологията на хората.

През 1952 година Герасимов снима филма „Селски лекар“ — за хората от новото съветско село, а в края на петдесетте години създава едно от най-значителните произведения на съветското кино от този период — трисерийния филм „Тихият Дон“, Герасимов вълпява на екрана пренесения от страниците на романа на Шолохов гигантски исторически конфликт. Филмът, решен в жанра на народна киноопея, предава високата правда на човешките характери, напрегнатия духовен живот на героите и своеобразието на техния бит.

Оттогава жанрът на киноромана, тоест подробният разказ с голям персонаж и множество сюжетни линии, окончателно става главен в художествената палитра на кинописателя. Той излага материала широко, с подробни изследвания на характерите и обстоятелствата. В неговите филми мащабността на епичното повествование се съчетава с драматичната напалка, с дълбочината на психологичния анализ и точното пресъздаване на атмосферата. Такъв е двусерийният филм „Хора и зверове“ (1962), обхващащ събития от голям мащаб и живота на множество хора, участващи в тези събития. Филмът разказва за трудния път на бивш съветски офицер, който след фашистки плен остава зад граница и се завръща в родината си след дълго отсъствие. Герасимов, който и досега обича да се изживява като актьор, играе в този филм ролята на морално разпусналия се емигрант княз Лвов—Щербацкий.

Неголяма роля играе Герасимов и в своя следващ филм „Журналист“ (1967). Това е историята на един млад журналист, който, преминавайки през своите живени университети, от новоизлюпен всеняко се превръща в човек на своето време, на своето общество и своите идеи. И „Журналист“, и „Край езерото“ (1960), и „Да обичаш човека“ (1973) разказват за съвременниците. Тяхната вътрешна тема е различните етапи от жизнения път на човека, които открива за себе си истини с огромно нравствено и хуманистично съдържание, сложността на човешките взаимоотношения, осъзнаването, че съдбата и животът на всеки зависят от множество други хора. Както и в тридесетте, и в четиридесетте години художникът се интересува от съдбата на младото поколение, само че сега това са хора от шестдесетте и седемдесетте години. Така го е интересувала Тая от филма „Хора и зверове“ — девойка, която пред очите ни се превръща от момиченце в самостоятелна, мислеща личност. Така го е интересувал Юра Алябев, героят от „Журналист“, в центъра на който беше поставен процесът на сформирание на личността. Задачата да се изследва характерът на младия човек вече при други обстоятелства, при други конкретни условия беше поставена във филма „Край езерото“. Размишлявайки върху тенденциите на нашето време, в този филм Герасимов се постарал да изтъкне три характера, които са се сторили на автора принципиално важни за днешното време. Това са старият учен Бармин (О. Жаков), неговата дъщеря Тена (Н. Белохвостикова) и началникът на строителството Черних (В. Шукшин). Така са го интересували героите на филма „Да обичаш човека“ архитектите Дмитрий Калмиков (А. Солоничин) и Мария Архипова (Л. Виролайнен).

И във филма „Край езерото“, и във филма „Да обичаш човека“ авторът използва истински документален материал, разглежда актуални проблеми. В първия филм това е проблемът за запазването на Байкал, който накарал мнозина да се замислят за съдбата на родната природа, за връзките между природата и човека, за отговорността на съвременниците пред идващите поколения. Във втория филм проблемът не е по-малко значителен: връзката между човека и обкръжаващата го градски пейзаж. Една от най-важните задачи на днешното кино Герасимов вижда в неговото делово участие в строителството на новия свят, в приближаването към най-актуалните и конкретни проблеми на нашето време. Неговите два последни филма са опит за пряко обръщане на художественото кино към зловоденната жизнена проблематика. Но и в единия, и в другия филм главен герой си остава съветският човек, строителят на новия живот.

Острото чувство за новото е характерен признак на Герасимовия стил. За него игралното кино все повече се сближава с документалното, той все повече се интересува от живота и все по-малко от белетристичната измислица. „Журналист“ беше направен не по законите на стройната драматургия, а по законите на жизнената драма. В следващите филми този принцип получи по-нататъшно разви-



Работен момент от филма „Дъщери — майки“

тие. Оттук е стилистиката на двата негови последни филма: истинността на събитията определя пределната достоверност или по израза на Герасимов — „разгримирането“ и в широкия, и в буквалния смисъл на думата: гримьорната в киногорупата е просто заключена. Не измислени страсти на фона на павилионни декорации и театрален реквизит, а разголване на реални драми и събития — ето задачата, която си е поставил пред себе си режисьорът.

Последният му филм по сценарий на А. Володин е „Дъщери — майки“. Неговата тема е новият човек, възпитан не от семейството, а от държавата. В центъра на филма е съдбата на една двадесетгодишна девойка, изоставена от майка си като дете, преминала през детския дом и производствено-техническото училище. У нея се е сформирал особен характер: от малка тя притежава изострено чувство за дълг и отговорност. Но този характер съвсем не е образцово-показателен, а сложен и интересен.

С. А. Герасимов, който умее дълбоко да изследва вътрешния мир на човека и да създава подробни психологични портрети на своите герои, е преди всичко „актьорски“ режисьор. Своите замисли той разкрива чрез актьорското творчество, всички негови филми се отличават с прецизна работа с изпълнителите, с цялост на ансамбъла. Герасимов търси човешкото не само в образа, но и в самия изпълнител, като го прави почти автор на ролята. „Ние се стремим — казва той — да възпитаваме актьор, автор на образа, тоест такъв актьор, който е способен не само да възпроизведе литературния и режисьорски замисъл, но и да отиде по-далече, като го обогати със собствения си жизнен и творчески опит, да внесе онази присъща на него сила на дарованието, която ще придаде на живота му в образа особена, неповторима дълбочина.“ Съвпадение на човешката натура и ролята — ето какво търси в актьора режисьорът. Така от наблюдения върху студентката Жана Болотова, върху нейните външни черти и душевни свойства възникна образът на Тания от филма „Хора и животни“. По същия начин в „Журналист“ възникнаха образите на Шура Окамова и Саша Реутов, създадени от актьорите Г. Полских и С. Миконенко. От наблюдения върху друга студентка, Наташа Белох-

востникова, възниква характерът на Лена Бармина във филма „Край езерото“. Смятайки работата на актьора за най-главния елемент на филма, Герасимов се стреми простотата, естествеността и обаянието на актьорите да направят образите, които те създават, близки на зрителя.

„Трябва да знаеш и да го предадеш на хората“ — казва главният герой във филма „Учител“. Герасимов иска от неговите филми хората да узнават за нещо значително, да ги обхваща жажда за размисъл за живота, характерите, съдбите, борбата за справедливост. Може би именно това яростно желание „да предадеш на хората“ е тласнало Герасимов към увлекателната и плодотворна преподавателска дейност. Във всички студии на страната има негови ученици. Неговата педагогична дейност започва през 1931 година в киноотдела на Института по сценично изкуство в Ленинград. Още в своя пръв звуков филм Герасимов снима свои студенти. През 1944 година се връща към педагогическата работа и оттогава ръководи непрекъснато обединената актьорска и режисьорска секция във ВГИК. Филмът „Млада гвардия“ е поставен въз основа на киноспектакъла на неговите ученици в театралната студия на киноактьора. С „Млада гвардия“ в киното влезе цяла група актьори и режисьори. Това са И. Макарова, Л. Шагалова, К. Лучко, Н. Мордюкова, М. Крепкогорская, С. Гурзо, Г. Юматов, В. Тихонов, Е. Моргунов, Г. Мгеладзе, С. Бондарчук, С. Самсонов, М. Бегалин, Т. Лиознова, Ю. Егоров, Ю. Победоносцев и други. Сред учениците на Герасимов са Л. Кулиджанов, Н. Рибников, З. Кириенко, Я. Сегел, М. Хуциев, М. Кобахидзе, А. Салтиков, Б. Мансуров, Н. Губенко, А. Ларионова... И в новия филм на режисьора „Дъщери — майки“ главната роля се изпълнява от неговата ученичка Люба Полехина.

Сергей Аполлинариевич Герасимов е режисьор, сценарист, теоретик, публицист, критик, актьор, обществен деятел. Той е депутат на Върховния съвет на СССР, секретар на Съюза на кинематографистите на СССР, член на колегията на Държавното кино на СССР, член на Президиума на Съветския комитет за защита на мира, на Комитета за Ленински и Държавни премии, завеждащ катедрата по актьорско и режисьорско майсторство във ВГИК, художествен ръководител на творческото обединение на Централната киностудия за детски и юношески филми „М. Горки“, председател и член на журито на международни кинофестивали, а през последните години постоянен гост на варненските фестивали, професор, доктор по изкуствоведство, лауреат на Държавна премия на СССР, Герой на социалистическия труд... Но преди всичко Герасимов е художник, който с младежка енергия продължава да търси нови пътища в изкуството.

ПРАГА '75 —

ПОД ЗНАКА НА КОНСОЛИДАЦИЯТА

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

Този, който е имал възможността да следи отблизо процесите в чехословашкото кино преди и след 1968 г., би могъл най-добре да оцени днешната ситуация в кинематографията на братската страна. Ако още по време на всеобщото и безкритично възхищение от „чешкото чудо“ формалните търсения и открития в редица филми не можеха повече да прикриват пренебрегването и погубването (съзнателно или неволно) на класово-партийния критерий при оценка на жизнените явления и факти, през най-острия етап в развитието на политическата криза бяха създадени произведения, които вече се намесваха директно в събитията. Едни от тях носеха внушенията на демагогските лозунги за „поправяне“ и „демократизиране“ на социализма, а други съвсем неприкрито и демонстративно клеветяха новия обществен строй, представяха социалистическото строителство като задълбочаващ се процес на духовно гниене, на засилващи се „антидемократически“ явления, натрапваха мерзкия извод за моралното израждане на комуниста („Поглед в миналото“, „Срам“). Годишите след кризисния период се характеризираха с нелек, мъчителен процес на бавно, но неотклонно идейно преустройство, на преодоляване духовното отчуждение на чехословашкото кино от социалистическата действителност, на дълбока преоценка и обновление. Но все още в редица произведения, посветени на съвременната тема, събитията често протичаха като че ли извън времето, в някакво общество въобще, в среда съвременна само по външни очертания, но без неповторимия духовен климат, без душевността на хората при социализма. Процесът на обновление не бе безболезнен, той преминаваше и през сполуките, и през задръжки-те на старото мислене...

И все пак в този процес вече налагаха своята физиономия творби на будната гражданска съвест, на активната позиция на авторите. Появиха се филми, които насочваха все по-ясен поглед към съвременността („Напълно порядъчни мъже“ на реж. И. Режуха, „Човекът не е сам“ на Й. Мах и др.). За чехословашката кинематография не по-малко актуална бе задачата да се обърне към миналото, за да осветли от ясни идейни позиции събитията, да припомни на възрастните и да разкаже на младите истината, неподправената истина за антифашистката борба, за съпротивата. Всъщност в тази сфера като че ли успехите бяха по-категорични. Разкривайки вътрешния смисъл на отминали събития, тези филми търсеха непрекъснато съвременни асоциации за историческата мисия на работническата класа и нейния политически авангард — ЧКП, за мнимите

„Двадесет и девета“



и истинските съюзници и приятели — в миналото и днес — на чехи и словаци („Дни на предателството“ на режисьора Отакар Вавра, „Хроника на горещото лято“ на И. Секвенс и др.).

„Прага'75“ трябва да се разглежда не само като обикновен редови преглед на една годишна продукция (от 1974 г.), но и като равностметка, при това положителна равностметка на плодотворните усилия на чешките и словашките кинематографисти през последните пет години. Фестивалът премина под знака на ангажирания филм, на идейно-политическата консолидация, на дълбоко осъзнатата лична и гражданска позиция на творците на чехословашкото кино.

Прегледът се състоя в тесен контакт с пражката публика. Прожекциите се провеждаха в редовия, съвсем непредставителен киносалон „Светозор“ при твърде съгъстена програма — от 10, 13.30, 17 и 20 часа... След твърде скромно, но затова пък непринудено и сърдечно представяне на авторите зрители и творци сядаха „рамо до рамо“ в затъмнената зала. Това внасяше атмосфера на демократичност, на близост между екран и публика, на обща заинтересованост от развитието на чехословашкото кино, от неговите успехи и търсения. Не бе помислено за съжаление само за чуждестранните гости, на които бе предложен — поради липса на кабинни — примитивен превод „на ухо“. Реакциите на недоволните съседи отляво и отдясно често ги караха да се чувствуват като досадни натрапници...

Общо в кино „Светозор“ бяха показани 26 игрални и 43 късометражни филми; от тях в официалната програма — 15 игрални и 24 късометражни заглавия. Паралелно с фестивалните прожекции в други два салона се представиха и две ретроспективи — „30 години народна чехословашка кинематография“ и „Наградени филми на фестивали на чешкия и словашкия филм“. И пак по същото време домакините организираха и срещи, семинари, пресконференции... Участието ми в инициативите, пряко свързани с чуждестранните гости, не ми позволи да видя някои творби, между които и кинокомедията „Яким, хвърли го в машината“ на режисьора О. Липски („Лимонаденият Джо“), комуто журито на фестивала връчи наградата за режисура.

От официалната програма 8 игрални филма третираха сюжети от близкото и най-близкото минало на страната, включително и събитията от 1968 г. Всъщност тъкмо тези произведения определиха физиономията на „Прага'75“. Общото, което ги обединява, е подчертаният стремеж, от една страна, да се отхвърлят натрупаните фалшификации и предубеждения към преломни исторически събития и факти, да се защити категорично истината, и от друга — оценката на тези събития да се свърже с днешния ден на чехословашката република, който е исторически свързан, подготвен и защитен от революционните класови битки на чешкия и словашкия пролетариат срещу фашизма и капитализма. Тези исторически по сюжет филми хвърляха мост от миналото към съвременната действителност, всъщност те приковаваха вниманието на зрителя (много по-активно от филмите на съвременна тема като цяло!) върху най-актуални проблеми на страната.

„Двадесет и девета“, реализиран на добро професионално равнище от Ан. Кахлик, е остро публицистичен филм за трудния процес на болшевизация на Чехословашката компартия, за благотворната роля в този процес на Коминтерна, за борбата на чешките и словашки комунисти срещу опортюнизма в работническото и комунистическо движение. Актьорите М. Зунер и А. Филип са доловили съществени черти от образите на Клемент Готвалд и Антонин Запотоцки, видели са ги многостранно — не само като видни политически дейци, но и като обикновени личности, излъчващи обаяние и топлина. Наградата на ЦС на Профсъюзите бе заслужено признание за тази актуална и необходима на чехословашкото кино и на публиката творба. Макар и не безукорни като художествена реализация, филмите „Денят, който не умира“ (реж. М. Тяпак), „Оръжие за Прага“ (Н. Томан) и „Трофеят на неизвестния стрелец“ (В. Павлович) разказват много искрено и правдиво за съпротивата срещу фашистките окупатори, за освободителната мисия на Съветската армия. „Соколово“ на режисьора О. Вавра (съвместна продукция с Мосфилм) е посветен на формирането и бойното кръщение на чехословашката бригада през Великата отечествена война, на съвместните действия на чешките и словашките патриоти със съветските бойци и командири. Всъщност темата за съветско-чехо-

„Голямата нощ, големият ден“



словашката дружба пронизва целия филм, на който бе присъдена „Наградата на град Прага“. Може да се съжалява, че „Соколово“ е неравен в художествено отношение; редица епизоди (покушението срещу Хайдрих, зверствата на хитлеристите в Лидице, съпротивата в Чехословакия) са твърде илюстративни. Очевидно при награждаването на този филм, отстъпващ значително на предишната творба на Вавра „Дни на предателството“, журито се е ръководило главно от значимостта и актуалността на темата. В съвсем друга гама е решен от режисьора К. Кахина „Павлинка“ — романтична повест на фона на социалните борби на чешкия пролетариат за неосъществената любов на двама млади. Простичката и твърде позната като сюжет история е разказана с топлота и лиризм, с тънко усетена атмосфера на епохата. „Кой си тръгва в дъжда“ (реж. М. Холи) едва ли ще се радва на голям зрителски успех. Но амбициите на авторите да разкажат за първите стъпки на колективизацията на селското стопанство в Словакия са увенчани с успех — филмът се отличава с нетрадиционна драматургия, ярки пластични решения, добри актьорски изяви. Впрочем на актрисата Емилия Вашариова, претворила образа на младата героиня във филма, бе връчена от Съюза на драматичните артисти наградата за най-добра женска роля.

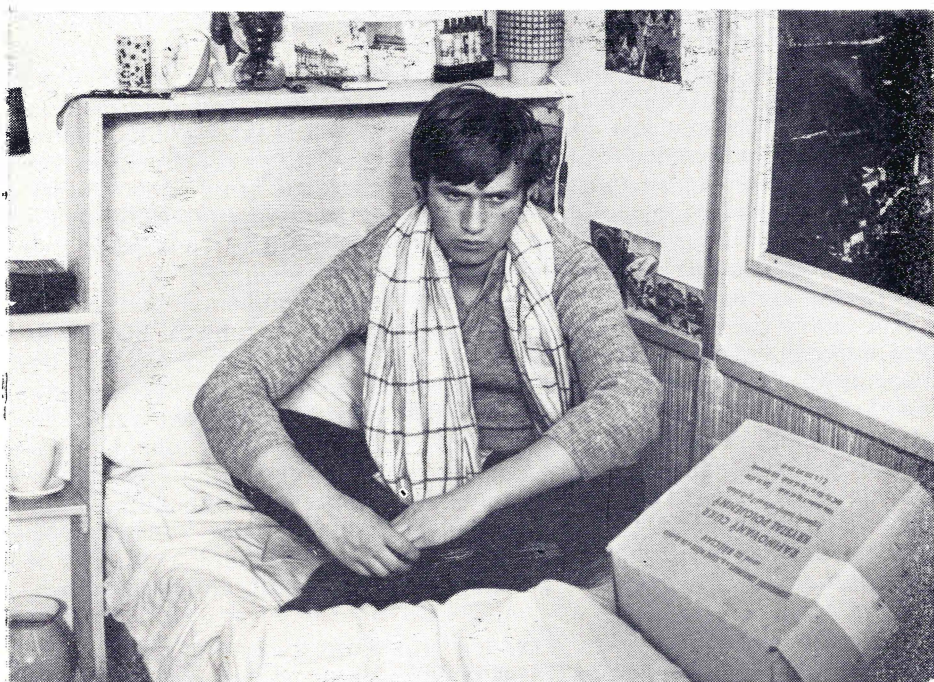
Фигуриращата на първо място в листата „Награда на чехословашката кинематография“ получи филмът „Голямата нощ, големият ден“ на режисьора Щ. Ухер, изграден върху материал от Словашкото въстание. Вероятно по технически причини това произведение бе представено само на журито.

Особено място в разглежданата дотук група филми заема „Зад кормилото неприятел“ (реж. К. Стекли), който ни връща към кризисния период от 1968 г. Едно единствено произведение естествено не е в състояние да изчерпи сложната тема за контрареволуционни събития. Но макар и недостатъчно мотивиран във всичките си сюжетни линии, филмът има голямото, решаващо достоинство: честно, мъжествено, открито насочва погледа си към този труден период в развитието на републиката, долавя много характерни черти на идейно-политическото разложение в някои среди, пресъздава ясно атмосферата на тези тревожни дни. Познат лидер от бившето ръководство издига демагогски лозунги за отхвърляне на „съветския модел“ на социализма; през широко отворените граници нахлуват врагове на социалистическото общество, за да троят атмосферата, да сеят бацила на политическо гниене; „защитници“ на социализма кокетират със свободата на словото и печата, а в същото време отказват да печатат отвореното писмо на чешки работници, изразяващи солидарността си със СССР; развилнели се младежи проповядват „истинка демокрация и хуманизъм“, но само в следващия миг се нахвърлят с бой върху противоречашата им девойка „догматичка“; заплашват по телефона честни дейци на партията, чертаят пред очите им бесилки, а тайно — в тила — ги нападат, причиняват „случайни“ катастрофи... На Милош Вилиг, изпълнител на ролята на стария комунист-ленинец, бе връчена наградата за най-добра мъжка роля.

Сред филмите на съвременна тема искам да открия като най-завършен и цялостен „Кой търси златното дъно“ на И. Менцел, според мен незаслужено пренебрегнат от журито. Филмът защитава изключително актуална тема — за моралната чистота и активност на съвременната младеж, противопоставяща се на консумативното начало, на духовния вакуум, на стремежа за лека служба в столицата и за много, лесно и не винаги честно изкарвани пари. Героят на „Кой търси златното дъно“ е младеж, току-що отбил военната си служба. Сблъскал се с „манталитета на бакшиша“, на дребните кражби на грамажа, на еснафското съществуване, той напуска големия град и отива на крупен строеж, за да намери себе си, да се провери, да почувствува до рамото си честни и прями мъже. Менцел не прави тематични открития, не ни поразява и с търсения в областта на формата. Същевременно той води разказа много искрено, с дискретна обич към своя герой, с тънка ирония към съвременните превъплъщения на еснафството. Режисьорът е вплел много органично в развитието на сюжета документални кадри от гигантския строеж, заснети с вкус, изпълнени с настроение, с поезията на съзидателния труд. За мен това бе най-добрият филм на съвременна тема, показан в рамките на „Прага'75“.

Заслужава да бъде отбелязан и „Ношта на оранжевите огньо-

„Кой търси златното дъно“



ве“ (реж. З. Бриних). Историята на един преуспяващ в живота инженер, който наранява тежко с колата си гражданин и е осъден да изтърпи наказание в затвор, е повод за авторите да поведат със зрителите интересен диалог за доверието, за грижата за човека в новото общество, за цената на искрената дружба. И в този филм съвременността има свои точни координати и адрес, за разлика от много други творби, създавани доскоро в чехословашкото кино, които блуждаеха в безвремето. За съжаление личната драма на главния герой е изцяло белязана от схемата. Както изневяратата, така и „прозрението“ на съпругата му са еднакво немотивирани, вмъкнати в сюжета с явната задача да „усложнят“ и без това мъчителното вътрешно развитие на инженера, както и да осигурят търсения на всяка цена хепиенд.

Филмът на Я. Балик „Във всяка стая жена“ е опит да се направи колективен портрет на съвременни девойки, да се вникне в техните вълнения и мисли. Авторите ги „издебват“ навсякъде — и в общежитието, и на любовните им срещи, и в труда. В този филм далеч не всичко е постигнато, но посоката на търсенията е обещаваща. „Много си допадаме, мили!“ (реж. П. Шулхов) с участието на съпружеската двойка Я. Брейхова — Вл. Бродски е наистина приятна за гледане комедия. Съвременната електронно-изчислителна техника, разкриваща безпогрешно сходството или противоположността в характерите и откриваща на тази основа „идеалните семейни партньори“, е повод за твърде забавни преめждия и недоразумения. Без да преследва големи амбиции, филмът се шегува с някои човешки слабости, които застрашават всеки брачен съюз. Непретенциозна, свежа, адресирана предимно към младежка публика е и кинокомедията „Девойки от порцелан“.

Късометражното кино приятно изненада. Съвсем доскоро то странеше като цяло от съвременната действителност, от нейните проблеми, пробуваше се на готиката и барока в стари замъци и катедрали, пътешествуваше из далечни континенти, разказваше за богатствата на морското дъно... Тези и подобни теми, разбира се, са в реда на нещата; нещо повече, те са необходими. Работата е в това обаче, че до неотдавна те изместваха изцяло интереса към парещите проблеми на страната и на света, всъщност прикриваха бягството от тези проблеми. Сега картината е коренно променена: в огромната си част чешките и словашките късометражни филми са ангажирани творби, обрнати с лице към най-актуални задачи, поставени от XIV конгрес на Чехословашката комунистическа партия. Цяла поредица от заглавия разработват с различен успех темата за съпротивата, за съвместната борба на чехи, словаци и съветски бойци в партизанските отряди на територията на Чехословашкия, за Великата отечествена война на съветските народи: „Панихида за 20 милиона“ („Наградата на чехословашката кинематография“), „Огньовете на Дунава“ („Наградата на град Прага“), „Песен за хармониката“, „Балочанки“, „Поход през Хабенец“, „Фронтови театър“ и др.

Съвременността също навлиза в късометражното кино: „Миньори“, „Розата на миньора“ (заглавията сами по себе си вече гово-

рят за тематичната преориентация на малките форми), „Чешка сюита“ (своеобразно изграден по стихове, писани преди десетилетия за бедна и измъчена Чехословакия, филмът е импресия за обновената и преобразена социалистическа страна), „В Киев се говори по чешки“ (филмът надраства конкретната си тема и се домогва до големи идейни обобщения), „Историята и днес“ (за новото строителство и грижите за съхраняване на ценните паметници на архитектурата и изкуствата) и др. Наградата на Съюза на драматичните артисти бе присъдена на „Терапия ес дур“ — отлично направен портрет на наш съвременник — известен хирург в „Бърза помощ“, който спасява живота на десетки хора, а свободните си часове посвещава на музиката, изработва цигулки и сам свири на виола. Заснет с много искреност и топлота, този малък филм ни среща с душевно щедра, цялостна, хармонична личност.

„Прага'75“ бе равностойка на един етап — етапа на консолидацията на чехословашкото кино. Това не означава обаче, че обновителният процес е окончателно завършен. На основата на постигнатото обединяване на кадрите около линията на партията и идейно-тематично преустройство чешките и словашки кинематографисти са изправени пред необходимостта да направят следващите решаващи крачки.

Преди всичко става дума — без да отпада социалната потребност от разработване на исторически материал — за категоричен поврат към съвременната тема, схващан не само в неговите количествени измерения, но преди всичко като дълбоко проникване в същността на явленията, на фактите, на основните процеси, които характеризират развитието на съвременна социалистическа Чехословакия.

Няма съмнение също така, че значимата проблематика трябва да намира винаги своята ярка, убедителна, въздействаща художествена защита. Някои увлечения, намиращи досега израз в известно подценяване на художественото съвършенство за сметка на актуални и срочни тематични задачи — неизбежни за изминатия етап — вече трябва да отстъпят пред неотменното, задължително във всички случаи високо идейно-художествено равнище. Нали именно богатата, умна, неповторима в своеобразието си художествена интерпретация прави естетически валиден значимия проблем, голямата мисъл.

Изминалите пет години защитиха и подготвиха днешния и утрешния ден на чехословашкото кино — зряло, все по-активно участващо в духовния живот на братската социалистическа страна.

ВАРШАВСКА КОНФРОНТАЦИЯ'75

МАРИЯ РАЧЕВА

Варшавските конфронтации скоро ще чествуват десетгодишен юбилей. Отначало те се наричаха Фестивал на фестивалите и програмата им се състоеше само от наградени и отличени през изминалата година на някой международен кинофестивал филми. Самата идея за организирането на подобен фестивал беше посрещната е разбираем възторг и обществен ентусиазъм. Филмите се показваха в едно единствено кино по един ден и представляваха най-голямото филмово събитие в Полша, тъй като даваха възможност на многобройните специалисти и любители на киното да видят, оценят и съпоставят най-значителните произведения на дадена година, а заедно с това рисунка и облика на един или няколко фестивала. За събитието се пишяха обширни статии, водеха се полемики и спорове. Разбира се, имаше и упреци. Някои твърдяха, че фестивалите не обхващат всички ярки творби на годината и че големите режисьори като Антониони и Бергман не участвуват на кинофестивала, други пък, че някой хубав филм трябвало да се покаже, въпреки че не е бил прожектиран в никоя фестивална програма. Така се роди идеята фестивалът да се трансформира в „Конфронтации“, съставени от подбор измежду най-добрите филми на изминалата година. Конфронтация — среща, съпоставка, сблъсък на идеи, мисли, стилове, концепции. Между включените този път филми фигурират и фестивални награди — „Предсказанието“ (Мексико) на Луис Аркориза в Сан Себастиан, „Накрая“ (Унгария) на Дюла Мар в Манхайм, „Страхът изяжда душите“ (ГФР) на Райнер Вернер Фасбиндер в Кан, „Влюбените от година първа“ (Чехословакия) на Ярослав Балик в Карлови вари, „Разговорът“ (САЩ) на Френсиз Форд Копола в Кан, „Часовникарят от Сен Пол“ (Франция) на Бернар Тевърние в Западен Берлин, „Романс за влюбени“ (Кончаловски) в Карлови вари, а също така и филми, привлечени по препоръка на комисията — „Не поглеждай“ (Англия) на Никълъз Рьог, „Калина алена“ (СССР) на Василий Шукшин, „Амар-



„Романс за влюбени“

корд“ (Италия) на Федерико Фелини, „Жилото“ (САЩ) на Джордж Рой Хил и „Дервишът и смъртта“ (Югославия) на Здравко Велимирович. По всеобщо твърдение така съставеният репертоар не е онова, което е било предвидено — много от желаните филми не са стигнали до варшавския екран поради невъзможността за споразумение с продуцентите. Така например продуцентите настояват да се купят всички филми, които ще бъдат показани на Конфронтациите, при което „Фантомът на свободата“ се продава заедно с още пет посредствени комедии, с които заедно трябва да се купи. Но тези пречки от обективен характер не оневняват организаторите за пренебрегването на някои сериозни художествени произведения, нито пък за допускането в програмата на явно слаби филми като „Дервишът и смъртта“ — една много примитивно заснета, осеяна с дайрета и губеци драма из живота на мохамеданите в Югославия в началото на миналия век. На многократно зададения от мен въпрос, защо в Конфронтациите не е включен „Дърво бе корен“, различните отговори могат да бъдат обединени в следния смисъл: филмът ни хареса, но тъй като има вече два филма от Карлови вари, щеше да се получи диспропорция, ако включим и трети. Такъв аргумент едва ли може да се приеме за сериозен, ако се вземе предвид, че „Влюбените от година първа“ не притежава никакви значителни художествени качества. Спирам се толкова подробно на такива „извън естетически“ подробности, защото идеята за подобно мероприятие е заразителна и ефектна и в много страни се чуват мнения за организиране на нещо подобно. Югославяните вече от две години провеждат един „Фест“, който освен най-хубавите филми показва просто новости и има празнично-параден характер, осигурявайки присъствието на известни кинозвезди и режисьори. Прегледите от този род са изключително нужни и полезни, ако действително съумяват да съберат известен брой наистина значителни произведения.

В този смисъл във Варшава имаше доста филми, които сме гледали и другаде и за които сме писали или скоро ще пишем на нашите страници: „Романс за влюбени“ и „Калина алена“, „Пределът“ и „Часовникарят от Сен Пол“. Измежду останалите, които заслужават внимание, особено се налагат творби в

стил „Ретро“

„Ретро“ е един термин, който се появи неотдавна във връзка с творби, които, най-общо казано, принципно реконструират атмосферата и бита на минали епохи. Той все още се употребява в твърде широк смисъл, обхващайки произведения на изкуството и лоши продукти на модата, и филми с действие преди десет години и тези от XVIII век, автобиографични изповеди и исторически фрески. Нашата задача в случая е не да уточняваме съдържанието на термина, а да определим даден стил, в който са издържани (всеки по свой начин, разбира се), две от най-интересните творби на 1974 г. — „Амаркорд“ на Фелини и „Жилото“ на Рой Хил.

За „Амаркорд“ писахме в бр. 7/1974 г. Тук само искам да подчертая, че във филма отново се срещаме с познатите спомени, които в най-различни варианти се появяваха в „Мамини синчета“, „Осем и половина“, „Рим“, но сякаш за пръв път Фелини рисува толкова пълна, сочна и прочувствена картина на родния си град Римини. Типичен провинциален адриатически град от областта Емилия Романа, по нищо неразличаващ се от съседните Пезаро, Анкона или Бари, днес Римини е туристически център със сенчести алеи, бели хотели, плажни кошове и чадъри, разноцветни будки с разхладителни напитки и ресторанчетата. Но филмът ни разкрива съвсем друго нещо — градеца от спомените на юношата, населен със странни и чудати типове: афектираните баща и майка, бандата хлапаци, възхищени от апетитните бедра на красавицата Градиска, единствения Гранд хотел с ресторант-градина, в който веднъж бил пристигнал един арабски шейх с харем от няколко десетки одалиски (!), помпозния празник с гигантския плакат от рози с Лика на Мусолини, пред който всички жители изпадат в телешки възторг и все пак някой поставя на камбанарията грамофон, свирещ „Интернационалът“... Обединени от могъщото възбуждение на Фелини, всички тези образи и картини се сливат в една очарователна филмова импресия, лъхаща на обич и носталгия, която издига „Амаркорд“ до ранга на най-доброто, създадено от Фелини и от световното кино въобще.

„Жилото“ в ореола на няколкото си Оскара и забележителната игра на Пол Нюмън и Робърт Редфорд съвършено имитира атмосферата и стила на гангстерското кино от 30-те години, но за разлика от „Нощите на Чикаго“, „Скарфейс“, „Малкия Цезар“ и „Малтийският сокол“ това е гангстерско кино на „всело“. Безпогрешно реконструирани улици, кръчми, игрални домове и фигури на героите сякаш съществуват на екрана в стила на регтайм и играят някаква игра, в която блестящи комедианти с усмивка изпълняват ролите си, след това всичко свършва щастливо, реверанс към публиката и край. И все пак „Жилото“ демонстрира филмов професионализъм на такова високо равнище, че му прощаваш чиста повърхностното увлечение по модата „ретро“ и липсата на какъвто и да е обществен смисъл. Изобщо прави впечатление почти пълното

отсъствие на политическото кино

на екрана на Конфронтациите. В това отношение нашумелият носител на Голямата награда от Кан „Разговорът“ много ме разочарова. Уж някакви далечни асоциации с аферата Уотъргейт го правели остро актуално обвинение срещу гигантски разклонената система за подслушване и контролиране на интимния живот на хората. Такива отгласи долитаха от Кан. А всъщност филмът е интересно направен (това не може да се отрече) разказ за един изобретател на фантастични подслушвателни апаратури, когото случаят прави съучастник в едно убийство и той едва тогава осъзнава вината си и едва не полудява. Но какво се оказва? Той не е виновен, защото лентите му биват откраднати, освен това загиват не обектите на шпионажа чрез подслушване, а инициаторът, изобщо всичко това е дълбоко частна разправия на базата на съпругеска ревност, която спекулира с някакво съзвучие със събитията в момента. Така една от звездите на младото американско кино Френсиз Форд Копола още веднъж потвърждава това, което забелязахме в „Кръстникът“: ловкост в подбора и интерпретацията на темите, която му позволява да бъде и така, и иначе, да се хареса и на тези, и на онези, хем да прави приятно модно развлечение, хем да бъде псевдополитически и псевдоразобличаващ. Само че „Кръстникът“ нямаше главни награди на амбициозни кинофестивали.

Единственият образец на ярко политическо кино е дело на младия западно-



„Обетована земя“

германски режисьор Райнер Вернер Фасбиндер във филма си „Страхът изяжда душите“. Издържан в стила на класическата мелодрама (топлата привързаност между старата, грсна и забравена от всички немска чистачка и младия мълчалив арабин е разплакващо трогателна), филмът съвсем открито поставя два може би най-парещи проблема на съвременното западногерманско общество. От една страна са чуждестранните работници, които са битово и финансово сигурени, но болезнено страдат от изолация и самота, в едно общество, което ги презира, нуждаейки се само от силата на мускулите им (даже любящата немска съпруга, за да издигне Али в очите на съседките си, се хвали с мускулите му и го кара да пренася мебелите им). А от другата страна са старите, още пълни с живот и енергия хора. Също финансово независими, но изоставени от деца и близки сам-сами, те могат да разчитат само на дружба със сродните им по съдба чуждестранни работници. Без трикове и претенции за модерно кино, Фасбиндер създава ярък документ на конфликтите на своето време в своята страна.

Сред тази доста неравна и разнопосочна панорама на световното кино особено благоприятно се очертава

днешният ден на полското кино

След няколко години на всевъзможни търсения и незадоволителни по всички художествени качества (общо взето) резултати понасящем полското кино сякаш се отърсва и отново стъпва на краката си. Два от филмите, които гледах, „Грехът на Антони Груда“ на дебютанта Йежи Щвертия и „Аванс“ на младия Януш Заорски, са посветени на развитието и съвремението на полското село. Бавното и мъчително заселване на опустошените от хитлеристите западни земи е съпроводено от обществени сътресения и лични трагедии. Има нещо във филма на Щвертия, някаква сила и творческо напрежение, което ми припомня „Вечни времена“, макар че действието на двата филма се развива в различно историческо време. „Аванс“, който е замислен и реализиран като сатира на амбициите на едно село непременно да стане известен курорт, също съдържа интересни елементи и авторски хрумвания, а преди всичко много истини за историческия път на полското социалистическо село. Тези филми са според мен свидетелства за твърдата ориентация на полското кино към съвременната обществена тема, към нейното се-

риозно и задълбочено изследване. Но сякаш най-поразяващ е новият филм на Кшиштоф Зануси „Тримесечен баланс“. За мен това е най-значителното, което е създал Зануси досега. Зная колко отговорно звучи такава констатация по отношение на автора на такива творби като „Структурата на кристала“, „Семеен живот“, „Просветление“, „Зад стената“. И все пак...

Героинята Марта е млада варшавянка с прозаичната професия счетоводител. Съпруг инженер, дете, двустаен апартамент, сутрешната бутилка мляко, следобедната опашка за зеленчуци, събранията и родителските срещи — всичко това е обикновено, спокойно и установено. А човек търси нещо по-ярко, някое възмущение и промяна. Приятелят е от университета, който е станал шофьор, живее на таван и яде консерви, се е отказал да се стабилизира и на пръв поглед предлага на Марта всичко, което ѝ липсва. След като удоволствието от промяната е минало, тя ще се върне обратно в дома си. Любов ли е това? — питат възмутени някои полски критици. Кого обича тя? Права ли е да се върне в къщи или това е еснафство? Леко притеснение дори у онези, които защитават филма. Къде останаха големите дилеми на Зануси за живота и смъртта, за крайното познание и смисъла на битието? Защо той ги изостави и ги замени срещу проблема за бутилката с мляко?

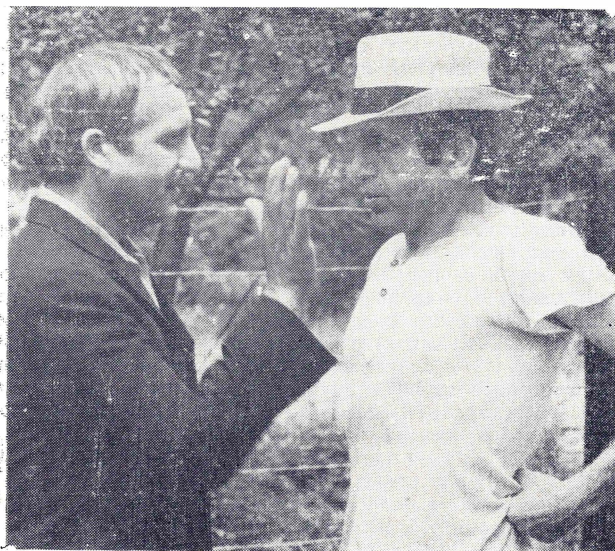
Струва ми се, че „Тримесечен баланс“ е категоричен успех на Зануси. Толкова човечен, топъл, умен и верен филм е просто явление не само в полското, но и в социалистическото кино. Всеки детайл във филма е поразително точен и истински. Днешна Варшава, а не някакъв измислен и лакиран град, в който героите се обличат като манекени на модни къщи, а се казва, че живеят от една заплата. Простичък, неподправен филм, а красив с авторската откровеност и човешката искреност на героите. В края на краищата смисълът на битието занимава съзнанието на няколко десетки, а бутилката мляко е ежедневието на милионите. Зануси е разбрал това, както разбира още много неща за киното и изкуството въобще...

По време на Конфронтациите цяла Варшава живееше под знака на новия филм на Вайда „Обетована земя“. Признатият корифей на полското кино този път представи нещо съвсем неочаквано — филмова епопея за израстването на

„Тримесечен баланс“



промишления център Лодз в началото на XIX век. Цяла галерия от плътни, убедителни и запомнящи се образи, неповторими сцени на пролетарските тълпи, потъващи призори в могъщите корпуси на фабриките, чиито комини бълват черен дим. Оргии в домовете на новоизпечените буржоа и крахът на старата патриархална Полша на рицарските добродетели, рицарският ентусиазъм и черната експлоатация тук си съжителствуват в една неопишуема смесица, която Вайда пресъздава на екрана с рядко виждан замах на въображението и майсторството си. Съдбата на потомствения аристократ Карол Боровиецки, поставил си за цел да построи фабрика от нов тип, която ще дава хляб на работниците си, без да ги изсмуква до смърт, и моралната гибел на същия Боровиецки под натиска на капиталистическите механизми, е станала за Вайда вдъхновение за филмова fuga. Но той не е изпуснал една друга тема: нерушимото приятелство на тримата млади герои: поляка Боровиецки, евреина Белт и немца Баум. Докато в едноименния роман на Реймонт тях ги обединява само взаимният интерес и те ще се разделят мигновено, когато националните им групи се изправят една срещу друга (през описвания период лодзката промишленост е била почти поделена между евреи, немци и поляци), във филма на Вайда те минават заедно през огън и вода, за да се издигнат заедно и пропаднат пак заедно. Характерът на тази статия не позволява подробен анализ на „Обетована земя“ — към филма ние отново ще се върнем. Но искам да подчертая, че „Обетована земя“ е крупна художествена победа на своя автор и още едно доказателство за силата и жизнеността на социалистическото кино.



Наум Шопов и Ицхак Финци в сцена от филма „Вигна зона“, снет по сценария на Георги Мишев, режисьор Едуард Захариев.



Наталия Маркова и Стойчо Мазгалов във филма на режисьора Петър Донев „Незабравимият ден“. Автор на сценария Никола Тихолов и П. Донев.

СССР

„Вървеше войникът“, така се нарича пълнометражният документален филм, чиито автори са Константин Симонов и режисьорката Марина Бабак. „Дадохме на нашия филм „Вървеше войникът“ подзаглавието филм-поема — разказва К. Симонов. — Точно такава подзаглавие имаше и предишният ни филм „Чужда мъка няма“ — за децата на Виетнам. Смятам такава определение на жанра на филма закономерно и не толкова затова, че и в единия, и в другия филм се говори от екрана не само в проза, но и в стихове, но и за това, защото и „Чужда мъка няма“, и сегашният „Вървеше войникът“, както ми се струва, са построени по законите на поемата. Това не е разказ за войната и не е хроника за войната от първия до последния ден, а именно поема за редовия съветски войник, героя на Великата отечествена война; опит да се създаде неговият обобщен поетичен и може би символичен образ, създаден върху строго документален материал при използването на кинохроника и фотографии от военните години и съвременен материал на беседи с кавалери на трите степени на войнишкия орден „Слава“.

На въпроса, защо, както и преди, моя главна тема остава войната, ще отговоря просто. Навярно затова, че войната остава за мен най-важното възпоминание от младостта и аз се чувствавам прикован към тази тема за цял живот...

*

Традиция са станали творческите срещи между съветски и френски кинематографисти. По покана на Френския национален киноцентър съветските режисьори Лев Кулиджанов, Йосиф Хейфиц, Игор Таланкин, Игор Шатров са посетили Франция и са зели участие в творческите дискусии с френски кинематографисти. Те са показали своите филми „Добър, лош човек“, „Дневни звезди“, „Минута на мълчание“.

*

За хората от съвременното село, за борбата за нови, по-прогресивни форми на

развитието на колхозното производство разказва филмът „Обикновени грижи“. Главен герой е председател на един колхоз, принципен, изискателен и грижлив ръководител. Режисьор И. Панагук, оператор А. Прокопенко. Киевска студия „А. П. Довженко“.

*

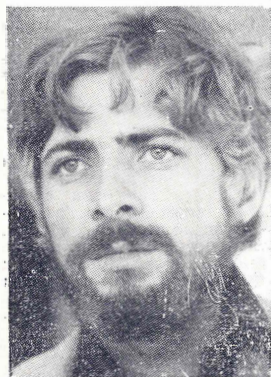
Лиричната комедия „Странствуващи рицари“ разказва за забавното пътешествие на двама млади журналисти. Те се срещат с различни интересни хора, а понякога стават участници и в най-неочаквани събития. Филмът се снима в Грузияфилм от режисьора Т. Паланаян-дишвили. Сценарий Р. Габриадзе, оператор Д. Маргеев.

*

Във филма „Такава дълга зима“ се засягат въпроси за личността и колектива, за истински хуманизъм, за любов към професията. Филмът се поставя от режисьора И. Николаев по сценарий на В. Спирина в студията „Максим Горки“.

*

По някои от ранните разкази на Максим Горки е изграден сюжетът на филма „Таборът отива в небето“, романтична легенда за смели и силни хора. Режисьор Емил Лотяну.



Руси Чанев в ролята на Жак Мюрие от филма „Осъдени души“. Режисьор Вьло Радев.



Сцена от новия телевизионен филм „Изповед в ареста“, снет по сценария на Р. Босев. Режисьор Иван Касабов, оператор Димитър Хаджилиев. Валентин Гаджиков и Красимира Петкова в кадър от филма.

*

Авторите на филма „Тригълник“, писателят А. Айвазян, режисьорът Г. Малаян и операторът С. Израелян, отново ще работят заедно в студията „Арменфилм“ върху постановката на филма „Приключенията на сенyor Мартирос“, по мотиви от пътните бележки на пътешественика Мартирос Ерзикаци, живял в средата на миналия век. Преминал през цялата Европа, той попада в Америка и с голяма мъка едва успява да се върне в родината.

В същата студия режисьорите А. Айрапетян и А. Агабабов поставят филма „Червеникавият самолет“. Главен герой е младият фотореporter Закаре, който се отнася към своята работа не тясно професионално, а като към изкуство, което е способно да преобрази света, да го направи по-добър. Авторът на сценария е А. Агабабов.

*

Филмът „От зори до зори“ се снима в студията Мосфилм от режисьора Габриел Егиазаров по сценарий, написан от него съвместно с писателя Леван Чумичев. Централен образ във филма е колхозникът Федор Василиевич Рожнов, обикновен, с нищо незабележителен човек, но който привлича хората със своята доброта, мъдрост и съчувствие. „Отдавна мечтаех да направя филм за нашия съвременник — казва режисьор



Режисьорката Лиляна Пенчева и операторът Виктор Чичов завършиха снимачно трисерийния телевизионен филм за деца „Задача с много неизвестни“. Сценарий Братя Мормарев.

рът, — човек, живял и в годините на войната, и в нашето мирно време по един и същ нравствен критерий. Та такива хора като Федор Рожнов справедливо казват, че са „солта на зсмята“. Много бих искал зрителите да обикнат нашия герой.“ Ролята на Ф. Рожнов изпълнява Николай Пастухов. В останалите роли — Жанна Прохоренко, Евгения Сабелникова, Борис Токарьов, Рубен Симонов.

*

За 16 години от своето съществуване Московският международен кинофестивал е израснал като един от най-големите интернационални кинфоруми, в който



Тамара Макарова изпълнява една от главните роли във филма „Дъщери—майки“. Автор на сценария Александър Володин. Постановка Сергей Герасимов, оператор Владимир Рапапорт.

вземат участие все повече страни. И ако на Първия фестивал в Москва са участвували 42 страни и около 400 чужди гости, Осмият фестивал е събрал около 1000 гости — режисьори и артисти, критици и журналисти, продуценти и прокатчици от 83 страни. Били представени повече от 500 художествени, детски, документални и други филми, изпратени от 66 страни от Европа, Америка, Азия, Аф-

рика и Австралия, а също от ООН и ЮНЕСКО.

Девятият Международен кинофестивал в Москва, който ще се състои тази година от 10 до 23 юли, ще мине под дсвиза „За хуманизъм в изкуството, за мир и дружба между народите“. Както и на предишните фестивали, така и на сегашния ще се проведат два конкурса: за дългометражни художествени филми и за късометражни. Съобразно фестивалния регламент всяка страна може да представи не повече от един игрален филм, непредставен преди това на нито един международен фестивал. Ще бъде организиран и конкурс за детски филми. На конкурса за дългометражни художествени филми ще бъдат присъдени три златни награди, три сребърни, две награди за най-добро изпълнение на женска роля и две за най-добро изпълнение на мъжка роля.

На конкурса за късометражни филми ще бъдат присъдени две златни и три сребърни награди, а на конкурса за детски филми — една златна и три сребърни награди.

Фестивалът в Москва се провежда в годината, когато народите чествуват тридесетгодишнината от Победата над фашизма, и тола обстоятелство ще намери отражение в неговата програма.



Росица Русева, студентка от ВИТИЗ, в ролята на момичето от телевизионния филм „Погледни слънцето“. Сценарий Свобода Бъчварова, режисьор Рашко Узунов.

В студията „Азербайджан филм“ е приет за постановка новият сценарий „Мезозойска история“. Ето какво разказва за своята нова работа драматургът Максуд Ибрагимбеков: „Називането „Мезозойска история“ до известна степен е парадоксално, защото става дума за наши дни. Това е една съвременна история, а героите са млади хора, които днес влизат в живота, а утре ще определят лицето на науката, изкуството — бъдещи обществени дейци, бъдещи артисти и художници. Искам да разкажа историята на един човек, който формирайки се, създава обществено значими ценности и колкото по-пълнен е неговият живот, толкова по-резултатна е неговата обществена дейност.

Герой на сценария е инженер Заури, който вместо да се занимава с интересувашата го работа — търсене на мезозойски нефт, е принуден от „практически съображения“ да работи на участък, където би могъл да бъде заменен с всеки друг. И в личния си живот Заури не е щастлив. По същите „практически“ съображения той смята, че трябва да си избере другарка „по сметка“. И все пак моят герой намира сили да свърши с „здравомислението“. Едва тогава започва неговият истински живот... Надявам се, че много от зрителите ще



Сцена от съветско-полския игрален филм „Помни своето име“. Постановка Сергей Колосов.



Из съветския игрален филм „Те се сражаваха за родината“. Постановка С. Бондарчук.

познаят себе си в героите на бъдещия филм.“

Снимачната група вече е пристъпила към работа на филма „Мезозойска история“. Режисьор-постановчик е Р. Атамалибеков.

*

Съвместна постановка на Мосфилм и Казахфилм ще бъде киноповестта „Вкус на хляб“ за усвояване на пустеещите земи на Казахстан. Филмът ще разкаже за героите от целините, чийто труд е създал една от най-богатите сега житници на страната. Филмът се снима от режисьора А. Сахаров по сценарий на Б. Трунин.

*

Родисл Нахапетов снима в Мосфилм по сценарий на В. Розов филма „Ти знаеш страна...“ за един млад човек, който твърде високо оценява собствената си самостоятелност и познаване на живота. Под въздействие на работническия колектив и близките му хора той минава път на гражданско възмъжаване.

чалбарството, равнодушието и потребителското отношение към живота. Сценарият, написан от А. Горохов, е бил премиран на Всесоюзния конкурс за киносценарий на работническа тема.

*

От три киноновели за спорта (бокс, хоккей и футбол) се състои филмът „В края на сезона“, посветен на морално-етически проблеми в спорта. Той се снима от режисьора А. Мита по сценарий, написан от Ю. Дунски и В. Фрид. Студия Мосфилм.

*

Режисьорът Отар Йоселиани е зает понастоящем със снимането на филма „Лято в село“ — лирическа комедия за новия живот в грузинското село, за любовта между една селска девойка и градски младеж, пристигнал в селото с музикален ансамбъл. Автор на сценария е О. Мехришвили.

ПОЛША

Студията на Полската кинохроника неотдавна е събила в четвъртото десетилетие на своя творчески път. На първи декември 1944 г. по екраните на малко останалите неразрушени кина на освободената територия на страната се в



Сцена от многосерийния съветски игрален филм „Комунисти“, постановка на Юрий Озеров.



Леонид Диячков в ролята на Виктор Лагунин от филма „Най-топлият месец“, снет по сценария на Геннадий Бакарев, режисьор Юлий Карасик.



Олег Жаков във филма „Без право на грешка“, режисьор Александър Файнцимер.

появил първият кинопреглед. Това са били снимки от фронтовете, страшни свидетели на разрушенията, които са оставили окупаторите на полска земя. Полската кинохроника като летописец на новия строй, завоювала любовта на зрителите, за-

почва от 1956 г. да излиза два пъти седмично. Студията сътрудничи и обменя киноматериал с повече от 40 страни. Дванадесет журналисти и 13 оператори създават годишно 104 кинопрегледа. Филмите на полската кинохроника са получавали много награди по международни фестивали.

Вторият международен филмов форум „Човек — работа — творчество“ ще се състои в Люблин от 1 до 4 май. Главна тема на форума ще бъде „Влиянието на труда върху формиране индивидуалността и характера на човека“. Поканени са да участвуват кинематографиите на социалистическите страни. Всяка от тях ще може да се представи с по един игрален филм. Програмата на форума предвижда и преглед на полския късометражен филм — документален, телевизионен, анимационен, а също и ретроспекция на най-интересните филми от полската филмотека, посветени на труда.

В полската кинематография е започнал да работи още един творчески колектив „Профил“ с ръководител режисьора Бохдан Порейба. Колективът е създаден от хора, които имат еднакъв поглед за ролите и задачите на филмовото изкуство в служба на обществото. Колективът има амбицията да покаже на екрана в редица филми съвременния полски гражданин, господар на своята страна.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Режисьорът Иво Томан е започнал снимането на филма „Оръжие за Прага“, посветен на Пражкото въстание от 1945 г. Действието се развива на малка железопътна станция близо до столицата и разказва за група партизани, които подготвят операция за завземането на немско оръжие и изпращането му в борещата се Прага. В главните роли участвуват Карел Глушичка, Ладислав Струна, Хана Чижкова.

В студията „Барандов“ английският режисьор Луис Джилберт снима филма „Седем мъже“ — за драматичното покушение върху хитлеристкия комендант на Прага Хайдрих. Сценарият



Наталия Бондарчук в ролята на Ирина от филма „Небето е с мен“, режисьор Валери Лонской.



Жан-Луи Трентинян във френския филм „Разгневеният овен“.

е написан по едноименния роман на Алън Бърдженс. Продуцент е хollywoodската фирма „Уорнър бродуей“.

ИТАЛИЯ

Режисьорът Карло Лидзани работи понастоящем върху филм за убийства преди 3 години в Щатите профсъюзен деец Джон Яблонски, поляк по произход. Филмът се нарича „Аферата Яблонски“ и главната роля изпълнява артистът Род Стейджър.



Мишел Пикולי във филма на Луис Бунюел „Фантомът на свободата“.

„В Милано за тях не се пише“ е режисьорски дебют в киното на Рафаеле Майели, дългогодишен асистент на видния италиански театрален режисьор Джорджо Стрелер. Това е разказ за съдбата на петима мъже и една жена. Всеки от тях по свой начин се изживява в трудните условия на живот в Северна Италия. В главните роли участвуват известни артисти.

Смъртта е попречила на Пистро Джерми да завърши филма „Моят приятел“. С това се е заел сега Марио Моничела. Сценаристите ще

видят на екрана Уго Тоняци, Гастоне Москини, Филип Ноаре.

Пиер Паоло Пазолини, вдигнал доста шум със своите свободни екранизации на „Декамерон“, „Кентърберийски разкази“, „1001 нощ“, сега е започнал снимането на „120-те дни на Содом“. За сюжета на този филм Пазолини паси пълно мълчание.

ФРАНЦИЯ

65-годишният Жак Тати, споменаван във всяка история на световното кино, е изпаднал в положението на дебютант.

Продуцентите много повече се колебаят над неговите проекти, отколкото над замислите на абсолютистите от филмовата школа. Необходим е бил жестът на шиселската телевизия, за да се появи на малкия екран филмът „Нарад“, по-скоро цирково ревю, отколкото игрален филм.

Колекцията от награди, каквито е събрал Тати през своята дългогодишна дейност, е внушителна, но изглежда, че това няма никакво значение. Въпросът Тати е алармиращ сигнал за дълбоката криза във френското кино, което догусна да бъде обречен на мълчание артист от такъв класа, пише критикът Робер Оазел. А ето какво казва и самият Тати: „Чувствувам се съсипан. Преживях период на пълно усамотение и разочарование. Американците ми предлагат милиони, за да направя филм, в който господин Юло трябваше да се промени в карикатура на де Гол. Отказах. Известен френски продуцент също ми предложи „да политизирам този образ като депутат или сенатор. Не се съгласих. Не искам да променям моя герой, па макар и до края на живота си да остана само един конферансие в цирка.“

Катрин Денюв, най-популярната днес артистка във Франция, играе сега във филма „Мрачни ваканции“ на режисьора Жерар Пире заедно с Жан-Луи Трентинян. Неотдавна по парижките екрани с нейно участие се прожектираха филмите „Жената с червените ботушки“, на режисьора Жан-Луис Бунюел, „Зигизм“ на Ласло Сабо, „Де-



Бернардо Бертолучи снима своя нов филм под условното заглавие „1900-та“.



Уго Тоняци във филма на Марио Моничели „Приятелите мои“.

лото Мури" на Мауро Болонини. В подготовка се намира американският филм "Град на ангели", постановка на режисьора Роберт Олдридж, в който Катрин Денъв ще изпълнява главната роля. Френският режисьор Жан-Луи Рапно чаква своя ред, за да започне реализацията на филма "Дивакът", в който партньор на Катрин Денъв ще бъде Ив Монтан.

*

Жана Моро работи вече деветнайсет месеца върху собствен сценарий, с чиято постановка ще се заеме сама. "Това ще бъде вариация на тема самотност — е заявила Жана Моро. — Самотност, която се чувствава както в годините на младостта, така и в зряла възраст и която няма нищо общо със самотността, предизвикана от невъзможност за общуване с околните, така както бе дадена някога във филмите на Антониони..."

Тази година Жана Моро ще се снима в четири филма. Единият от тях — "Смъртоносната заплата" — е филм на Орсон Уелс. "Този филм, казва артистката, би трябвало да излезе към края на годината, както и другият филм на Уелс "Истина и измама" (за гениалните фалшификатори на произведения на изкуството). А "Дон Кихот"? Орсон Уелс работи над този филм толкова години. Ако би имал малко повече време, пари и лентата, би могъл да заснеме липсващите сцени."

Останалите три филма, в които зрителите ще видят Жана Моро, са: "Сълзи" на режисьора Жером Лажруза, "Червеният шал" на режисьора Андре Тешине и "Повалената отряда" на Ги Жил.

*

След седемгодишно отсъствие Мишел Морган, "първата дама на френското кино", е решила да се върне на екрана. Нейното име е свързано с най-хубавите филми в историята на кинематографията. Преди всичко с поетичния образ, създаден от нея във филма "Кят на мъглите" (1937). Най-голяма популярност й

донася филмът "Пасторална симфония" (1946), постановка на режисьора Жан Деланоа. Играла е заедно с известните артисти Жан Габен, Шарл Боайе, Жан Маре, Жерар Филип. Последният филм на Мишел Морган "Бенжамен, или спомените на един добродетелен младеж", в който артистката се опитва да смени своето амплуа на героиня от мелодрами, не ѝ донася голям успех. Сега Мишел Морган е приела предложение на Клод Льолуш да участва в неговия филм "Котка и мишка".

АНГЛИЯ

Питър Смит, сценарист и режисьор, е познат като автор на документални филми. Неотдавна той направил своя първи игрален филм, "Частна инициатива".

През последните десетина години Англия е станала терен на масова легална и нелегална емиграция на хора от сившите колонизирани владения на империята. Център на натрупването на всевъзможни раси и националности е Лондон. Но и на други места в Англия вече се срещат групи от чужди народности. Така в Бирмингам има доста голям брой изселници от Индия. Този град режисьорът Питър Смит е избрал за терен на действието на филма "Частна инициатива". Това е филм за процесите на асимилация сред тамошните индуси.

"Частна инициатива" на режисьора Смит, се отбелязва с една критика, предизвиква смесени чувства. Той е интересен поради самия факт да се вникне във въпроси, актуални за емигрантските среди в Англия, но начинът, по който са представени тези проблеми, не предизвиква необходимата загриженост за тяхното решаване.

*

Режисьорът Кен Ръсел, автор на редица музикални филми, е заст сега с реализацията на много популярната рокопера "Томи" (из репертоара на английския състав "Ху"). 110 минути музика и нито една изговорена дума! Същевременно Кен Ръсел се подгот-

вя и за своя следващ филм — биографията на Ференд Лист. За главната роля е поканен Роджър Дълтри, солист от състава "Ху", без каквато и да било актьорска практика.

*

Английският режисьор Питър Йейтс ("Булит") работи от известно време в Щатите. Сега той снима филма "Пленени от снега", драматичен разказ за живота в едно малко градче, откъснато през зимата от снега.

Преди 3 години в Англия бе открита Национална филмова школа, но и досега още не прекъсват дискусиите за това, дали тя е била необходима. Дали при съществуващата криза няма да се увеличи числото на безработните артисти. Школата е получила ателиета в Биконсфилд и значителен паричен фонд, което дава възможност на студентите самостоятелно да реализират филмови етюди с участието на професионални артисти. През декември миналата година се е състоял публичен преглед на работата на абсолюентите. Лондонският Национален филмов театър е поел шефство над школата.

ПОРТУГАЛИЯ

След сваляне на фашистката диктатура в Португалия в кинематографията на страната нищо не се е променило. И досега със закупуването и разпространението на филми се занимава Международно дружество, което разполага с 300 собствени кина и поддържа тяхния репертоар. Португалският филмов център и Съюзът на работещите във филма и телевизията са излезли с предложение държавата да вземе в свои ръце кината и разпространението на филмите. Директорът на центъра Антонио да Куня Телес е заявил: "Португалските кина не само не участват в обществените и политически промени на страната, но са седилище на движението срещу резолюцията. Зрителите са принудени да гледат реакционни филми..."

ГЕОРГИ МИШЕВ

БЪДИ ПОНОСИМ!

Ранно утро.

Младо семейство още спи в своята малка стая. Едва се очертават в здрача разпилените коси на съпругата, едно голо рамо и къс от розовата материя на нощната ѝ роба. От мъжа се вижда само една длъга, малко слаба, но все пак мъжка ръка.

Изтрещява под прозореца мотоциклет. Мъжът се раздвижва.

— Ран, събуди ли се? — пита младата жена, разсънена напълно.

— А ти? — пита със затворени очи Ран.

— От два часа. И не можах повече да мигна... Блазе ти, че имаш здрав сън.

Ран не отвърща нищо, продължава здравия си сън.

Но Мариана изгаря от желание за разговор и отново го сбутва:

— Смееше се по едно време... За какво беше?

Ран полуотваря очи, тънка усмивка плъзва по устните му:

— Разказвах си един виц, дето не бях го чувал...

Мариана обаче не трепва от шегата.

— Не искаш да кажеш — казва тя. — Виждаш ли какъв си... Дори сънищата си криеш от мене...

— Глупости! — казва Ран и протяга ръка да я прегърне, за да смекчи малко натягането на разговора. — Просто не обичам да помня сънища...

Мариана се сгущва до гърдите му, мълчи малко и после внезапно казва:

— Ран, знаеш ли, че видях **твоята** сладкарка?... Изпращахме доктор Цанов за Тунис... А тя продаваше в бюфета на гарата...

— За кого става дума? — прави се на неразбрал Ран.

Но номерът не минава пред Мариана:

— Не се прави на разсеян... Толкова боза изпи заради нея... Сега изведнъж я забрави...

— Забравил съм я, Мариана!

— Мини през гарата да си я припомниш... Само че няма да я познаеш... Страхно се е променила...

— Нямам път нататък... Аз не изпращам разни доктори за Тунис... — отвръща Ран в същия стил, за да я подразни. Завършва с леко боричкане. Зашумяват чаршафите, разклаща се нощната лампа, безшумно се свлича на пода възглавница.

И в мига, когато младата полусъблечена жена се намира в здравата прегръдка на мъжа, леко почукване на вратата ги кара да се пуснат.

Показва се майката на Ран и с виновен глас казва:

— Извинявайте, че ви събудих, но баща ви ще излиза, а му трябва шли-ферът...

Тя отива при гардероба, изпълнил цялата стена с тъмното си туловище, но още се колебае да го отвори.

— Вземи го, майко! — казва Ран.

Пантите на гардероба са несмазани и дразнещ звук подсилва раздражението на Мариана.

Тя придърпва чаршафа до брадата си и притваря очи, защото ѝ се струва, че още миг и може да закреши...

Основно училище „Христо Ботев“. В кабинета на директора Рангелов (нашия Ран!) въпреки ранния час са дошли вече две учителки: Цонева, завеждаща учебната част, и младата Бистра Минкова. Има някакъв конфликт между тях, който само директорът е в състояние да разреши или да тушира.

— Какво значение има с каква хартия ще бъдат обвити тетрадките? — пита Бистра Минкова. „А“ клас трябвало със зелени, „Б“ клас — със сини... И когато попитах защо... другарката Цонева започна да се смее...

— Аз и сега се смея! — казва завучката Цонева и наистина на широкото ѝ гладко лице сияе покровителствена усмивка. — Когато човек има зад гърба си вече двайсет години педагогическа дейност, не може да не се смее на въпросите ви...

— Двайсет години, Минкова! — казва Ран със соломоновското намерение да задоволи и двете страни на спора. — Дори само това звучи респектиращо...

Цонева, доволна, решава да се оттегли: поглежда часовника си и притиска дневника под мишница:

— Аз имам час, другарю директор... да вървя...

— Вървете, другарко Цонева — кимва ѝ Ран.

Цонева излиза, Бистра Минкова също става и се готви да я последва. Ран я изпраща към вратата.

— Това са дреболии, Минкова! — казва ѝ той. — Трябва да пестим силите си — още сме в началото на нашите „двайсет години...“

— Не съм си представяла, че така ще бъде, другарю директор.

— Идвам няма никъде, Минкова... Дори в литературата... Как пишеше в дебелите си „Литературен вид на отмиране...“

— Големите си светли очи и се засмива.

— Горе главата! — казва Рангелов.

В същата минута в кабинета нахлува силен шум от множество детски гласове.

Двамата поглеждат към двора и виждат пъстра тълпа от деца, струнана около нещо, което не може да се различи отдалече.

— Стана пак нещо! — казва Минкова. — Вчера в моя клас изяхи на едно закуската и такова зрелище се получи след това...

— Хляб и зрелища! — смее се Рангелов и двамата тръгват навън. Училищният двор е пълен с деца. Приждат нови групи от любопитни и вънролицата става още по-голяма. Смехове, закачки, боричкане — както става винаги, когато се натрупат много деца.

Директорът си пробива път през навалищата. Лицето му е все още усмихнато.

В центъра на движещото се подвижно кълбо се очертава фигурата на възрастен мъж в износен костюм и вратовръзка със старомоден възел. Това е биологът Ветев.

— Път!... Направете път! — вика той и се мъчи да проправи път за директора, който иде към него. — Другарят директор иде!...

Когато публиката се отдръпва, внезапно ще забележим до биолога едно осем-деветгодишно дете с наведена глава и мокри аленни страни. На вратлето му виси закачен с канап картон с надпис: „Аз съм убиец!“, набързо надраскан с дебел флумастер.

Момчето върви, побутвано от Ветев, и държи за крилото мъртва птица — ястреб или сокол, — чиято опашка мете земята. Децата от двете му страни продължават да се смеят, да подвикват и да свиркат, а някои протягат ръце да го опипят. Настроението е в най-високата си точка. Задоволство излъчва лицето на биолога.

Само усмивката на директора угасва.

Застанал пред разплаканото дете, един миг той се поколебава, после посяга към картоната, откача го...

...обръща се и неочаквано го нахлузва на шията на Ветев.

Пъстрата публика, затихнала за момент, отново избухва в смях.

Биологът също се засмива по инерция, но скоро осъзнава положението си и гримаса изкривява лицето му.

С енергичен замах той разкъсва картоната.

Сложила слушалките, съсредоточена, Мариана измерва кръвното налягане на свекъра си. Помпи, поглежда стрелката, после бързо развързва шнура, пристегнал ръката на възрастния човек.

— „Както имате лекар в къщи, вика — предава той някакъв разговор, — можеш сутрин и вечер да го мериш... Па и на обед даже, вика!...“

— Не, не... В никакъв случай... — възразява Мариана.

— Защо бе, Марианке? Вредно ли е? — пита свекърът.

— Не е вредно, но и не е полезно, татко... От психическа гледна точка...

— Права си... Току виж, че ме взели за луд... — смее се той.

Оправя ръката си, после бърка в горния джоб на сакото си и вади една дъвка в красива станиолова обвивка:

— Вземи сега една дъвка — казва той и я подава на Мариана, която вече е прибрала апарата за кръвно налягане.

— Какъв си, татко! Все нещо ще ми дадеш... — смее се снахата.

— Понеже медицинската помощ е безплатна... — казва той и също развива за себе си една дъвка. Откакто отказва цигарите, джобовете му са пълни с такива зальгалки.

Мариана излиза от дневната.

В тяхната стайчка Ран е отворил едното крило на гардероба и си връзва връзка. В гардероба се виждат дузина рокли и дамски костюмчета — реквизи-тът на Мариана.

— Тръгваме ли? — пита Ран.

— Не ми се идва, Ран!... Трябва да почета... — И като дъвче дъвката, взема дебелия учебник, на който пише „Детски болести“.

— Но аз ти казах, че съм запазил билети!

— Не бил хубав, Ани го е гледала снощи... Половината салон си излязъл...

— Глупости! Ще слушам Ани или не знам кой си... Че не мога сам да преценя...

— Не слушаш, но хората са излезли...

Ран ядосано напуска стаята.

В дневната майката и бащата мълчаливо стоят по местата си и го гледат.

Ран се отпуска, небрежно се поглежда в стенното огледало, оправя възела си, минава с четката по косата си. Мъчи се нещо да си тананика.

Но когато посяга към вратата за антрето, забелязва, че двамата още не са променили положението си.

— Нещо е уморена... — казва той.

И се мъчи с една бодра усмивка да разпръсне страховете им.

Навън вали ситен есенен дъжд. Свечерява се.

Ран върви по главната улица. Под един балкон са се събрали няколко деца в пионерска униформа и гласовете им затихват, щом го забелязват.

— Какво правите тук? — пита той.

— Чакаме другарката Минкова!... Ще изнасяме приветствие.

— Къде? — пита Рангелов.

Децата вдигат рамене, питат се едно друго. Не знаят.

— Какво е това приветствие, като не знаете за кого е? — смее се той.

— Че то е едно за всички — пояснява едно момиче. — И за работници, и за кооператори.

— А веднъж го изнесохме пред запасните пенсионери — казва друго дете.

— Офицери! — поправят го в хор и тази грешка развеселява групата.

Внезапно прозвучава гласът на Минкова:

— Добър вечер!

— Здравсти, Бистра! — протяга ѝ ръка Ран. — Хвърковатата чета те чака... Къде ще кацнете този път?

— Туринг-клубът има годишно събрание... И по традиция...

— И по традиция — продължава нетърпеливо Ран — ще губим времето на децата.

Всички притихват. Децата са усетили искрата, която светва между двамата.

Директорът също долавя, че е прекалил малко повече с иронията, и тихо казва на децата:

— Докато преброя до пет — да сте си вече в къщи!... Едно!

Четата изненадано поглежда учителката, после директора.

— Чувате ли? — казва Ран. — Две... Три...

Четата с кикотене изчезва в мрака.

— Защо го направихте? — пита Бистра Минкова. — Какво ще кажа в отдела?... Лично Пею Тончев ми нареди.

— Веднъж туринг-клубът ще мине и без приветствие! — казва Ран. — Да-но не се отрази на бурната му стопанска дейност.

— На вас ви е лесно... Познават ви в града...

— Не ми е лесно, Бистра! — казва директорът.

— И пред децата не ми викайте Бистра. Много ви моля — казва учителката и си тръгва.

— Минкова! — настигна я Ран. — Не се сърдете... Какво ще кажете, ако сега ви изляза с един стар номер: имам излишен билет!

— Продайте го! — казва Минкова и се отдалечава.

Ран остава един миг с ръка във вътрешния джоб, където е билетът и където в този миг долавя с върха на пръстите си ударите на своето сърце...

Ателието на художника Ангел Димов, приятел на Ран.

Видял светлина през пролуките на ленените пердета, Ран леко откrehва вратата и влиза. Минава покрай грамада рамки и фирми, забавя крачките си, заслушан в гласа на художника, който иде откъм дъното на ателието, преградено от шперплатена стена.

Ангел Димов пее някаква нежна песен, на която явно в момента съчинява думите:

„И тогава ще тръгнем... Ти ще бъдеш голям... А светът ще е малък, много малък за теб... Ще вървиш ти напред, а пък аз подир тебе, и ще бъда доволен, че вървя подир тебе... Искам аз да съм слаб, да вървя подир тебе и в очите на малкия свят да изглеждам и жалък, и смешен...“

Ран се заслушва в импровизацията на художника и не смее да го прекъсне. На този музикален фон разглежда бегло и няколко от картините — една задържа погледа му: някакво пристанище с лодки, завързани като уморени животни за своите пристани...

Зад стената детето, което Ангел Димов приспива, първо усеща пристигналия и ококорва очички.

— Ела, ела! — кимва му художникът. — То се видя, че от мен няма да стане бавачка...

— Репертоарът ти е много откъснат от консуматора — смее се Ран.

— Напрягах се да си спомня някоя приспивна... но старите съм забравил, а нови приспивни песни няма.

— Никой не ще да приспива съзнанието на масите — шегува се Ран.

— Ще пийнем ли по чашка? — пита Ангел, но Ран е против:

— Дойдох да те водя на кино, но както виждам...

Ангел Димов вдига рамене:

— Надя е втора смяна...

Преди да си тръгне, Ран гъделичка бебето, което го изпраща, носено от бащата.

— Голям симпатяга!

— Само не казвай, че ми е одрал кожата! — мърмори художникът.

— Защо бе, маестро!... От един километър се вижда, че прилича на теб.

— Не искам да прилича... Какъв смисъл има, ако то прилича на мен, аз — на баща си... баща ми — на своя баща и така... „до края на света...“ Вечно ли все в този кръг ще се въртим!!! Няма ли прогрес?!!!

— Ей, вие хората на изкуството сте опасни! — смее се Ран и се спира пред статуя, където има закрепена недовършена картина. — Философствуваме, а това произведение вече цял месец все тук го гледам...

— Остави! — махва с ръка художникът. — Закучи се нещо...

На платното кротко светят три лодки, като три едри риби, изплували уморени на брега...

— Измисли ли ѝ заглавието?...

— Нещо около „пристанище“ ми се върти... — казва Ангел — хайде, помогни де... на времето журналист искаше да ставаш!...

— „На всяко пристанище по една любов“ — казва Ран.

— Значи, вече няма „една“, а „по една“? — смее се Ангел. — Такава ли е вече най-новата мода...

— Не знам, маестро — казва Ран. — Не знам... И аз съм от старата мода...

Малко преди осем публиката се изсипва от киното. Площадът се изпълва с възбуден народ — започват коментарите, споровете, някой нетърпеливо пали мотоциклета си, друг бърза да смукне от цигарата.

Ран бърза да напусне шумната навалица.

На стотина крачки по-нататък го обгръща нощната тишина. Само стъпките му отекват между къщите.

И както върви, до слуха му достига далечен писък на локомотив. Той се спира и се заслушва. Глухо тракат вагони, шуми пара под налягане, тънко ч на пресекулки звучи свирката на прикачвача...

Ран се приближава до витрината на гаровия бюфет.

Зад стъклото блести гитинакса на празните маси и никелът на огромния хладилен шкаф, мъждука оранжевото око на машината за кафе, крещи от пьст-рота цяла стена с наредени бутилки.

И в средата на този приказен дворец от светлини и отблясъци, с бяла ко-лосана корона в косите стои една жена с разголени ръце и мие чаши.

Тинтява!

Посреща го топъл въздух, изпълнен с мириса на кафе, на препечен хляб и ароматен тютюн. Заета е само една маса: възрастен човек пред чаша коняк, едва задържащ клепащите си от умора или от алкохол...

Ран се приближава до жената, която продължава да върши работата си, и когато се спира, тя вдига очи и му се усмихва.

Той ѝ кимва за поздрав и в мига, когато мисли как да я заговори, мъжки глас се обажда някъде отстрани:

— Първо на касата! Ало!...

Жената се усмихва измъчено и му посочва касата.

Там, седнал като на трон, гледа с навъсен поглед мъжът ѝ, Фильо!

— Какво ще желаете? — пита той. — И по-бързо молим, че ще мием по-мещението...

— Едни цигари! — казва Ран.

— Виждаш ли ги тука колко съм ги наредил? — казва Фильо и му сочи цигарите, надиглени на колонки окслю касата. — Не може само „едни цигари“... Ти какви ги пушиш?

— „Стюардеса“ — казва Ран. — Извинявайте!

— Така може! — казва Фильо и плясва кутията пред Ран. — Ето ти стю-ардесата... Ето ти и един кибрит!...

— Защо и кибрит? — пита Ран.

— Защото сме РеСеВе! — отвръща троснато барманът. — Ясно ли е? „Рес-торанти и спални вагони!“... При нас цигарите вървят с кибрита — такова е нареждането!...

Прибира парите и моментално забравя за клиента, защото се е сетил, че е вече време за затваряне:

— Тинче, да бяхме затворили вече, а? Какво ще кажеш...

Слиза от своя трон и минава покрай заетата маса:

— Хайде, бай Димитре!... Стига за днес, па утре пак...

Тинтява бърше ръцете си с мека кърпа и минава през помещението в посо-ка към вратата. Ран върви подире ѝ.

Същата плавна и гъвкава походка, същите рамене, същите бели ръце, кон-то отварят вратата пред него.

И същото вълнение, както преди, което едва му позволява да ѝ каже само-и едва чуто: „Лека нощ!“

Ключалката щраква зад гърба му.

Той се обръща да помаха с ръка, но тежката плюшена завеса вече пълзи на гласъци и закрива осветения екран на витрината...

Семейната вечеря е към края си. Бащата вече е сложил очилата си и се ви-зира в страниците на „Здравен фронт“.

— А за десерт имаме изненада! — казва майката, появила се с тава в ръце.

— Подуших, подуших — казва бащата. — Любимата ми миризма...

И докато майката разрязва сладкиша и слага всекиму по парче, той ще разкаже една история от ергенските си години:

— Едно време... като ергенчета на село... минавахме вечер при един бакалин да се напарфюмираме... така де, преди да отидем при момите... Бакалинът ни ръсеше от едно шише с нещо много приятно... едно такова... душата ти се разтапя от сладост... Отивам веднъж при една млада учителка... наскоро беше дошла от града, а тя ми вика: миришеш на пандишпан!... Оня дявол стагал ванилия в шишето...

Смят се всички, а най-много самият разказвач, разнежен от спомена.

— Опитайте сега от нашия „пандишпан“ — казва майката.

— Ммм! На световно равнище! Марка К! — казва бащата. — Да стане, който го е правил!...

Погледите се събират върху Мариана.

— Ти, Ранчо, какво ще кажеш? — пита майката.

Ран усмихнато клати глава:

— Тази рецепта може да направи революция в циментената промишленост...

Мариана трепва:

— Какво искаш да кажеш?

Ран се смее.

Тя става и бързо напуска стаята.

Майката укорно гледа сина си:

— Е, ти прекали!...

— Какво съм казал! — оправдава се Ран. — Пошегувах се.

— Бе ти малък ли си! — казва строго бащата, гледайки го над очилата си. — Защо засегна булката?... Хайде сега да се извиниш!

— Спокойно! Ще се оправим! — казва Ран и става от масата.

Излиза.

Родителите мълчат известно време след него. После майката, доверила се на майчинската си интуиция, казва със сподавена въздишка:

— Не върви на добре, Илия!

— Приказки! — съпротивява се бащата. — Като всяка млада булка още не е свикнала... Пък и с това чувство за хумор...

Той се замисля нещо в себе си и добавя:

— То малко хора го имат... това чувство за хумор... Но пък у младите булки хич го няма...

В стаята на младите.

Мариана лежи по очи и се прави на заспала. Ран се приближава, вади цигарите и ги оставя до главата ѝ. Сяда до нея, стои един миг неподвижен, после взема цигарите и макар че не е пушач, вади цигара и запалва. Издихва дима, гади му се.

В това време Мариана се надига и с резки движения разтваря прозореца.

— Вземи! — дава ѝ Ран цигарите. — За теб съм ги донесъл... А винаги си казвала, че съм против твоето пушене...

— Престани, моля ти се! — казва Мариана, отблъсква ръката му, взема четката за коса, стои пред огледалото и започва нервно да приглажда косите си.

— Но какво толкова е станало... — казва Ран и затваря прозореца.

— Нищо!... За тебе — все нищо не е станало... Излизах, скитах си цяла вечер и накрая...

— Но аз нали те поканих, ти отказа... Предпочете да четеш.

— Не, не за това.

— А за какво?
— За всичко!
— И това пък ако е разговор! — казва Ран и започва да се разсъблича. Запалва нощната лампа, приготвя си книгите за четене.
— Ти вече не ме обичаш! — казва Мариана. — Ако изобщо някога си ме обичал, разбира се... За какво се оженихме?... „Студентска женитба“, „Носталгия по родния край“... Това бяха твоите думи тогава — помня ги добре... А аз, глухачката, си мислех, че зад тях се крие истинската ти любов...
— Мариана, знаеш, че имам алергия към големите думи!...
— Алергия! Ирония!... На всяко нещо ще се подиграеш, ще го осмееш...
В любовта няма хумор, Ран!
Ран се е приближил до нея, леко я придърпва. Мариана слага глава на гърдите му.
— Свърши ли? — кротко пита той. — Хайде стига!... Но това за хумора... Аз съм ти го казвал, нали?...
Отвежда я към леглото, като търси лицето ѝ и се мъчи да я целуне...

Жена на средна възраст с пригладени коси и дантелена яка около шията. Цонева, завеждащ учебната част (завуч).
— Моля да ме извините, другарю директор — казва тя, мъчейки се да говори сдържано. — Бих искала да споделя нещо с вас...
— Кажете, другарко Цонева!
— Аз много мислих, другарю директор... Една нощ дори не съм спала... Повярвайте ми, говоря ви като човек, който има зад гърба си двадесетгодишен педагогически стаж... Дълбоко в себе си ви разбирам, но въпреки това не мога да се съглася с тази шега, която направихте на колегата Ветев...
— Коя шега! — меко я прекъсва Ран.
— С надписа, който му окачихте...
— Това не беше шега, другарко Цонева.
Настъпва неловка пауза.

Друго лице — на учителката по немски Стефанова.
— И все пак... пред толкова ученици... — говори тя. — Не е никак си... как да кажа... Особено пък за такъв колега като Ветев, който умира за своя зоокът... Трябва да уважаваме все пак чувствата на човек, който... как да кажа...
— А това дете няма ли чувства? — пита Рангелов.
Стефанова свива замислено оранжевите си устни, търси нови аргументи.
— Така е... Но все пак, като се има предвид... Какво тичане беше, за да намери соколче за зоокъта... Чак на скалите горе се качваха... И изведнъж този Людмил да го отрови по такъв ужасен начин...
— Този Людмил е дете, Стефанова, а към децата дори наказателният кодекс е по-внимателен.
— Но това беше шега, другарю директор!... Не разбирате ли от... Как може, млад човек сте...
— Ако една шега разплаче макар и едно дете, аз съм против такива шеги! — казва тихо Рангелов.

Класовете се строят на двора. Тиха тревога се чете в очите на децата. Класните ръководители шепнешком отдават последни команди и разпореждания.

Физкултурничката Петранска надниква в дирекцията:
— Училището е строено, другарю директор!
— Идвам! — казва Рангелов.

Той излиза от кабинета, прекссява коридора, отбива се в учителската стая. Там е останал само един човек — биологът Ветев.

— Да тръгваме, другарю Ветев! — казва директорът.

— Никъде няма да вървя! — казва биологът.

— Много ви моля!

— Какъв е този цирк! — избухва Ветев. — Може ли така несериозно да се отнасяте към служебните си задължения! Майтап в службата няма — това от мене го запомнете, защото сте по-млад...

— Винаги съм се отнасял сериозно, другарю Ветев... Повярвайте ми!... Особено оня ден, когато ви окачих надписа. Вашата шега, закачена на шията ви, звучеше напълно сериозно!

— Защо се заяждате с мен? — пита треперещ Ветев. — Какво искате?... Вчера дойдохте и вече си избрахте жертвата... Или искате още сега да отида в отдела?

— Искам да отидем при децата! — казва директорът.

Рангелов върви покрай строените редици. Оглежда децата, спира се по средата, откъдето ще го чуват добре, без да вика. Групата на учителите стои вдясно, но Ветев го няма.

— Драги ученици! — казва високо Ран. — Вие познавате Людмил Костов от трети клас... Да, да! Същия, който вчера... със соколчето от зоокъта... Разбрахме, че вашият другар е извършил една глупост, една несъобразителност: дал на соколчето отровена мишка... Но Людмил не е убиец, драги деца! Надписът, който бяхте му окачили, не беше правилен!... Затова тук, пред всички, искам да му се извиня от името на учителския колектив!... Ние, учителите, понякога също грешим!... Дано това не се случва толкова често!

Стефанова първа съобразява какво трябва да направи след речта на директора:

— Ръкопляскайте, ученици!... По-енергично!

Но директорът вдига ръка:

— Не трябва! Не трябва!... Случката не е приятна и нека се помъчим по-бързо да я забравим... Хайде, както сте строени, тихо влезте по класовете и започнете занятия...

Докато учениците се изтеглят към входа на училището, Ран минава бавно покрай клетките на зоокъта. Зад телената мрежа има два гълъба, семейство японски кокошки и керемиден фазан с шанжанена глава. Празна е само клетката на соколчето.

Тихи стъпки го карат да се обърне. Приближила се е Бистра Минкова.

— А може би не съм прав, а, Минкова? — пита Ран, за минута почувствувал някакви угризения от току-що миналата случка. — Може би след години и на мен ще ми се иска като на Ветев, по-бързо, по-драстично да се справя с негодното, с некадърното, с това, което става причина за толкова злини в този живот... Или истината е пак някъде по средата?...

Минкова само леко повдига рамене.

Вечер в къщи. Телевизорът работи. Ран и баща му гледат.

Майката реже с ножици стари дрехи — реже ги на ленти и ги навива на кълбета.

— Толкова ли е трудно да се извиниш? — казва майката.

— За какво да се извинява? — казва бащата. — Вие пък, жените, само това знаете... Да ѝ се извини, че да му се качи сетне на главата!...

— И ти си един... — казва майката и сърдито събира кълбетата. Отнася ги в другата стая.

Започва някакъв документален филм и бащата спира телевизора. Става тихо.

Ран отива на умивалника, мие си зъбите, готви се да върви в стаята си.

— Какво мислиш да правиш? — пита бащата.

— Ще си лягам — казва Ран.

— Аз мисля, че трябва да идеш да я посрещнеш... И едно букетче ѝ вземи... Жените си падат по букетите... Пари имаш ли? — и бърка по джобовете си.

— Имам — казва Ран.

— Виж там, на пазара... оня цветарски магазин работи по-докъсно...

Ран влиза в малката кола, паркирана до тротоара. Пали.

Колата тича по осветените празни улици на града.

Спира пред един магазин, зад чиято витрина се виждат саксии и вази с цветя. Заключено е вече.

Колата потегля отново.

Бюфетът на гарата.

Ран влиза в момента, когато около барчето избухва силен смях. Няколко мъже, събрани около Фильо, който току-що им е разказал нещо смешно.

— А сега — какво е „мини-жуп“? — вика патетично Фильо. — Кой ще каже?...

Мъжете се споглеждат, не знаят.

— Даскале, ти ще кажеш ли? — пита Фильо приближилия се Ран.

Ран също кима отрицателно.

Фильо вдига пръст за внимание:

— С минимум средства — максимум информация!...

Мъжете се смеят.

— Да се посмеем, докато жената я няма — казва Фильо за оправдание на приповдигнатото настроение в барчето. — Че то... няма по-лошо нещо от това — да си с жена си в една служба. Ще пийнеш ли нещо? Едно коняче?

— С кола съм — казва Ран. — Един голям шоколад.

Фильо изчуква цената на касовия апарат и още една цена:

— Шоколад плюс кока-кола!... При нас е така... РеСеВе...

Ран унило разглежда обстановката: всичко е на мястото си, само Тинтява я няма. Какво ли става с нея?

— — — — —

Ран е пред входа на болницата. Излизат Мариана и Ани, хванати по ръка.

— Каретата ви чака, скъпи синьори! — излиза пред тях Ран.

Двете млади жени се смеят изненадани:

— Ау, каква приятна изненада! — вика Ани. — Ран, заслужаваш да те разцелува човек...

— Заповядайте, заповядайте! — кани ги той, разтворил вратите.

Всички се настаняват, той върти ключа, но колата не пали.

— Акумулаторът — казва Мариана. — Не го оправи тоя акумулатор... Откога се каниш...

— Момент, момент... — казва Ран, слиза, бута с рамо малката кола и в движение се качва, използвайки инерцията.

Запорожецът с брѝмчене се отдалечава.

— — — — —

Ден.

Небесносиният „Запорожец“ се движи бавно покрай редица паркирали автомобили. Съзира малко пространство и с маневра го заема.

Слиза Ран и поглежда табелката на входа: Туринг-клуб.

В приемната го посреща човек в строго облекло.

— Получих известие да се явя — казва Ран и му подава известието.

— Да проверя при шефа! — казва човекът и влиза в съседната стая. След малка пауза му кимва, че може да влезе.

Кабинетът е просторен, макар и стените му да са отрупани с пътни карти, маршрути и лозунги. Зад масивно бюро, също така наблъскано с макети, почетни знаменца и сувенири, стои ниско остриган човек с кръгло благообразно лице.

— Заповядайте, другарю Рангелов! — става той и подава ръка на Ран, съобщавайки името си. — Найденов. Едно кафенце?

— Моля ви се, да не ви губя времето...

— Всички сме за пестене на времето, но нали трябва и работа да се върши. А ние с вас имаме доста работа, другарю Рангелов. Нали така?

— Кажете, да видим... — подканя го Ран, за да съкрати дългото въстпление.

— Опази вечер, другарю Рангелов, след нашето годишно отчетно събрание у мен възникна такъв въпрос: вие член ли сте на клуба?

Ран кимва утвърдително.

— Каква кола карате?

— Един „Запорожец“...

Найденов гнусливо трепва с ноздри, но съумява да се овладее:

— Това, разбира се, няма никакво значение... Значение има за нас кой как се отнася към нашите мероприятия... А при вас, другарю Рангелов, доколкото имаме сведение, нещата не стоят на нужната висота...

— Моля ви се, на висота са! — възразява Ран.

— Дайте си членската карта!

Взема кратата, гледа снимката, чете отново името, мисли.

— Толкова годишно-отчетни събрания откриваме с приветствия от пионери и сега изведнѝж — не можело!... Как да си го обясним това?... Явно неразбиране или — меко казано — желание да се пречи на нашата работа? Ръководството на клуба проучи този въпрос и тъй като това ваше деяние е първо от такъв характер, реши да ви наложи най-ниското наказание: отнемане на картата за шест месеца.

Ран изслушва тирадата на Найденов и решава да се пошегува с това древно началство, слизало дълго по йерархическата стълба, докато се озове в туринг-клуба:

— Всичко добре, другарю Найденов, но по решение на Десетия симпозиум тези ритуали вече са отменени.

— Как? Откога! — трепва началството. — Кога се проведе той?

— През втората половина на август — отвръща Ран в същия канцеларско-организационен стил.

— Интересно... интересно... Впрочем... август?... Ами да! През август бях в братска Унгария на екскурзионно летуване...

Той става и подава картата:

— В такъв случай... както се казва... наказанието се отменя автоматически... Вземете си картата.

— Не може автоматически, другарю Найденов! — възразява Ран. — Трябва ръководството да го отмени и всичко това да се протоколира.

— Правилно! — казва Найденов, след като помисля малко.

Ран излиза, появява се секретарят в строгото облекло.

— Сериозно поколение израсна, Гена! — казва му шефът. — Добре знае уставите... Впрочем то иначе не може и да бъде... Особено в една организация като нашата... Хумор в организацията няма, Гена! Това го запомни от мен...

Шумен и малко хаотичен рожден ден у Ани, приятелката на Мариана. В просторния хол около ниски маси, отрупани с лакомства, седят десетина души в очакване на някого. Говорят все още тихо и главно около поднесеното на масата. Тук са сред останалите двойки Мариана и Ран.

Ани, облечена за случая в модерна рокля, продължава да носи от кухнята нови блюда.

— Защо се бави Слав? — пита я един от мъжете. — Да няма представление тази вечер?

— Няма... Обеща, че ще дойде, но защо се бави...

— Бе те артистите са... — казва друг, но не успява да довърши скептичната си фраза, защото се разнася енергичен звън.

Миг по-късно в хола влиза, размахал ръце, стиснал бутилки и букет цветя, едър мъж, който изревава с добре шлифованя си тембър:

— Ето ме и мен: Слав Николов — актьор и гражданин!... Но много ви моля забравете за това...

Ръкоплясканият посрещат края на представянето му. Актьорът се покланя, после търси домакинята:

— Моля, доктор Ани! — подава ѝ подаръците и я целува твърде свободно, както може само човек с неговото самочувствие: — ЧеРеДе, мила госпожице!... Отново шумно одобрение на зрителите.

— Моля да бъда извинен за закъснението, но имах запис в радиоуредбата — обяснява Николов, събличайки пардесюто си.

— Няма как! — съчувствува му един от компанията. — Не е леко да си актьор и гражданин...

— Актьором можеш ты не быт, но гражданином быт обязан... — декламира една от дамите.

— „Обязан или обезан?“ — пита друг. — Как е правилното?

Слав Николов целува подред ръцете на дамите, здрависва се с мъжете. Стига до Ран.

— Много се радвам... Чувах за вас много хубави работи... С вашето училище ме свързва трайна дружба... Всяка година на новогодишното ви тържество аз съм Дядо Мраз!... — и се разсмява, макар това съобщение да не

крие нищо смешно. — Тази година пак ме поканиха по профлиния... Нямате нищо против, нали?...

— Разбира се — казва Ран.

Актьорът всднага го забравя, минава нататък, после, взел чашата си с водка, пита:

— Но каква е тази тишина?... Какво е това опечалено събрание?...

— Сега, сега... — успокояват го от дъното, където монтират някаква уредба.

— „Щом с музика се храни любовта,
свирете, натъпчете ме без мяра,
додето от преяждане със звуци
гладът ѝ заболее и умре“...

— декламира Николов Шекспир. Дванайsetsa нош. Страшен превод е направил Валери...

— Кой Валери? — пита Мариана.

— Сигурно Валери Петров — казва Ран.

— Но той познава ли го?

Гръмва уредбата. Всички стават да танцуват.

Сред двойките са Ран и Мариана.

— Много е забавен, нали? — казва Мариана, загледана в Слав Николов, който в момента танцува с Ани, импровизирайки нови стъпки на тангото.

— Да! — казва Ран, колкото да каже нещо.

— — — — —
Два часа по-късно.

Отнякъде се е появил китарист, който свири ориенталска мелодия. Втурва се мъж с чалма на главата, с гол корем, препасан с пешкир, на задника — закрепен метла, а на върха на носа си балансира фуния от вестник, запален в горния край. Николов.

— Факирът Амбандрухандра Бундра и неговата благородна съпруга Касърба Таратор!...

Появява се Мариана, силно гримирана кой знае защо като японка, с ветрило и цветно чадърче, с дълго кимоно и високи обувки сабо по липса на японски сандали.

Танцът на Бундра и Касърба Таратор е някаква импровизация от източноазиатски стъпки, които скоро прерастват в бурен джърк.

По едно време Мариана се сеща за Ран и го вижда в ъгъла на дивана, облегнал глава и заспал.

— Ран! — побутва го тя. — Това на нищо не прилича...

Той се сепва.

— Ако ти е скучно, можеш да си вървиш.

— Май че ще е по-добре! — казва той.

— Остани, моля ти се! — казва Мариана. — Сега Слав ще яде чаши...

— — — — —
Нощна улица.

Ран и Мариана се прибират след рождения ден.

Мариана е все още възбудена, тананика си нещо, подскача по плочите в някакъв ритъм.

— Много е талантлив! — говори тя навярно за Слав. — И така припадна, че аз... просто се хванах... За малко да започна нанстина да го свестявам... Така убедително го прави...

— Де да беше така убедителен и на сцената — казва Ран.

Красива лека кола спира пред входа на училищния двор. Зад волана седи млада жена, до нея — момче във втори-трети клас. Жената целува момчето и то слиза.

Няколко деца любопитно оглеждат колата, която отминава.

Момчето, облечено в модно костюмче, със също такава чанта, влиза в двора.

До входа стои Рангелов и кима на минаващите ученици.

— Сутрин се казва „добро утро“, Красимире! — казва той на момчето.

То се спира и мълчи.

— Да не си болен нещо?

Поклаща отрицателно глава.

— А защо всяка сутрин майка ти те вози с колата?

Детето не отговаря. Вместо него няколко негови приятели казват:

— Защото татко му е инженер Калчев!

Инженер Калчев стои прав зад бюрото си и яде круша. На бюрото му има цял панер с едрите жълти плодове.

— Вземи една! — казва той на посетителя Ран. — Донесе ги един приятел от вилното си място... Много са сочни.

Ран си взема една круша.

— Кажи сега да видим каква ще е тази „лична работа“... Само ако е за квартира — нали знаеш... излишно е да говорим...

— Идвам с една покана — казва Ран, но не може да довърши, защото Калчев го изпреварва:

— За среща с пионерите?... Никога не съм отказвал!

— Този път срещата е малко по-друга... Решихме да съберем бащите на трудов ден... В неделя.

Инженер Калчев престава за момент да дъвче и поглежда календара си.

— Неделя? Да видим какво ще каже тефтерът за неделя.

Но тефтерът не казва нищо, затова се появява секретарката, повикана от едно натискане на невидим бутон:

— Колева, нещо да имаме за неделя?

— Нямаме засега, другарю Калчев!

— Благодаря ви, Колева!... Значи... за неделя?... Съботник, както се казва.

— Има една стара постройка в дъното на двора... Да разчистим, за да стане игрището по-голямо...

— Аз съм „за“. Младежта трябва да спортува...

Той вади лист хартия от бюрото и старателно изтрива пръстите си. Подава ръка:

— Значи... неделя, осем!... Ще побачкаме, както казват сега младите! Хе-хе!

Преди да си тръгне, Ран казва:

— Имам и нещо за Красимир...

— Какво? Да не би... това магаре?...

— Кажете на жена си да не го води сутрин с колата... На пет крачки сте от училището.

Калчев бърчи чело:

— Защо?... Да няма анонимки?... Някой да е против?

— Да! — казва Ран.

— Кой, ако не е тайна?

— Аз!...

Ран напуска кабинета на зам.-председателя.

Калчев върви подире му, излиза в приемната, пита секретарката:

— Колева, кой беше този?

Колева не знае какво да отговори.

Привечер. Ран и Мариана са в стаята си.

— Но аз ще му потърся сметка... У тях ще отида! — вика Ран, дал воля на гнева си. — Всички бащи дойдоха, само той...

— Кой си ти, че ще му търсиш сметка? — казва насмешливо Мариана. — Какво си въобразяваш?

Тя седи по пенъоар и крепи на коленете си дебелия учебник.

Ран мълчи. Последните й думи му действуват малко отрезвяващо.

— Може би си права — казва след малко той. — Какво си въобразявам наистина...

— Вместо да му държиш поучителни лекции, по-добре да беше го помолил за квартирата... Не мога да живея вече в тази дупка. Няма ли да се подредим като хората!... Няма ли да имаме деца... А ти ще му изнасяш лекции!...

— Ще му изнасям! — троснато отвръща Ран и напуска стаята.

Той е на улицата пред жилищния блок, където живее инженер Калчев. Поглежда нагоре, към светещите прозорци, колебае се да влезе.

Внезапно малко се сконфузва: забелязал е познат.

— Добър вечер! — казва Бистра Минкова.

— Здравсти, Минкова! — казва той.

Тя го поглежда леко усмихната, изучава го, после пита:

— Какво чакате тук... пред блока на началниците?...

— А нищо... нищо — мънка той. — Просто излязох... да изпия едно кафе... Вие... ако нямате нещо... защо не дойдете с мен...

— Добре! — казва момичето.

Двамата влизат в млечния бар.

Ран донася кафетата, захарницата, двамата седят един срещу друг, бъркат кафето, той започва нещо да ѝ обяснява, постепенно се разпалва, но ние ще чуем само финалните реплики:

— Но аз ще му потърся сметка!... В къщи ще отида!... Всички бащи се явиха, само той не се мярна никакъв...

— И аз бих дошла!

— Наистина ли, Бистра? — пита той.

— Много е любопитно...

И двамата стават решително.

В апартамента на Калчеви.

Седнали в хола, Бистра и Ран разглеждат рисунките на малкия Красимир. Майката донася кафета и домашни сладки.

Още не оставила подноса, външната врата се хлопва и Красимир изтичва да посрещне баща си. Появява се самият Калчев, облечен в спортен костюм, с брезентов калъф през рамо, където лежи нагъната ловната му пушка.

— Гости имаш, другарю Калчев! — казва шеговито съпругата.
— Много мило, много мило! — засмян, той подава ръка и гледа изпитателно Ран. — Ние май че се познаваме... Директорът на „Христо Ботев“, нали...
— Да...
— За квартира ли беше... Много е трудно, нали знаете, но ще се помъчим нещо... Трудностите са затова, нали... за да бъдат... нали така... — и той довършва с жест думата „преодолявани“.
— Не е за квартира — казва Ран. — За днешния трудов ден.
Лицето на Калчев започва да губи своята лъчезарност.
— М, да... Съботника!... М, да... м, да...
— Всички бащи се явиха, само вас ви нямаше — казва Ран и го гледа право в очите.
— Но аз... — започва да търси оправдание Калчев. — Яви се нещо не предвидено... Ангажименти, така да се каже...
— Поне ударихте ли нещо? — пита Ран и Калчев бърза да потули брезентовия калъф и еднодневката.
— Нищо! — признава в първия момент той. — Не дойде Петър Киров. На празно бяхтаме голкова път... Но... вижте какво, другарю... вне какво така... В края на краищата на мен има кой да ми държи сметка...
— Калчо, моля те! — намесва се съпругата, предусетила зараждащия се скандал. — Нека си изпият кафето... Това е на Краси класната... другарката Минкова...
— Не е хубаво така! — казва Калчев. — Млади хора сте...
И започва яростно да се съблича.
В този момент се разнася звън. Съпругата отива да отвори.
Ран и Бистра стават да си ходят.
— Кой е? — пита Калчев.
— Пенко! — казва съпругата и въвежда един човек, гладко обръснат, стегнат и чист, макар и не с нов костюм. Той носи нещо, завито в хартия, праметнато през ръката му.
— Давай, давай! — казва Калчев.
Съпругата изпраща Ран и Бистра, като им се извинява вече за кой ли път. Те също й отвърщат нещо оправдателно, извинително.
В същото време Пенко вече е сложил върху раменете на Калчев парчетата от новоскроения костюм и ги прихваща на определени места с карфици.
— Какво, нещо неприятности? — пита той.
— Остави, остави... — оплаква се Калчев. — Навъдил се е един свят... Нахален, ще знаеш... Изкуствени конфликти ще ми създават... Хумор ще си прави с администрацията...
— Вярно е това! — съгласява се Пенко.
— В администрацията, Пенко, хумор няма!... Това от мен да го знаеш... — казва Калчев.

Перонът на гарата. Заминава нощната мотриса. Началник движението прибира флагетата и влиза в стаята под големия кръгъл часовник. Ритмично и звънко отброява сигналите си гаровата камбанка.

Ран стои сам на перона. Гледа тъжно към догарящите червени светлини на последния вагон...

Тръгва бавно към бюфета.

Вътре има само един посетител: бай Димитър, алкохоликът.

Ран се приближава до барчето, гледа Тинтява, която му се усмихва, както винаги със своята малко тъжна, малко уморена усмивка.

— Едно кафе? — пита тя.

И сваля с привично действие лоста на машината за кафе.

Поднася му чашата, той върти бавно лъжичката и гледа към жената, която продължава своята работа: измива чаши, излиза сред масите, забърсва една-две, отива при бай Димитър, казва му нещо, помага му да се изправи, изпраща го до входа, дърпа завесите една по една... загасва страничните плафонери...

В бюфета става здрач, само червеното око на машината за кафе продължава да пръска залезна светлина...

В ръцете на Тинтява подрънкват ключове. Като че още миг и тя ще заключи вратата, ще придърпа докрай тежката завеса, ще изгаси и последната светлинка... Може би е настъпил внезапно толкова дълго чаканият момент?... Може би сега... или вече никога...

Ран оставя чашата си... Тръгва между масите... Приближава към жената...

... Но минава само покрай нея и мълчаливо ѝ кимва за лека нощ.

Излиза навън. Гледа отдалеч как тя угасва и последната светлина, заключва и тръгва в една посока.

Той тръгва в друга.

Сутрин. Мариана и Ран допиват кафетата си, вече облечени за излизане.

— Още да ви сияя? — казва майката с кана в ръка.

— Не, не! Закъсняваме! — казва Мариана и двамата излитат навън.

Ран отключва колата, паркирана пред входа. Кани с жест Мариана.

Тя сяда мълчаливо.

Изтощеният акумулатор само веднъж превърта колянвия вал.

— Ах!... — пшшка, ядосва се Ран.

Мариана нервно поглежда часовника си, рязко отваря вратата, излиза навън и с удар я затваря. После затичва по улицата.

Ран остава в студената кола, духа на ръцете си, превърта още веднъж ключа, някъде дълбоко под ламарините глухо избучава изтощеното сърце на машината и отново замлъква.

В учителската стая.

Биологът Ветев издебва един момент, когато учителите тръгват към класовете с дневници под ръка, подканвани от звъна на електрическите звънци. Остава сам в стаята, измъква спортен сак, рови в него, докато извади нещо, завито във вестник, приличащо все пак на бутилка.

Излиза в коридора. Почуква на дирекцията.

Ран вдига глава. Биологът влиза с лисича походка, приближава се до бюрото му и оставя „нещото“, което наистина се оказва бутилка от олио, пълна с тъмно вино.

— Какво е това, другарю Ветев? — пита Ран. — Да не е дошла заповед за уволнението ми?

— Да чукнем! — казва Ветев и почуква по бюрото. — Да не чуе зло... Я дай две чаши...

Ран вади от бюрото две чаши, оня ги напълва и докато върши това, появява:

— Снощи го отпусих... Осемдесет литра чист пелинаш... Опитай да видим ще познаеш ли какво има вътре...

Ран става, двамата чукват чашите си, отпиват, Ран се опитва да отгатне какво има наистина в пелина:

— Какво има наистина... Деветдесет и девет билки, а?...

Някой ден ще ти дам рецептата... То какво няма вътре: чер глог, свирчовика, бял трендафил... Но сега съм дошъл за друго...

Ран мълчаливо му посочва креслото, Ветев сяда, стиска брадата си, не знае откъде да почне:

— Да се помирим бе, другарю директор... Затуй съм дошъл... Откакто стана онази случка, денем и нощем мисля... и с моята другарка си говорим... Бива ли при днешния нов и щастлив живот да съществуват вражди между членовете на едно социалистическо общество...

Ран го гледа изучаващо: играе ли този човек или е искрен.

— Ти беше напълно прав за оная случка — продължава Ветев. — И аз няма никога да си простя, че я допуснах, че въпреки дългия си педагогически стаж се поддадох на моментни увлечения...

За да прекъсне словото му, Ран отпива от виното и казва:

— Но виното ти е хубаво, другарю Ветев...

— Нали? — смее се поласкан биологът. — Да не се хваля, но в града едва ли има друго такова... Ако станем приятели, ще ти издиктувам рецептата... Аз мога да правя и горска кървавица... От диво прасе... Ще те взема някой път на лов — с празни раници няма да се върнем... Гарантирам!

— Добре... Добре... Върви сега да си гледаш работата... И все едно, че нищо не е било...

— Ние трябва да сме задружни, другарю директор!... Иначе ще ни бият един по един...

Той прибира хартията, с която бе завил бутилката, изглажда я, нагъва и и тръгва с нея навън. Насред път се сеща, че още нещо не е казал, и се връща.

— За малко да забравя... Днес може да дойде инспектор...

— Да заповяда! — казва Ран.

— Не... аз само казвам... Днес или утре... С положителност го знам... знам...

И усмихнато маха с ръка за довиждане.

И Ветев излиза прав: един светъл мъж на средна възраст, в нов балтон и мека шапка се появява в училищния двор.

Върви бавно, стиснал черното си плоско куфарче, и разглежда двора — цветните лехи, фонтанчето, пътеката за ГТО...

Дежурната учителка Цонева първа го забелязва и бързо изтичва в учителската стая.

Спокойствието, царувало до преди малко около голямата маса, изчезва. Учителките трескаво събират учебници и тетрадки, дописват планове, свиват закуските.

Цонева влиза и при директора:

— Пею Тончев е изпратил инспектор...

— Дойде ли вече? — пита Ран.

— Но вие сте знаели? Заслужавате да ви се разсърди човек, другарю директор!... Можете поне друга рокля да облека...

Двамата са вече в коридора, тръгнали да посрещнат госта. Към тях се присъединява и Стефанова:

Той сигурно ще остане и за обяд, другарю директор... Да се обадя в стола да приготвят нещо...

— Необходимо ли е, Стефанова? — пита Ран.

— По традиция там обобщаваме накрая...

— Е, щом е по традиция, аз не съм против традициите — казва Ран.

В края на коридора вече се е появила фигурата на инспектора.

Инспекторът седи в кабинета на Ран и отмята един по един въпросите от бележника си:

— Сега... за перуката на Минкова. Има ли такава и ако „да“, какви мерки си взел.

— Бистра Минкова наистина има перука... И аз лично не я харесвам, но не мога да я забраня... Ако искате, да я повикаме.

— Не, не!... Само ако се наложи... Засега моят въпрос е какво сте предприели по този въпрос... Извинявам се за тафталогията!

— Казах, това си е нейна работа... А перуките, доколкото знам, не са забранени в България.

— Ние сме друга България, другарю Рангелов!... И мисля, че най-малко на вас трябва да се обясняват тези елементарни истини... Има толкова наредби, заповеди и указания против перуки, панталони, чорапогашници и прочие... Един директор е длъжен да...

Вратата в този момент се отваря и надниква Стефанова:

— Долу вече всичко е готово, другарю директор... Поканете госта!...

Щедро отрупана маса в училищната трапезария: салати, ордьоври, шницели, бира и кока-кола. И две млади сервитьорки — Бистра Минкова и Тодорка Петранска, които продължават да носят нови блюда от кухнята.

— Какво е това чудо! — казва инспекторът и разкопчава дискретно средното копче на самото си. — Че и крем-карамель!... Знаете ли колко точки има в крем-карамела!...

— Повече са в хляба, другарю инспектор! — казва авторитетно Стефанова. — Аз например от шести август, сряда, да чукна на дърво... нито троха досега!...

— Ама не ти личи, Стефанова! — заяжда се математикът Младенов, слушал се срещу нея. — Виж, Минкова да каже...

Погледите се обръщат към стройната Минкова.

— Как ги правите тия работи бе, Минкова! — смее се гостът и ѝ прави място до себе си. — Я елате... седнете да обменим опит... Сигурно само росни капки, а?... Хе, хе!

Масата възбудено се смее.

— Ям всичко, каквото ми се яде — казва Бистра.

— Хайде, хайде, не на нас тия!... Имате си и вие някакъв секрет... Не може да нямате...

— Като секретата на мечките, нали другарю инспектор — обажда се биологът. — Щом я погалиш по пъпа — сама ляга!...

И се смее най-високо от всички.

Подир смеховете настъпва внезапна пауза. Стефанова долива чашата на госта. Той слага длан — не иска повече да му наливат... После със сериозен глас продължава някаква тема, прекъсната някъде в началото:

— По този въпрос и в нашия отдел няма пълно единомислие, което тревожи лично и другарят Тончев... Едни казват — така, други — иначе... С две думи — лошо!

— Никак не е лошо! — внезапно се обажда директорът и масата леко трепва от категоричната му позиция.

— Кое? — поглежда го инспекторът.

— Дето има и „иначе“...

— Но когато трябва да се прокара някое решение?

— Ами... няма да се прокара! — засмива се пръв математикът Младенов, доволен, че е намерил края на словесното уравниение.

— Младенов! — тихо го мърми Цонева.

— Лесно ви е на вас! — въздъхва инспекторът, внезапно замислен за някакви свои работи. — Широко ви е около врата... Изкарате си часовете и — шапка на тояга!... А нас питате ли ни на какъв огън се пържим...

Но той се сеща, че все пак не бива да говори по тези неща пред такава аудитория, засмива се и бодро надига чашата:

— Както и да е... Важното е да свири музиката!

— Наздраве! Наздраве — отвсякъде се протягат чаши към неговата.

Инспекторът отпива, оставя чашата и поглежда часовника:

— Скъпи друзья! Безкрайно приятно е да бъде човек сред вас, но... уви!, както се казва в една песен... всяко нещо има край!...

Той прави пауза, както е изучил ритуала на банкетите, и отново подхваща:

— Приятно ми беше да се запозная отблизо с вашия малък, но сплотен колектив!... С вашия енергичен, макар и твърде млад на години директор др. Рангел Илиев Рангелов... С другарката...

— Цонева! — казват Стефанова и Петранска, сочейки Цонева.

— С другарките Стефанова, Петранска... Със симпатичната ви нова колежка Минкова... дано не сгреша някое име...

— Каква хубава перука има, нали, другарю инспектор! — казва Ветев, но когато погледнат към Бистра, виждат, че тя е свалила перуката си, с която е била преди малко.

— Сложете я, сложете перуката! — казва инспекторът. — Тук няма ученици... Все сме си наши...

Той вече е станал, облича балтона си, който му подават, взема чантата си. Поглежда за последен път масата:

— Благодаря ви и за богатия и безкрайно вкусен обяд!... Впрочем, ако не е тайна, колко струва той?... Защото искам да си платя...

И бърка за портфейла.

— Ама моля ви се... Какво говорите... — чуват се протестите на масата. Само Ран неочаквано казва:

— Един момент! — и вика към кухнята. — Бай Данчо! Ела за малко, ако обичаш!

Настъпва пълна тишина. Домакинът бай Данчо се появява в своята синя дочена манта.

— Какво сгрува обядът, бай Данчо? — пита Ран.

— По един и шейсет на човек, другарю директор. С бирата. Понеже нямаше друга, та взехме „Радебергер“...

— Един и шейсет! — казва Ран на инспектора.

С разтреперани пръсти инспекторът отброява парите в шепата на домакина и с рязка крачка напуска трапезарията, без да каже повече нито дума.

Когато вратата се затваря след него, тишината продължава още няколко секунди. После Стефнова извиква театрално:

— Нечувано!...

— Вие сте непоносим! — казва Цонева и гледа Ран.

Тънко усмихнат, Ран пита:

— Защо се вълнувате?... Той сам попита колко струва... А трапезарията работи с пари на децата, нали?...

— Правилно! — казва Ветев. — Аз съм съгласен с другаря директор...

Това са пари на учениците... Не може да храним Сульо и Пульо!...

— Ще видиш ти Сульо и Пульо... като докладва в отдела!...

— Никога не съм допускар, че ще изживея такъв позор!... — казва Цонева. — За два лева да се циганим... Защо не казахте — от собствения си джоб щях да ги извадя... в края на краищата...

Само Бистра гризе една ябълка и едва крие усмивката си.

— Вие трябва да се извините на този човек, другарю директор! — казва Стефанова. — На децата се извинявахте за една глупост, сега и на него трябва...

— На децата — винаги! — казва Ран и изважда две банкноти по десет лева. — Бай Данчо, оправи сметката и рестото задръж за себе си!...

Пионерската дружина е строена на двора. Децата са екипирани като за поход, носят лопати и кирки и храна в раници и мрежи.

Появява се и директорът, спортно облечен.

— Готови ли сме? — пита той момчето, застанало пред дружината. — А къде е знамето?

— То е в тържествения кът, другарю директор. Не го носим, че може да се скъса из драките...

— Нищо, че ще се скъса... По-добре скъсано, отколкото мухлясало в къта... Веднага да отиде знаменосецът да го донесе!

Децата се споглеждат, чуват се гласове: „Кой беше?... Кой е знаменосецът?...”

— А, вие и знаменосеца си не знаете... — върти глава директорът. Петранска разтревожена сочи едно от момчетата.

Както и да е, дружината вече се движи по улиците на града начело със знамето.

— Няма ли да изпеят нещо? — пита Ран в един момент, когато Петранска се изравнява с него.

— Разбира се! — казва енергичната ръководителка.

Тя избързва напред, застигна един от по-горните класове и вика:

— Корнелия, дай тон!...

И за да стегне ритъма, свирва няколко пъти със свирката си.

Чува се гласът на запевачката Корнелия:

— Сол — до! Сол — фа!...

— Три-и!...

И над редиците еква от детските гърла странна песен:

— Сол-до! Сол-фа... Сола-ла-си-до-ре-ми...

И дълго още звучи между къщите на последния градски квартал.

Малко по-късно, когато децата са спрели за малък отдых около една чешма, Ран ще ги запита:

— Вие само по ноти ли знаете да пеете?... Други песни не знаете ли?

— Знаем, другарю директор, как да не знаем... — отвръщат няколко гласчета.

— Я да чуя! — казва той.

Две момичета се споглеждат и започват без втора покана:

„Море... море на любовта!
вземи горещите ми длани...” — и т. н.

Дружината отново върви. Директорът е последен.

Петранска го изчаква и му подава хартиен лист.

— Какво е това? — пита Ран.

— Предложение за новия дружинен съвет... Мислим да проведем сбора след трудовия ден... Сред природата.

— Сред природата е добре — казва Ран. — Но защо ние вървим против природата на тия деца?

— Не ви разбирам, другарю директор! — признава си Петранска.

— Скрийте го това листче, Петранска!... Оставете ги сами да си изберат ръководство!... Тази организация е ТЯХНА, не е НАША!

— Но ние трябва да направляваме... Представете си, че изберат съвсем други... Здравата ще ни дърпат от отдела...

— Бъдете сигурна, че нито едно от тия деца не е членувало преди Девети септември във фашистки организации...

— Имах предвид социалния им произход, другарю директор... Все пак трябва да изберем деца от здрави семейства...

Ран върви до нея известно време замислен, после казва:

— Франция цели двеста години е губела всички войни, Петранска! От Луи Девети до Луи Шестнадесети... Двеста години!... И не защото французите по това време са били по-калпави войници... А защото армиите са ги командвали офицери-благородници... Синове от знатни родове и фамилии... — Той поглежда Петранска и я пита: — Разбирате ли защо ви разказвам за Франция?

— Защото имате втора специалност история — отвръща Петранска.

Децата са се пръснали по голия хълм и копаят дупки за засаждане на борчета. Разсъблечен по фланелка, копае и Ран.

Приближава до него Цонева с бележник и химикалка:

— Трябва да слесжим норма, другарю директор... Аз мисля шейсет на големите и трийсет и пет на малките.

Ран се изправя, бърше лицето си с кърпа, за да печели време.

— Не може ли без норма, Цонева?

— Как така? — пита тя. — Нека се състезават...

— Да оставим състезанията за стадионите... Тук нека изпитат удоволствие от работата, не отвращение!..

— Както кажете! Вие сте директор... — казва Цонева и се отдалечава.

Учителите седят до купчината дрехи на децата, близо до един глогов храст.

— Чиста демагогия! — казва Стефанова. — „Вижте ме колко съм демократичен, и аз мога да копая като вас!“...

— Там е работата, че той наистина копае! — казва биологът Ветев. — А ние си търсим предлози...

— Какви предлози бе, Ветев... Ти започваш да ме учудваш... Защо не бяхме предупредени!... Мога ли да копая сега с този чорапогащник?... Шест лева струва в края на краищата...

— Хайде, хайде... да тръгваме! — казва ѝ математикът Младенов. — Правим лошо впечатление.

Групата бавно се раздвижва.

Цонева е отворила бележника си и тихо казва на Стефанова:

— За всеки случай аз ще запиша това изказване... Той всъщност е против принципите на социалистическото съревнование...

— Запиши го, Цонева! Все ще му дойде времето...

Бистра Минкова се приближава с лопата към копаещия Ран.

— Приемате ли подкрепления? Има ли още сили?

— Силите чезнат, но духът остана... — смее се Ран и се отстранява тя да изхвърли изкопаната пръст.

Когато се изправя, той се заглежда на отсрещния скат...

... Това е малката вилна зона на града — няколко постройки, потънали сред дървета и лозови чардаци, оградени с телени мрежи и естествени плетове.

Пред една от виличките блести автомобилът на Фильо с вдигнат капак на багажника.

Фильо и Тинтява се появяват, понесли някакви щайги, които нареждат в багажника.

— Какво се загледахте към вилната зона? — пита Бистра. — Не е лошо да си има човек една барака... както викат сега от скромност на двуетажните вили... Защо не си постройте и вие една?

— Ще се възползувам от идеята ти, щом натрупам малко капитал...

— Тогава ще ми давате ключа, а аз ще водя любовниците си. Вилна зона — свободна територия за любов!...

Но Ран не отвърща на шегата ѝ, защото отново се е загледал към вилата на Тинтява: ето, багажникът се затваря. Фильо сяда в автомобила. Тинтява разтваря железната порта и я затваря след него. Автомобилът се отдалечава, а Тинтява се прибира във вилата.

С радостни викове децата се спускат по хълма — трудовият ден е завършил. Между тях се мяркат фигурите на учителите.

Последен върви Ран. Спира се до един камък, чисти обувките си, нарочно се помайва. Скоро остава сам.

Върви покрай сградите на вилните дворове.

И ето ги ламаринените порти, боядисани в оранжев миним!

Бръква през железата, отключва, влиза навътре по пътеката, оградена с чемшир и хризантеми.

Още една врата, тежка, от дъбово дърво и табелка Вила „Тинтява“, изписана от ръката на Ангел Димов.

Няма време за бавене — вече е решил да действа решително. Сега или никога!

Вратата се оказва незаклучена. Зад нея се открива просторна дневна, с ламперия по стените, с кресла и миндери, покрити с разноцветни китеници.

От едно кресло в дъното се надига Тинтява и тръгва към него. Тя държи чамова рамка с недовършен гоблен...

Тя върви към него, малко плавно, малко трмаво и когато е вече на няколко крачки от него, се сеща, че рамката ѝ пречи, и я захвърля на едно кресло.

И тогава той забелязва, че нейната особена походка се дължала на нещо друго: на нейната бременност!...

Ран се заковава на едно място.

— Ела!... — кимва му Тинтява към квадратната полирана масичка, около която са наредени креслата. — Заповядай!...

С угаснал поглед той прави няколко крачки, отпуска се на едно от креслата, съглежда пред себе си пирографирана кутия с набучени цигари, и машинално взема и захлупва една.

— Пушиш ли? — пита Тинтява и му подава огромна кутия кибрит.

— Не! — казва той и сваля цигарата от устата си.

Тинтява отваря модерно барче, вади метална кутия и чаши:

— Едно кафе!...

Той стиска устни и усеща как още малко и ще се разплаче като дете...

Завръща се по здрач в къщи.

Но несъблякъл още дрехите си, в антрето се появява баща му. Лицето му е мрачно, някаква новина се таи в погледа му, но още търси начин как да я съобщи.

— Какво има? — пита Ран.
— Не се събличай! — казва бащата. — Мариана си събра багажа и...
Новината не е неочаквана, но е безкрайно неприятна.
В ръцете на бащата шумоли някаква хартия:
— Не си казвал, че е подала за развод... Призовка донесоха...
Ран мълчи, чете разкривените редове на призовката.
Бащата пуши (пропушил е!), мъчи се да бъде твърд.
— Майка ти лежи отатък... Нищо не е хапвала от сутринта... Ще я раз-
болеем с тия тревоги...
— Какво да се прави, татко!... На сила никого не можеш да задържиш...
— Мислех да ида до тях... — казва бащата. — Но ще речете, че ви се
бъркам...
Ран се доразсъблича, влиза в дневната, бащата върви подире му и говори:
— При кмета си бил и нищо не си му казал за квартирата... На нас ни-
що не казваш... Сервираш ни внезапни изненади... Що за човек си ти?!... Дър-
жиш се... държиш се съвсем...
— Непоносимо! — подсказва му Ран.
— Непоносимо я!... Да не би да е поносимо!... А се погледни! Колчав-
мъж си, а я караш съвсем...
— Момчешки! — отново го изпреварва Ран и влиза в стаята си.
Бащата остава с полуотворена уста, осъзнал за миг стереотипа на слово-
то си, което бе намислил да произнесе.

Траква другата врата и майката като сянка се приближава до него, с измач-
кана коса и сух блясък по страните.
— Какво казва? — пита тя.
Бащата е отворил капачката на флакона с резерпин, отделя си едно дра-
же, лапва го и отпива глътка вода.
— Какво да каже... — сепва се той. — Какво искаш да каже!... Това не-
са прости работи... Той вече не е момче, ум има в главата си, нека си решава
сам... Не е длъжен всичко да ни казва...
Отсипва си още едно драже, замисля се, но го връща отново във флакона:
засега стига толкова...

В другата стая Ран стои пред разтворения гардероб и гледа празните ~~зака-~~
чалки, където допреди няколко часа са били роклите на Мариана...
И няма нищо по-тъжно от един празен гардероб.

Настъпва зимата. Вали хубав мек сняг.
Две млади жени, облечени в модни кожухчета, вървят по улицата и се сме-
ят със звънки гласове.
Ран върви насреща им, спира се и отлага шапката си.
— Добър ден!...
Сега забелязваме, че това са Мариана и Ани.
— Здравей, Ран! — вика Ани. — В училището ли отиваш?...

— Да! — казва той.

Мариана и Ани отминават. Той ще чуе съвсем слабо укорният глас на Ани:

— Защо не го поздрави? ... Ама че си и ти...

Коридорите на училището са изпълнени с празнични гласове, музика и цветни гирлянди... Притичват гримирани момченца и момиченца, участници в новогодишната пиеска.

Ран, в хубав нов костюм, надниква в учителската стая.

Петранска тъкмо залепва памучната брада на един едър Дядо Мраз, облечен в червена мантия, с гугла на главата. Веселият „старец“ държи в едната си ръка бутилка „Плиска“, а с другата твърде подозрително шари по фигурата на Петранска. При отварянето на вратата и двамата се правят, че нищо не е било... Дядо Мраз скрива моментално бутилката и басът му кънти:

— Идем!... Готови сме!...

В салона, където е голямата украсена елха, Бистра Минкова разпъва акордеон и под звуците му, на малък подиум, едно момиче в трико играе художествена гимнастика.

Публиката ръкопляска. Жури от пет-шест деца, насядали като в президиум, издига цифри, написани на картон с дръжки — лека пародия на телевизионно състезание. Оценка са най-различни — от едно до пет — и предизвикват смехове, свиркане, апострофи...

Ран минава към друга група: Аспарухова конница, възседнала картонени конски глави, с шлемове и щитове, а над тях — конската опашка... Стефанова чим дава тон: „До-до-ре...“ Еква „Откога се е, мила моя майноле...“ Стефанова, доволна, идва при директора, чака оценката му, той ѝ кима усмихнато — добре е!

Приближава се Ветев, облечен празнично, с триъгълна кърпичка в горния джоб, пошепва нещо на директора:

— Трябва да го наблюдаваме внимателно...

— Защо? — пита директорът.

— Видя ми се малко така... — казва Ветев и показва с жест, означаващ „фирнал“.

Фанфаристите възвестяват появянето на Дядо Мраз. Настъпва напрегната тишина, в която се чуват отвън звънчета на шейна, конски тропот и гласът на Дядо Мраз: „Тпрууу!“...

Малчуганите от малките класове треперят от вълнение, очичките светят, усатата повтарят едно име, което единствено може да взриви само детските души: „Дядо Мраз!“... Дядо Мраз — вълшебникът, за когото в тази възраст вярваме, че наистина съществува, че не може да не е истински... Вярa във великото добро, благородно, мъдро, събрано под островърхата гугла на великия старец...

Гуглата се подава на входа, искрен вик излиза от детските гърла, сълзи текат по бузките на хлапетата...

— Добре дошли при нас, Дядо Мраз! — посреща го малка група в национални костюмчета, с простите символи на плодородието — пита и бъклица.

Гуглата леко се олюлява.

— Какво е това? — пита Дядо Мраз с кънтящия си глас. — Какво иматук!... Какво чувам?... Нещо се плиска вътре, а? ... Ха, ха!

Разклаща бъклицата, долепя я до ухото си, после отпива и в същия миг изпръхтява над главите на децата.

Публиката се засмива, смятайки това за номер на веселия старец.

— Кой каза: „Плиска“?... — ръмжи старецът недоволно. — Никаква „Плиска“ не е това... На кого ще ги разправяте тия!... Чиста лимо-нада...

Бистра разтревожено поглежда към Ран. Ран разбутва децата и тръгва към Дядо Мраз.

— Ще се подигравате, а?... — продължава да ломоти Дядо Мраз. — Никакви подаръци няма да видите... Че не знам аз кое е „Плиска“ и кое... (хъл-ца) ... монада...

Ран застава пред него и тихо го срязва:

— Дядо Мраз... внимавай!...

— Я па тоя! Откъде изникна?!!

Ран посяга и със замах дръпва памучната брада. Открива се лицето на актьора Слав Николов. На това подпухнало лице Ран залепя две енергични плес-ници.

— Вън!... Вън!...

Слав Николов не е очаквал такава развръзка, хваща се за бузата и заеква.

— Как... Как смееш... Кого биеш?... Видяхте ли?... Той ме удари... Ало, свидетели!... Ще го дам под съд!...

Но врявата става все по-силна, няколко от учителите помагат на Дядо Мраз по-скоро да напусне салона. Други се мъчат да отвлечат вниманието на децата с подаръците, които започват да вадят от чувала...

От цялата тази суматоха единствено потресени са първолачетата. Те стоят на малки групички в един ъгъл на салона и мълчат.

Възможно ли е под залепената брада на Дядо Мраз да се окаже един обик-новен човек?... Грешка сигурно има някаква... Той сигурно е бил пиан и е от-краднал отнякъде една червена мантия и сам си е залепил брада... Ами чувалът с подаръците?... Или всичко, което направят големите, е все едно такова неис-тинско... фалшиво... грозно...

Точно това си говорят малко по-късно Ран и Бистра, като вървят по шум-ната главна улица, пъстро украсена и осветена пред Нова година.

— За най-малките ми беше жал! — казва Ран. — Представяш ли си какво ставаше в душичките им... Дядо Мраз — символът на доброто, на мъдрото, на чистото — изведнъж се оказва някаква пиана свиня...

— Нека свикват! — казва скептично Бистра, но не толкова от вреден скеп-тицизъм, а по-скоро да го предизвиква, за да говори. — Цял живот ще се разо-чароват...

— Не, не... Не си права, Бистра! Това е престъпление — да убиваш вя-рата им в истинското... И този тип го ударих не само защото беше пиан (те са виждали пианисти и друг път!), а защото за мен той беше един убиец на илюзии...

— Илюзиите са глупаво нещо, Ран... Учили сме го в дебелите книги...

— А Дон Кихот? — тържествуващо пита Ран, доволен, че му идва в мо-мента този пример. — Може ли да живее човечеството без тази илюзия — Дон Кихот?...

Разходката им продължава по празничната улица.

Светят разноцветни лампи по павилионите за подаръци, от един камион про-дават току-що докарани елхи, накичен със сурвакници, потропва от студа амоу-лантен търговец...

Пред един недовършен павилион за играчки продължава да рисува Ангел Димов своите дядомразовци, снежанки, розови прасета и летящи шейни...

— Здравей, маестро! — казва му Ран.

— О, началство! — казва художникът на смях. — Здравсти! И за много години!...

— Хм, началство! — мръщи се Ран.

— Ами началство си, разбира се — допълва Ангел и гледа към Бистра. — И винаги има покрай теб някой от подчинените ти...

Тримата се смеят, после Ран и Бистра си тръгват, но в последния момент художникът се сеща за нещо:

— Ран... щях да забравя... Мини през туринг-клуба да си вземеш картата...

— При оня идиот ли? — смее се Ран. — Нека си я държи...

— Абе идиот, но обиколи цяла Европа... май че само в Албания не го пуснаха... А пък ти...

Ран само махва с ръка.

Уличката на частните търговци. Сергии с галантерия, метли, буркани с мед, мангали за кестени, центрофуги за пуканки.

— Искам пуканки! — казва Бистра.

Двамата се нареждат на малката опашка до една центрофуга. Внезапно между главите на чакащите Ран забелязва жената, която продава пуканки: една жена с кожухче, което не може да скрие напредналата ѝ бременност... Тинтява!...

— За един или за двама? — пига тя, когато Ран застава наред.

И поглежда насмешливо към приятелката му.

— За един! — казва Ран.

Поема плика, дава го на Бистра и бърза да се отдалечат в навалицата.

— — — — —

Прехвърква сняг, става по-студено.

Двамата са стигнали пред ателието на Ангел Димов. Ран се повдига на пръсти и напипва ключа на горния праг. Отключва.

В помещението е неуютно, студено, макар по стените му да греят картини в топли и весели цветове.

Бистра се заглежда в картините... Една... друга... Ето ги и лодките... тези уморени животни, дочакали своя пристан...

Ран сваля котлето с туткала от простия котлон с открити реотани, реотаните скоро забръмчават и двамата протягат ръце към топлината.

— Знаеш ли как те наричат моите колеги? — казва Бистра. — Няма да се сетиш никога... Екстремист!

Ран се усмихва уморено.

— А аз им казах веднъж... Страшно бях довольна, че се сетих тогава да им го кажа... При добро желание, казах им, и един Ботев можеш да наречеш екстремист... Какво е това — да тръгнеш с двеста души срещу една империя...

Ран взема ръката ѝ, държи я между дланите си, после я допира до бузата си, преди да я докосне с устни.

Мълчат дълго така, заслушани в тихия звън на реотаните, упоени от мириса на бои, на туткал и безир, на хартия и чамово дърво... Уличният шум обикаля отвън, търси пролука да се провре през конопените завеси на ателието и да стигне до тях...

— Стопли се! — казва Бистра и устните ѝ докосват коравата мъжка буза.

— — — — —

Една жена с очила и къси прави коси рови някакви книжа, нещо си отбелязва, нещо подчертава. Мърмори: хайде стига вече сме се разтакавали. Повишава глас:

— Рангел Илиев Рангелов!

— Да! — казва Ран, застанал встрани от малка група хора.

Сега откриваме, че се намираме в малка съдебна зала в първите минути преди започването на процеса.

До дясното рамо на Ран стои възрастен мъж в официално облекло, с чанта в ръка — адвокатът Янчулев.

— Години, народност, семейно положение, професия? — пита съдийката.

— Двайсет и шест. Българин. Женен. Учител.

— Учител или директор?

— Директор не е професия, а длъжност — казва Ран. — Утре може да не съм директор...

— И няма да си, щом се заяждаш със съда! — казва жената-съдия. — Или да иронизираш. В съда няма хумор!

Адвокатът се навежда над ухото му:

— По-кротко, да не я разсърдим...

— — — — —

На противната страна, около внушителната фигура на Слав Николов виждаме Ветев, Стефанова, Цонева и Петранска.

— Какво държане! — казва Цонева. — Дори на такова свято място...

— За него няма нищо свято! — казва Стефанова. — Помните ли как се отнасяше със знамето на училището...

— Тихо, тихо! — казва техният адвокат. — Че съдийката е малко дръпната, да не я разсърдим.

— — — — —

— Свидетелите! — вика съдийката. — Член 290, точка 1, ви задължава да говорите истината и само истината. За неверни сведения наказанието е лишаване от свобода до пет години. Някой да не е чул?

Свидетелите потвърждават, всеки по свой начин, че ще спазва закона.

— Опразнете залата! Ще бъдете викани един по един!

Свидетелите излизат. Стара служителка притваря масивната врата, захабена около бравата от човешките ръце...

Съдийката поглежда съдебните заседатели и диктува на машинописката:

— Дава се ход на гражданско дело от общ характер № 2165/74 срещу Рангел Илиев Рангелов, дваайсет и шест годишен, българин, женен, по професия учител... Гражданино Рангел Илиев Рангелов, признавате ли се за виновен, че на 30 декември м. г., в три часа след обед, по време на новогодишно тържество в повереното ви училище сте нанесли побой над Слав Кръстев Николов в присъствие на непълнолетни граждани, с което сте извършили престъпление по чл. 131, точки 1, 2 и 5, във връзка с чл. 148, раздел VII от Наказателния кодекс.

— Признавам! — казва Ран.

— Отбележете! — казва съдийката на машинописката. — „Признавам!“

Адвокатът трепва и тоново шепне в ухото му:

— Какво правиш?! Защо признаваш?...

Съдийката продължава да чете въпроса си от обвинителния акт:

— Признавате ли, че с деянието си сте попоречили на Слав Кръстев Николов да изпълни служебния си и обществен дълг, а именно: да бъде Дядо Мраз, като раздава определените по списък подаръци, закупени със средствата на профорганизацията при училището...

— Признавам!

— Ранчо! — разтревожено му говори адвокатът. — Нали се разбрахме... Каква защита ще правя аз? ... Какво ще кажа на баща ти! ...

Ран само му се усмихва.

В коридора сме. Вратата се отваря. Старата служителка подава глава и вика:

— Васил Пенчев Ветев!

Биологът с твърда крачка влиза в залата, покланя се на съдийката, на съдебните заседатели — личи си, че и друг път е влизал в съдебна зала.

— Разкажете откога и като какъв познавате подсъдимия!

— Аз, другарю съдия, познавам подсъдимия в качеството му на директор, където същият бе изпратен като такъв от началото на настоящата учебна година...

— Това е известно на съда! По-кратко! ... — казва съдийката, недоволна от желанието му да говори на изискан стил. — Очертайте морално-политическия му облик.

— Слуш... да очертая морално-политическия му...

— И не повтаряйте като слаб ученик!

— Да! Добре! ... Другарят директор подронва авторитета на народния учител...

— Защо? — нетърпеливо пита съдийката.

— Защото го е страх да не му заемем мястото на директор!

Съдът се разсмива.

— Той подрони и моя авторитет! — обажда се Слав Николов.

— Вие не се обаждайте! — сръзва го съдийката. Към Ветев — Продължавайте! ...

— Подсъдимият се опитваше да саботира мероприятията на масовите организации...

— Конкретно?

— Конкретно не позволи на учениците да поднесат приветствие пред туринг-клуба под предлог, че си губели времето...

— Правилно! — казва съдийката. — И аз имам дъщеря в прогимназията... всеки ден е нещо заета: приветствия, самодейност... — една книга я чете по два месеца... Друго?

— Злепоставя отговорни другари, с цел да им подронва авторитета... Въобще несериозно гледа на живота... Обича да си прави хумор... А хумор в живота няма!...

Съдът отново е развеселен.

— Това ваше откритие ли е? — пита един от заседателите.

— Ама, моля ви се, не ме прекъсвайте! — казва Ветев. — Искам да кажа още и за характера на подсъдимия... Въобще... като характер той е... така да се каже... неспоносим!... За което говори, че дори собствената му жена не го е понесла и се е прибрала при родителите си... След две години брачен живот...

— Значи... непоносим? — пита съдийката.
— Точно така... И се чудя как го изтърпяхме толкова месеци...
— А той как ви е търпял? — внезапно казва съдийката и започва да събира книгата си енергично. — Защото аз вече не мога.

Учителската стая. Тук са Цонева, Стефанова, Младенов, Петранска, Бистра Минкова. Ветев го няма.

— Петранска! — казва Ран. — Вие ще продължите репетициите с кукления театър... Художникът Ангел Димов ще помогне за декора... Обадете му се...

— Добре, другарю директор — тихо казва Петранска.

— Стефанова!... Към края на месеца обещаха от промкомбината да направят шкафовете за кабинета по химия... Вие имате връзки... помолете ги да избързат...

— Ще се опитам, другарю Рангелов...

— С Младенов се разбрахме...

Математикът кимва.

— Другарко Цонева... ще ме замествате в петък на родителската среща... И въобще...

— Помислете още, другарю директор... Не е късно да си изтеглите оставката... — казва Цонева нажалено.

Ран се усмихва със своята тъжна усмивка.

— Довиждане, колеги! — казва накрая той и се ръкува поотделно с всички. — Желая ви всичко най-хубаво!...

В очите на колегите вече светят сълзи.

Ран крачи енергично към вратата за последен път, излиза.

Всички стоят неподвижни. Петранска бърше очите си, Младенов се е обвил в облак тютюнев дим.

Коридор. Забързани точета тичат подире му.

— Ран!...

Ран се обръща: Бистра!

— Ран, имаш две книги у нас... Кога ще минеш да ти ги дам?...

— Кои бяха? — пита той.

— „Строителите на съвременна България“... Двата тома...

— Да, да... Но днес няма да може, Бистра... Нека останат у теб... Ще ти се обадя някой път...

И той отново ѝ протяга ръка.

Тя няма сили да каже дори довиждане, хапе устните си, а после се дръпва и точетата ѝ отекват в дълбочината на празния училищен коридор...

Запорожецът на Ран, наблъскан с куфари, пакети книги и един транзистор до задното стъкло, спира пред ателието на Ангел Димов.

Ран влиза при художника и го заварва, както винаги, сред платната и рамките.

— И каква стана тя? — казва художникът, бършейки ръцете си в мека мръсна кърпа. — МОМЧЕТО пак СИ ОТИВА...

— Няма как! — казва Ран.

— Здраве да е... Никой не е станал пророк в родния си град!... Не го записвай — не съм го измислил аз, Мохамед го е казал...

— Оня, дето чакал планината да дойде при него?

— Същият!... Само че напоследък много Мохамедовци се навъдихме... А планините не се помръдват...

— Има такова нещо... — казва Ран, усетил намека му.

— Да се надяваме все пак, че един истински Мохамед няма да остави работите си наред път...

Той вади бутилка „Плиска“ и иска да налее, но Ран не му позволява, показвайки ключовете на колата. Тогава Ангел се чуди какво друго да му подари, суети се, после съглежда довършената картина на стената. Откачва я и му я поднася.

— Хайде, влачи... Ти я харесваше...

— „Самотни лодки“ — чете Ран надписа под картината. — Как може да са самотни, когато са няколко?...

Наистина на платното са нарисувани няколко лодки.

— Ама ти си непоносим приятел! — уж ядосано върти глава Ангел Димов.

— — — — —

Навън от града е ранна пролет с голи дървета в горите, с празни полета, където в оврази и падини се белее изостанал и изтощен сняг...

Само по небето, между перестите ръбове на облаците има дълбоки сини пукнатини, откъдето прозира удивително чисто небе, което човешкото око може да забележи само в ранна пролет...

Колата на Ран препуска по гънките на шосето.

— — — — —

Малко планинско селище.

Колата преминава по улиците му и спира пред оградата на жълто училище. Ран слиза, отваря дъсчената порта и влиза в двора.

Върви по алеята, между цветните лехи и постепенно забавя крачките си. От един южен прозорец множество детски гласчета пеят странна песен:

— Сол-фа-сол-ми... сол-ла-си-до...



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА

СЪВЕТСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ „ДЪЩЕРИ — МАЙКИ“
(горе сцена от филма)

И

БЪЛГАРСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ „СИЛНА ВОДА“
(сцена от филма на четвърта страница на корицата)