

Един фестивал и неговите проблеми

АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ

Когато един фестивал се провежда едва за втори път, очевидно той трудно може да е сформил вече своята физиономия, да си е изградил своя неповторима атмосфера, да е очертал твърдо свои критерии. Националният фестивал на късометражния ни филм в Пловдив — едно ново и дълбоко оправдано във всяко отношение начинание в нашия духовен живот — е в процес на развитие, на търсене на свой облик и затова проблемите, които той в момента поставя, имат комплексен характер — те са колкото творчески, толкова и организационни.

Ще започнем с един основен въпрос, който все още като че ли не е намерил окончателното си изясняване — въпроса за смисъла и оправданието на жанровите прегледи в Толбухин, Веллингград и Кюстендил, когато вече правим национален фестивал на късометражното ни кино. Наистина до преди една година тези три прегледа-фестивали бяха единствената възможност за дейците от анимацията, научно-популярния филм и документалното кино да потърсят „масирано“ обществена оценка за своето творчество и скромните награди на тези фестивали се превръщаха в сериозен стимул за творците, като жалонираха до голяма степен и посоките на развитие в дадения жанр. Но когато се реши фестивалът във Варна да остане само за игрални филми и да се учреди нов национален фестивал за късометражния филм, изниква законно въпросът: въпреки немалкото по обем национално производство на късометражни филми не е ли организирането на четири фестивала годишно едно малко разточителство? Не става дума само за финансовата страна на нещата, която в светлината на Юлския пленум също подлежи на обглеждане, а за това, че въпреки или по-точно заради направе-

ната корекция в статута — програмата в Пловдив се съставя вече от селекционна комисия, имаща пред вид целия обем на производството, а не само подобраните за районните прегледи филми — по-нататъшното съществуване на тези фестивали като своеобразна предварителна селекция наистина се обезсмисля, да не говорим за неудобството, което се получава от дублирането, или обратно, от пренебрегването на дадените вече награди.

По принцип фестивалът във Варна и фестивалът в Пловдив са абсолютно равнозначни национални изяви на българското кино. Но на практика нещата са по-други. Да погледнем наградите: във Варна тази година, както се изрази един шегобиец, от 17 представени филма бяха наградени 18. . . Наистина там почти не остана ненаграден филм. В Пловдив, където винаги по принцип ще се състезават почти три пъти повече филми в сравнение с Варна, са предвидени само четири награди на журито, без да броим наградите на критиката и на обществените организации. Но дори и с тях награди получиха от четиридесет и четири показани само дванайсет филма. Абсолютно необяснимо е защо например журито да няма право по статут да дава своя специална награда? А нейният смисъл и морална стойност са добре известни на всички, които се занимават с фестивали. И защо също така да няма награда за най-добра музика? Тази година в Пловдив композиторът Борис Карадимчев се появи най-малко четири пъти на сцената като член на творчески колектив, а нима едно такова активно и при това безспорно талантливо участие (бих посочил само неговия принос в нашата анимация) не заслужава признание? Това, че Профсъюзът на работниците от полиграфията и културните институти е учредил награда, е похвално. И ние можем само да благодарим за неговото отношение към късометражния ни филм. Но къде са тук СБФД и ДО „Българска кинематография“? Като прибавим към всичко това и наглед дребния, но немаловажен въпрос за занижения по някаква необяснима логика финансов режим, при който е принуден да работи фестивалът в Пловдив, ще видим, че се очертава една картина, която определено поставя Пловдивския фестивал във второразрядно положение спрямо Варна. Защо е всичко това? Едва ли някой ненавижда късометражното кино и иска съзнателно да го унижи. Просто това е рецидивен израз на една, уви, все още разпространена тенденция на постоянно подценяване ролята и значението на късометражното кино. Все още в съзнанието на мнозина това е второ качество кино, за което не се изисква нито толкова талант, нито толкова майсторство. Очевидно е, че трябва да се освободим от подобни наслоения, за да можем не само по принцип, а на дело да поставим Пловдивския фестивал наравно с Варненския като две еднакво важни национални прояви на нашето кино.

Има какво да се каже и във връзка с организацията и програмата за конкретното протичане на фестивала. Разбира се, тук на първо място не трябва да бъде спестена похвалата за добрата работа на пресцентъра. Колкото и скромни — все пак това не е голям международен фестивал, — всички материали, и особено филмографският каталог за показаните български филми, бяха добре комплектувани и своевременно на разположение. Може да се каже, че със сега очертаните си задачи пресцентърът се справи отлично и единственото, което би могло да се пожелае, е една по-разширена информация и за чуждите филми, показвани в информационната програма. Тази информационна програма е безспорно ценна придобивка за фестивала. Идеята е в нея да видим подобрани интересни филми, създадени в социалистическите страни или наградени на международни фестивали. Така нашите дейци от късометражното кино „с един удар“, на място могат да получат ориентири за равнището и развитието на интересувания ги жанр, да разширят своите кръгозори. Над тридесет филма от СССР, Полша, Чехословакия, Унгария, Румъния и

ГФР преминаха тази година през информационната програма и бяха изгледани с огромен интерес. Необходимо е обаче да се положат повече усилия, за да се осигурят наградените филми не само от Краковския фестивал — впрочем необяснимо защо между тях сега липсваше най-интересният, югославският филм „Гъсарят“ на В. Бабич, — но и от Московския, Лайпцигския, Оберхаузен и т. н. Никакви сериозни пречки не съществуват в това отношение и е въпрос само на своевременна инициативност, за да може информационната програма в Пловдив да поднесе наистина филми, които очертават съвременното равнище в късометражното кино.

Що се отнася до конкурсната програма, тя бе съставена този път от 44 селектирани от специална комисия филми, разположени в 10 програми от по средно 70 минути продължителност. Това е приблизително добре улучена продължителност, като се има пред вид възприемателната способност на зрителя, който, за разлика от игралния филм, тук в разстояние на час и десет минути се сблъсква най-малко с 5 различни теми и проблеми, изискващи активно и бързо преосмисляне. Но именно с оглед на тази специфика на всеки фестивал на късометражни филми е необходимо да се увеличат паузите между отделните прожекции. Получава се нежелателно претоварване на зрителя, когато за четири часа и половина — от 18 до 22,30 — му поднасяме 12—14 филма в три програми, отделени една от друга само от някакви си десет минути пауза.

Във връзка с прожекциите фестивалът се изправя и пред един друг проблем от чисто техническо естество. Както вече се знае, от следващата година производството на късометражни филми в телевизията ще бъде на 16 мм лента. Тази година вече имаме такива филми в програмата и те трябваше да се покажат в друг салон, където бе монтирана 16 мм апаратура. Но който присъствуваше на тази прожекция, не ще забрави сигурно колко пъти се наложи прекъсване и от какво лошо качество беше звукът. Филми като „Равновесие“ и „Жени на море“ на Л. Батулева съвсем незаслужено преминаха в абсолютно неравноправни условия в сравнение с другите конкурсни филми, защото благодарение на лошата или ненавреме проверената апаратура бяха лишени от елементарна разбираемост на говора. Очевидно догодина такива филми ще има много повече, което налага да се осигурят оптимални технически условия за прожектирането на 16 мм филми.

Приключвайки с организационните проблеми, ще засегнем един последен въпрос, отнасящ се до същността на фестивала, до неговата функция и предназначение. В това отношение съществува пълна идентичност на фестивала в Пловдив и този във Варна. Струва ни се, че при цялата си празничност нашите фестивали не трябва да се превръщат в паради. И ако във Варна специфичността на обстановката и „жанрът“ подвеждат малко към светска суетня, то за Пловдивския фестивал тя е направо неподходяща. Нашите фестивали — всеки две години за игралното и всяка година за късометражното кино — трябва да се превърнат в творчески, делови отчети на българското кино пред нашата общественост и в трибуна за българските кинодейци не само чрез филмите си, но и в творчески, делови разговор да извият и защитят своите позиции на творци и граждани. Какъв по-добър повод от тези прегледи-отчети за анализ и теоретическо осмисляне на извървения път, за очертаване посоките на бъдещото развитие? Какъв по-добър повод за задълбочен творчески разговор между създателите на филмите и критиците, които рядко се събират заедно така масово на едно място? Вместо това и във Варна, и във Пловдив по един разговор в края на фестивала, на който галантно предоставяме думата на гостите ни от чужбина, в който се включва най-много по един наш представител и който завършва в някакви си два часа. На-

истина любопитно и полезно е да чуем мнението на нашите приятели от чужбина, но нима с това би следвало да се изчерпи „обсъждането“ на фестивалната програма, още повече че при нашето гостоприемство тук неизбежно казват своята дума и законите на доброто възпитание. . . . Нужно е неформално да подхождаме към тази важна задача, а да създадем условия за оживена обмяна на становища и мнения, за истинска дискусия. Най-малко българското кино има нужда в момента само от похвални оценки. То е достатъчно узряло, намира се в очевиден възход и по него може спокойно да се дискутира с пълна откровеност. В тази дискусия активно участие трябва да вземат преди всичко българските кинотворци, които са заинтересовани от една обективна обществена оценка на всеки фестивален филм поотделно. Нима е толкова трудно да се подсигури помещение за краткото времетраене на фестивала, в което **всяка вечер** след прожекциите, както това е практика на много международни фестивали, да се провежда разговор за показаните през деня филми? Така обсъждането на филмите ще се освободи от сковащата го протоколност, ще се превърне от фестивално „мероприятие“ във фестивално ежедневие, ще получи неизбежно така желания и необходим професионално-лабораторен характер и ще осигури реална възможност за творчески контакти между българските и чуждите гости. Сега последните са, в духа на нашето гостоприемство, заслужено в центъра на вниманието на фестивалното ръководство. Но тази протоколна част, в която от наша страна неизбежно участвуват само ограничен брой хора, изолира в известна степен нашите гости от чужбина. Тя би могла прекрасно да се съчетае с по-голямата демократичност на всекидневните творчески разговори още повече че често сред нашите чужди гости се намират такива изтъкнати творчески личности, от мнението на които с основание се интересува и една по-широка аудитория. Конкретно за Пловдив необходимостта от такива ежедневни срещи-разговори е като че ли още по-очевидна. На този фестивал се показват анимационни, документални и научно-популярни филми — три строго обособени жанра със своя специфична проблематика. Когато обсъждането им се съсредоточава, както е сега, само в два часа на края на фестивала, повече от ясно е, че или някой от жанровете ще бъде ошетен, като за него ще се говори по-малко, или ще се говори за трите едновременно, но затова пък неизбежно в галоп, т. е. не съвсем задълбочено. И ни се струва, че тази година конкретно морален дълг на ръководството на СБФД ще бъде да събере обезателно дейците на късометражното ни кино на истински творчески разговор по проблемите, очертани от показаните в Пловдив филми, защото такъв разговор там не се състоя.

Спряхме се по-надълго върху някои организационни проблеми, защото ни се струва, че всички възникващи съображения по този повод трябва да се споделят сега, докато е още рано — ние направихме едва втория си фестивал в Пловдив, — за да може да се подобри и усъвършенствува организацията на този фестивал. Разбира се, както на всеки друг фестивал, така и тук организацията не е и не бива да се превръща в самоцел. Основния си смисъл и стойност всеки фестивал получава в последна сметка от филмите, които показва — доколко те успяват да очертаят една съвсем конкретна ситуация в дадено киноизкуство и да набележат определени тенденции на развитие.

* * *

Ако във Варна Атанас Свиленов с основание постави диагноза за добро духовно здраве на игралния ни филм, то с не по-малко основание бихме могли да повторим тази диагноза и относно късометражното ни кино в трите му основни жанра — анимация, документално кино и научно-популярен филм — на

базата на филмите, показани тази година в Пловдив. Разбира се, фестивалната програма не бе съставена само от шедеври. Имаше филми—рецидиви и на старомоден, схематизиран подход към жизнения материал, и на „обзорно“ онагледяване на политически тези, и на притъпена възискателност към художественото мислене. Но независимо от този неизбежен релеф на програмата, тя очерта като цяло една картина, в която безспорно преобладаваха постиженията. Нашата анимация отново демонстрира високата стойност на своята пластическа изразност и наред с това — за съжаление в малко по-ограничена в сравнение с други години степен — и активност, и значимост на гражданската идея, главно във филмите на Пенчо Богданов („Комисия“ и „Колоната“). Научно-популярното ни кино стабилно защити завоюваните си вече позиции главно в природо-научния и научно-технически филм. „Живот в солниците“ на К. Костов, „Копринената нишка“ на К. Григориев, „Блестящото покритие“ на К. Обрешков и други бяха филми, които оставиха трайна следа с богатството на разнообразната си научна информация и с плодотворните усилия на своите създатели за достъпна и същевременно ярка кинематографична форма. И все пак успехите в тези два основни жанра късометражно кино са повече или по-малко „традиционни“. От много години вече те се радват на солидна репутация, да не говорим за „българската школа“ в анимацията. Интересното и важното е, че наред с тях през последните години и българското документално кино започна успешно да мери ръст с големите образци на кинопублицистиката и е радостно, че този възходящ процес на идейно-творческо съзряване намери израз и сега в Пловдив. Без преувеличение можем да кажем, че значими идейно-художествени открития бяха демонстрирани именно в сферата на документалното ни кино, при това отново на базата на неговия афинитет към динамичните процеси, протичащи в съвременната ни действителност. Наистина, по всичко личи, че документалното ни кино е преодоляло окончателно, и нека вярваме завинаги, оня свой парадоксален недостатък от преди години, когато то бе обърнало гръб на съвременността и предпочиташе предимно историята. Не искам да кажа, разбира се, че историческата тема в документалното кино е маловажна, но съм дълбоко убеден, че животворна сила и жизнени сокове то може да черпи само ако пусне дълбоко корени в съвременността и се превърне в своеобразен авангард при изследването, отразяването и анализирането на динамиката в социалната, материалната и духовната среда, на измененията в светоусещането на отделната, конкретната човешка личност. Именно насочването на документалното ни кино през последните години към човека, към съвременника, към неговия индивидуален или групов портрет го изведе на по-високи идейно-естетически позиции, разшири неговия периметър на социално въздействие. Това е основната тенденция в развитието на документалния ни филм, и струва ми се, при всички случаи тя би трябвало да бъде най-решително поощрявана.

Какво по-голямо признание за резултатността на тази тенденция от изказването на някои чуждестранни гости в Пловдив, че именно документалните ни филми са им позволили да се запознаят отблизо с хората и живота на съвременна България? И наистина един внушителен блок от филми, създадени от Невена Тошева и Христо Ковачев, от Весела Зарева и Оскар Кристанов, от Стилиян Парушев, Иван Ботушаров, Л. Батулева и др., очертаха теми и проблеми, от които се съглобява една пъстра, реалистична, правдива мозаична картина на многообразието ни съвремие, в която с различни авторски средства са привнесени същностни публицистични прозрения. Разнообразни по творчески подход — от активното наблюдение, провокираното саморазкриване, майсторското „присъствие“ в събитието („Агрономи“, „Звеното“, „Сотворени очи“, „Селяни“, „Равновесие“) до романтичната, но граждански активната и така

свежо открояваща се на фона на „телевизионния поток“ съзидателност („Надвечер“) или, като нейна пълна противоположност, малко суховатата, но категорична строгост на аргументацията („Стената“), тези филми — тук аз бих добавил, разбира се, и филма на Юли Стоянов „Захари Стоянов“, открили се с цяла глава над останалите филми на историческа тема с нетрадиционния си поглед и тънката чувствителност на своя създател — очертаха порасналите творчески възможности на документалното ни кино да казва своята дума при художественото изследване на социалната реалност. С каква плътност и същевременно с какво богато разнообразие на аспекти е очертан през последните години например комплексът от проблеми пред нашето съвременно село. „Пролет моя“ и „Агрономи“ на Христо Ковачев, „Звено“ на Невена Тошева, „Селяни“ на Силиян Парушев, „Надвечер“ на Оскар Кристанов — пет различни филма, пет различни отговора на въпроса: това ли е нашето село. Пет различни истини за нашето село от безбройните възможни и наказани досега истини. Пет различни посоки, в които кинопублицистиката е извършила разузнаване, разчистила е пътя — с каква сила се усеща това особено във филма „Агрономи“, така съзвучен с духа на Юлския пленум! — за евентуално атакуване на тези жизнени сфери и от игралното ни кино. От подобно принципно значение е и сполуката на Весела Зарева със „С отворени очи“. Нейният филм за поетесата Дора Габе е може би най-доброто, което сме постигнали досега при опитите ни да проникнем с документални средства в една човешка същност. Наред с огромната познавателна стойност — не от гледна точка на литературознанието, а на човекознанието — от този филм ни облъхва очарованието и на една уникална непосредственост при саморазкриването на „героя“, достигаща своята кулминация в забележителния финал на филма.

Макар и кратки, тези бележки за отделните филми подсказват, че Вторият пловдивски фестивал, след съответната селекция, е имал амбицията да поднесе на зрителите програма с немалка идейно-художествена стойност. Но всяко „поднасяне“ предполага наличието и на страна, която приема поднасяното. За съжаление такава тази година в Пловдив нямаше и това е положително най-сериозният проблем пред нашия национален фестивал на късометражното ни кино — проблемът за зрителя. Няма да преувеличим, ако кажем, че този път фестивалът беше без зрители. Недопустимо е формалното отношение на организаторите, в резултат на което фестивалното кино се пълнеше с деца от началните класове, които, разбира се, нямат никакво отношение към онова, което се показва на екрана и спонтанно и твърде шумно дават израз на разочарованието си, че ще трябва да гледат неща, които не ги интересуват. Беше просто неудобно да се седи в салона, в който все пак имаше и 20—30 души чуждестранни гости, които сигурно също са недоумявали пред тази „фестивална публика“. Бедата обаче е там, че за организаторите очевидно по начало не е имало друг изход, щом като и на редовните прожекции на фестивалните филми в кино „Република“ салонът отново се пълнеше с деца. Трудно е да се опише реакцията, която наблюдавахме, когато например се прожектираше филмът „Стената“. Пълното разминаване на децата с проблема за невнедряването на рационализации в нашето строителство е толкова близко до ума, че не се нуждае от коментар. (Нуждаят се може би от ремонт столовете в кино „Република“, които в знак на протест бяха жестоко малтретираны.) Наистина, трудно е да се намери обяснение за това формално отношение към въпроса за публиката на този фестивал. На пловдивската общественост се гледаше по начало като на един обещаващ резерв от почитатели на късометражното кино още повече като имаме пред вид многобройната академична младеж и солидният кино клуб в този град. Очевидно нищо или много малко е било направено за привличане на нормална публика за фестивала. От друга страна, пълният

неуспех тази година в това отношение трябва да ни наведе и на друга мисъл: дали само фестивалът е без публика, или изобщо късометражното ни кино? За съжаление истината е горчива. Задачите за популяризиране на късометражния филм у нас — тези проблеми впрочем са предмет на друга статия в настоящия брой на списанието — все още не са решени задоволително. И в този смисъл не бива да виним само организаторите на фестивала или самите зрители. Нужно е централно, преди всичко от СБФД, в тясно сътрудничество с телевизията да се подхване систематична работа за приобщаване на широкия зрител към късометражното кино. Този зрител трябва търпеливо да се отглежда, да се възпитава. Форми и начини за това могат и трябва да се намерят. В момента масовият зрител е добил афинитет главно към анимацията, донякъде и към научно-популярния филм. Но документалният филм за него е все още „преглед“, все още нещо, на което той не може да определи истинската стойност и от което е готов с лекота да се лиши. Поради това един преден отред на националното ни киноизкуство е ошетен при своето социално въздействие, намалена е неговата ефективност. Не бива повече да се отнасяме спокойно към този въпрос. Трябва да се поведе настойчиво борба за зрителя, за разширяване на неговата кинокултура, за възпитаване у него на разбиране и вкус и към естетиката на късометражното кино.

Затова нека си пожелаем на Третия национален фестивал на късометражното кино в Пловдив не само творчески амбицирана програма, но преди всичко и партньор в разговора, който ще водим от фестивалния екран.

НАГРАДИ

Голямата награда „ЗЛАТНИЯТ ТРАКИЙСКИ РИТОН“ на филма „ЗАХАРИ СТОЯНОВ“ в лицето на режисьора Юли Стоянов и сценариста Яко Молхов.

За най-добър документален филм на филма „ЗВЕНОТО“ в лицето на режисьора Невена Тошева и оператора Емил Петров.

За най-добър научно-популярен филм на филма „ЖИВОТ В СОЛНИЦИТЕ“ в лицето на режисьора Константин Костов и оператора Емил Герасимов.

За най-добър анимационен филм на филмите: „КОМИСИЯ“ в лицето на режисьора и съсценариста Пенчо Богданов и художника и съсценариста Димитър Томов. „ИЗЛОЖБА“ в лицето на режисьора Пройко Пройков и сценариста Борис Ангелов.

Наградата на критиката на филма „НАДВЕЧЕР“ в лицето на режисьора Оскар Кристианов.

Наградата на българската национална филмотека на филма „СТЪРГАЛОТО“ в лицето на сценариста и режисьора Никола Ковачев и оператора Христо Рачев.

Наградата на Националния съвет на Отечествения фронт на филма „ОТКРИВАТЕЛЯТ ОТ ДЪЛГОПОЛ“ в лицето на режисьора Андрей Алтъпармаков и сценариста Наталия Стамболиева.

Наградата на ЦК на ДКМС на филма „АГРОНОМИ“ в лицето на сценариста, оператора и режисьора Христо Ковачев.

Наградата на Общонародния комитет за БСД на филма „С ЛЮБОВ“ в лицето на режисьора Яким Якимов и оператора Ненчо Червенков.

Наградата на Профсъюза на работниците от полиграфията и културните институти на филма „С ОТВОРЕНИ ОЧИ“ в лицето на режисьора Весела Зарева и оператора Иван Цонев.

Наградата на ОСИК — Пловдив — на филма „СТЕНАТА“ в лицето на режисьора Иван Ботушаров.

Някои нерешени проблеми на разпространението на късометражните филми

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

Всеки разговор за разпространението на „малките“ форми в киното, за контакта на документалните, научно-популярните и анимационните филми с публиката започва и свършва — по една дълголетна, почти ненарушима практика — с общи обвинения за греховете на ДП „Разпространение на филми“, за хроническите слабости на филмовите кантори. Обикновено всички заслуги се отнасят в актива на студиите-производителки, а недъзите, пропуските, пороците, нарушенията и пр. се отстъпват великодушно на прокатната организация, която — в представите на някои — е създадена като че ли единствено, за да трупа грешки, да провокира всеобщо недоволство. . . Просто и ясно! Макар че по този път проблемите най-често щастливо се заобикалят.

А междувременно тъкмо това държавно предприятие при неимоверно трудни условия трябваше да „разчиства терена“ за непознати способности и форми на работа, да преодолява неверието на обществени и държавни органи и институти, да воюва с равнодушието на широките зрителски кръгове. То създаде и поддържа свой специализиран апарат за работа изключително с късометражния филмов фонд. Заделяше от ограничените и без това средства за попълването му с нови документални, научно-популярни и анимационни филми, прекарваше ги през „иглени уши“ в лабораториите за масов печат и надписи, чийто производствен капацитет и без това с мъка псемаше подготовката за екран на „големите“, на игралните филми.

На „Разпространение на филми“ е преди всичко инициативата и трудът по откриването и поддържането на специализираните кина за прожектиране (през цялата седмица или в определени дни и часове) само на късометражни филми — една колкото трудна, толкова и необходима форма на разпространение. Чрез своите централни органи и чрез филмовите си кантори „Разпространение на филми“ установи и поддържа постоянни контакти с окръжните ръководства на ОФ, ДКМС, профсъюзите и др. по разпространението и използването на късометражния филмов фонд в системната политическа и професионална просвета на масовите организации, както и за т. нар. „единични прожекции“ — при чествуване на бележити събития и годишнини, провеждане на всенародни кампании, на различни мероприятия от национален, окръжен или местен мащаб. На „Разпространение на филми“ се пада немалък дял и за създаването и организирането на специализираните прегледи във Велинград, Кюстендил и Толбухин, изиграли съществена роля за издигане престижа на „малкото кино“ у нас.

И никак не е случайно, че днес в своя фонд предприятието вече включва около 5300 заглавия на късометражни филми в общ тираж от близо 27600 копия. И за неосведомения читател е вече ясно, че става дума за огромно богатство от знания из всички области на живота и науката, за изключително разнообразие в подхода към действителността, към разглежданите проблеми, за различни индивидуални почерци и стилове.

Ще добавим още, че към „Разпространение на филми“ бе създаден „Информфилм“ — бюро за разпространение на научно-технически, селскостопански и медицински филми. Тези филми, предлагащи най-актуална научна информация, се разпространяват из окръзите (без да се търси каквато и да е финансова изгода) с помощта на научно-техническите дружества, за да достигнат своевременно до съответните специалисти в научно-изследователски институти, висши учебни заведения, заводи и т. н. С тази изключително полезна дейност „Информфилм“ (бюрото членува в международна организация в рамките на СИВ — „Интерфилминформ“) обслужва пряко научно-техническия прогрес в нашата страна.

Припомняме тези факти не защото ДП „Разпространение на филми“ е безпогрешно или защото вече е изчерпало своите вътрешни резерви, възможностите си при използването на късометражния фонд. Напротив, редица от нерешените проблеми, за които ще стане дума по-нататък, касаят тъкмо това предприятие. Но недостатъците трябва да се търсят точно там, където са, и да се откриват в реалните им мащаби. Юлският пленум на ЦК на партията ни призова към откровено и непримиримо вглеждане в отклоненията, в несъвършенствата, в слабостите, които обаче трябва да се обсъждат не изолирано, сами за себе си, от болезненото желание да се човъркат раните, а в контекста на цялостната дейност, за да се съизмерят с постигнатите резултати, с онова, което се прави и днес, с утрешните по-високи изисквания — т. е. с оглед усъвършенстването и обогатяването на нашата работа.

Ще повторя: 5300 заглавия, 27600 копия! Тези цифри очертават наистина нови, увеличени мащаби. Но тъкмо тези мащаби ни заставят с по-голямо основание да зададем въпросите: как се оползотворяват възможностите? Достигат ли късометражните филми до широките слоеве от населението? Какъв е ефектът? Изследва ли се обратната връзка, с цел да се усъвършенствува по-нататък цялата тази сложна и отговорна дейност?

*

Количествените рамки, колкото и значителни да са сами по себе си, не бива излишно да ни успокояват. Защото не трябва да забравяме, че късометражният фонд се намира в процес на непрекъснато движение; рано или късно

голяма част от филмите остаряват и „морално“, и като художествено мислене. Във връзка с това стои неизменната грижа за постоянно и своевременно попълване на филмовия фонд, за неговото обновление.

Годишно „Разпространение на филми“ пуска в кинорежата средно по 360 премиери от късометражни заглавия: български — 145, съветски — 110, от социалистическите страни — 90, от несоциалистическите страни — 15. Не е нужно да се обосновава подробно репертоарната ни политика в областта на късометражното кино; съвсем очевидно при съставянето на филмовите програми решаващият дял трябва да се пада на филмите от социалистическите страни. Като съдържателни стойности и изразност тъкмо те са най-попътни на задачите, които решава изграждащото се зряло социалистическо общество, най-успешно подпомагат нравственото и естетическото възпитание на зрителя, духовното усъвършенствуване на нашия съвременник.

Какви нерешени проблеми са свързани с попълването на късометражния филмов фонд?

Да започнем с българските филми, които винаги са заемали лъвския дял от общия брой на премиерите. Тази година се очаква естественият и така необходим приток от наши късометражни филми да спадне рязко, да не кажем катастрофално, от 145, колкото са излезли на екран през последните години, на по-малко от 90! Причината: студия „Екран“ (бившата Студия за хроникални и документални филми) не предава новите си филми на „Разпространение на филми“, тъй като прехвърлянето им от 16 мм на 35 мм е твърде сложен (поне засега) процес. Ето как един чисто технически принцип, проведен механично, е в състояние рязко да влоши, ако не да срине, репертоарната политика на кинематографията ни в областта на късометражното кино. Ще добавим веднага: в ущърб тъкмо на българския документален филм!

Някои ще ни възразят: но нали продукцията на студия „Екран“ се излъчва по телевизията, нали тв аудиторията е по-голяма от тази и на най-касовия игрален филм, прожектиран в кината в продължение дори на една година? Там е работата, че на късометражния филм по правило не се отреждат ония благословени минути (след централната осведомителна емисия „По света и у нас“), когато пред синьосребристите екрани нерядко застава няколкомилионна публика. И второ: „малкият“ филм далеч не се радва на оня почти магнетичен интерес, с който зрителят очаква поредния игрален филм. Вечерната (пълнометражна) филмова програма поглъща вниманието на всички, тя ни кара често пъти да пропускаме отново своите „неотложни“ ангажменти, да бъдем не дотам любезни с неканените гости, да забравяме кой знае кога започнатата книга. Аналогична ситуация при излъчването на късометражен филм — домакинята да изостави задълженията си в кухнята, мъжът да захвърли вестника, компанията да прекъсне „карето“, за да „погълне“ поредния документален филм — е само щастливо изключение. Нещо като „чрезвычайно произшествие“, едно малко чудо. . .

Междувременно „Разпространение на филми“ осигурява далеч по-стабилни форми на разпространение. Зрителят в киносалона гледа преди „главния“ филм т. нар. „приложение“, за чието заглавие и съдържание го е осведомила предварително кратката обява във фоайето. А и зрителският стереотип, изграждан още в детска възраст, включва предварителната нагласа да се видят именно трите съставки на програмата: седмичната кинохроника, късометражната кинокартина, игралният филм. И когато най-актуалните късометражни филми се прилагат към значителни пълнометражни филми, чийто зрителски успех не е трудно да се предрече, тогава на „приложението“ се осигурява най-голяма киноаудитория.

Ония късометражни заглавия пък, програмирани в специализираните кина „Култура“, имат голямото предимство, че се гледат от активни, с траен интерес към малките форми зрители, които проявяват избирателност, идват по своя инициатива в киното, плащат входния си билет, за да видят не друго (и не покрай другото!), а именно програма, съставена само от късометражни филми. В тези салони влизат, както в студийните кина, предимно ония граждани, които ценят късометражното кино, следят, повече или по-малко, тенденциите в неговото развитие, постиженията му.

И именно защото това е така, самите създатели на български документални филми търсят по своя инициатива прокатната организация, изискват техните филми да бъдат прехвърлени на 35 мм, настояват, с други думи, за по-надеждни форми на разпространение сред публиката. Тогава? Българската телевизия би могла да реши този въпрос — в интерес на българския документален филм, — като задължи студия „Екран“ да прехвърля на 35 мм най-актуалните, най-необходимите, с най-остро политическо и естетическо значение творби на документалното ни кино. ДП „Разпространение на филми“ ще ги разпространява, както впрочем е правило и досега, с предимство, като приложения към филми с големи идейно-художествени и експлоатационни възможности и като самостоятелни програми на кината „Култура“.

Друга слабост при попълването на късометражния фонд е несвоевременното доставяне и представяне пред нашата публика на най-добрите творби, премирани на утвърдените международни форуми в Краков, Лайпциг, Оберхаузен и др. ДП „Разпространение на филми“ би трябвало съвместно с вносно-износната кантора да се стреми към оная актуалност във вноса на късометражни филми, която от няколко години е достигната в областта на игралното кино. На нашата публика трябва да се даде възможност да се запознава своевременно с най-ценните като проблематика и реализация творби на късометражното и особено на документалното кино, което е в авангарда на световното филмово изкуство, традиционна лаборатория за най-плодотворни търсения и експерименти. Показването на тези филми в сборни програми в кината „Култура“ (а защо не и поотделно като приложения към „главния“ филм?), придружени от съответна реклама и пропаганда, ще съдействува несъмнено за издигане престижа на късометражното кино, за разширяване кръга на неговата постоянна аудитория, на неговите почитатели и ценители.

И още един проблем, свързан с попълването на фонда: вече отбелязахме, че годишно в страната се разпространяват средно по 15 нови късометражни филма от развитите капиталистически страни и от Третия свят. Без да се нарушават необходимите пропорции в репертоара, за които вече говорихме и които определят решаващо място в програмите на кината именно на социалистическия късометражен филм, необходимо е да се разшири участието на кинематографиите от несоциалистическия свят поне до 35—40 премиерни заглавия (от общо 360). Засега филми от тези страни се показват съвсем спорадично, просто за малко „цвят“ в програмата, без обаче да се следва някаква определена линия в репертоарната политика. Убедени сме, че увеличението на премиерите до 35—40 заглавия ще позволи на „Разпространение на филми“ да разшири погледа на заинтересования зритель, да го запознае с най-значителните явления, с най-доброто, което прогресивни творци на Запад и в Третия свят — наши съюзници в голямата битка на идеите в съвременния свят — създават в областта на късометражните жанрове.

*

Известно е, че към всеки игрален филм с дължина до 2600 м се прилага задължително късометражен филм. Но тъй като в немалко случаи пълнометражният филм има по-голяма дължина от посочената, предприятието за раз-

пространение на филми започна да „прикачва“ късометражна картина и към игрален филм с метраж около 3000 м; в тези случаи обаче приложението се прожектира само на първата и последната прожекция, за да не се разстройва режимът на кината, т. е. установеният ред на представленията. Това решение е уместно, то създава допълнителни условия за разширяване кръга на зрителите на късометражните филми.

При прикачване на късометражните филми съответните органи дават предимство на българските и съветските заглавия с високи идейно-художествени качества. Стремежът е документалните филми, третиращи актуални проблеми, отразяващи важни общественно-политически събития, да се свързват с игрални филми, които ще се гледат от по-голям брой зрители. Очевидно този принцип в програмирането съвсем не е лишен от основания, но ние бихме желали в него да се внесе един немаловажен коректив: значителните творби на документалното кино трябва да се представят не с какви да е „зрителски“ филми, а винаги и задължително с игрални творби, които се отличават също с високи съдържателни и естетически качества. Защото, както е добре известно, сам по себе си големият брой на очакваните посещения в кината не е единственият критерий за значимостта на едно произведение на киното. Във филмовия ни репертоар има достатъчно заглавия, които щастливо обединяват финансовия успех с реалните високи идейно-художествени стойности; тъкмо към тях трябва да насочва вниманието си нашата програмация. В противен случай механичното обединяване на един нужен и значителен документален или научно-популярен филм със случайно избран касов „гигант“ едва ли решава най-успешно задачата. . .

Струва ни се, че „Разпространение на филми“ най-често съумява да предложи на публиката разнообразна по тематика и жанр програма. В рамките на възможностите (наличните новопостъпили и подготвени за екран премиери) то се стреми да внесе в репертоара актуалност, да дозира познанието със забавата, мъдростта и размишлението с развлекателността, драматичното начало с лиричното и комедийното. . . Бихме искали да защитим този стремеж още повече, че неведнъж подобен принцип в програмацията среща неразбиране в печата. Неотдавна Атанас Свиленов също отправи някои критични бележки срещу начина на комплектуване на програмата. Готови сме да се присъединим към него, ако „Разпространение на филми“ наистина допуска случаи с филм, „забранен за малолетни“, да се прожектира детска мултиприказка⁽¹⁾ или когато „в програмата се включват филмчета, които с тематиката си представляват интерес само за тесен кръг специалисти — например за шлосери. . .“ — това са очевидни недомислия. Но възразяваме енергично срещу основното разбиране и препоръка на А. Свиленов за еднотипност на отделните съставки в програмата: „Когато например пълнометражният филм е комедия и публиката предварително очаква срещата с нея, по-добре е с едно весело приложение постепенно да се навлезе в атмосферата, а не да се създава дисонанс с прожекцията на някоя тежка хроника.“ Или, ако трябва да продължим мисълта на колегата си, кинотрагедията трябва да се комплектува непременно с близък по жанр и звучене късометражен филм, музикалният филм — с музикално въведение, лиричният — с лирично. . . Напротив, зрителят умее много лесно да „превключва“, той се нуждае тъкмо от смяна на естетическите преживявания, всяка предозировка води до пресищане, до обратен ефект.

Съгласни сме с неведнъж отправените упреци по адрес на кината, които много често не осигуряват предварителна информация за приложението: наименование, автор, националност, кратка анотация в два-три реда за разглеждания проблем. Колкото и пестелива да е тази форма на реклама и пропа-

ганда, изложена във файлето — най-често в близост до касата, където нареденият на опашка зритель има възможност да я възприеме и осмисли, — тя все пак го въвежда, заинтригува го, припомня му за съществуването на късите жанрове, апелира деликатно към изискванията на всеки културен, духовно издигнат наш съвременник, за какъвто би искал да мине в собствените си очи и той — анонимният „среден“ зритель. Ето как само няколко реда могат да дооформят, да дообогатят предварителната нагласа на посетителя — не само да изключват някои не дотам прилични реакции по време на прожекцията на късометража (към които изненадата, неподготвеността може да тласне и един иначе просветен и амбициозен зритель), но и да го ангажират, да извикат неговото живо съучастие. Но нали тия няколко реда трябва предварително да бъдат написани и поставени на видно място?

*

Съществуващите сега 43 специализирани кина за късометражни филми (по стара традиция ги наричаме кина „Култура“) са и много, и малко. Много — ако държим сметка за трудностите, с които е свързано откриването и поддържането на тази профилирана кинорежа, за вътрешната съпротива, която трябва и трябва да се преодолява и днес. Малко са — ако не забравяме, че тази бройка е почти непроменена от няколко години насам, че тя изразява, съотнесена към киноаудиторията и съществуващите над 3000 кина в страната, само една начална, съвсем начална фаза на специализирано разпространение на късометражните филми.

Разбира се, работата не е само в количеството. По-важното е, че голяма част и отсега съществуващите кина „Култура“ с мъка „кретат“, едва поддържат съществуването си, не са завоювали и що-годе постоянна опора сред публиката, не са се превърнали в средища за широка пропаганда на късометражните жанрове, на техните изключителни възможности за въздействие върху естетическото съзнание на нашия съвременник. Дори столичното кино „Култура“ (имаме пред вид втория салон, специализиран за документални и научно-популярни филми), което би трябвало да бъде еталон за специализираните кина в страната, изпълнява плана си за зрители в най-добрия случай около 50%; в редица месеци изпълнението се движи в границите между 20-те и 30-те процента. . . А планът и отчетът, както се знае, не са абстрактни числени показатели, цифрите ни внушават, че хиляди и хиляди посещения на граждани в киното, хиляди и хиляди дългоочаквани срещи с най-новите произведения на документалното и научно-популярното кино изобщо не са се състояли.

При комплектуването на програмата, адресирана към обща, непрофилирана аудитория с твърде широк диапазон на интересите и художествения опит, естествено е да се търси тематичното и вътрешно-жанровото разнообразие: остро публицистичният документален филм и портретът, есето и научно-популярният филм, спортната картина и пътеписът за далечни страни. . . При съставяне на репертоара с подходящи филми се отбелязват по-важните събития от вътрешния ни и международния живот, чествувания, празници. Устройват се панорами и седмици на късометражни филми от отделни национални кинематографии. Но очевидно това не е достатъчно. Трябва да се отиде по-нататък — да се организират периодично творчески портрети на известни автори (наши и чуждестранни), тематични цикли и др. Повече от необходимо е репертоарът на кината „Култура“ да включва — своевременно! — върховите достижения в отделните жанрове, отбелязвани на ежегодните международни форуми, с други думи да бъде чувствителен сеизмограф за най-новите търсения и завоевания в областта на късометражното кино. Само така „Разпространение

на филми“ има шанса да заеме водещата си роля и в тази сфера — не само да удовлетворява изискванията на зрителите, но и да възпитава, да направлява вкусовете и предпочитанията им.

Да се върнем на стремежа да се осигури желаното жанрово и тематично разнообразие. Работата е там, че „Разпространение на филми“ изпитва сериозни затруднения — много остро например се чувства недостиг от изкуствоведчески, спортни, географски филми, филми за животинския и растителния свят и др., към които именно зрителите проявяват подчертан интерес. Не достигат и късометражни филми за деца.

Не може да се разчита, естествено, само на вноса. Очевидно Студията за научно-популярни филми, която е главният ни вътрешен доставчик на късометражни филми, без да се отказва от основните насоки в репертоарната си политика, от водещата си роля, трябва да държи същевременно сметка и за предпочитанията на „потребителите“, за сегашното ниво на широката публика, която е необходимо най-напред да бъде привлечена в салоните, за да бъде възпитавана. Надяваме се, че съвместно с „Разпространение на филми“, този своеобразен посредник между производителя и консуматора, и Центъра за социологически проучвания в киното студията би могла да потърси допълнителни възможности за разнообразяване и обогатяване на своята продукция.

Когато говорим за публиката на специализираните кина, не ни се иска да отминем предложението, което неотдавна направи Стефан Джамбазов: да се създадат още по-строго профилирани кина — за прожектиране само на документални филми.¹ Макар и продиктувано от съображения да се издигне престижът на този водещ късометражен вид, това предложение — засега поне — е неосъществимо. То не държи сметка за възможностите на филмовия ни репертоар и още по-малко за все още плахия, нетраен контакт на публиката с документалното кино. Нека първо спечелим битката за „средния“ зрител, нека го приучим да търси малките форми в киното, после ще се заемем с още по-диференцираното задоволяване на неговите интереси. Сега за сега и документалният, и научно-популярният филм взаимно се подпомагат, съвместно пробиват път към съзнанието на посетителя в кината „Култура“. Някога анимационният филм беше „моторът“ в сборната програма на столичното кино „Култура“; най-често той „влечеше“ след себе си останалите филми. По-късно се реши, че вече е дошло времето рисуваните и куклените филми да се заемат със собствената си съдба — и те се настаниха в самостоятелен салон, за да не делят с никого повече своя успех. И успехът е налице.

Във втория салон останаха документалните и научно-популярните филми. Надарени с по-ограничени възможности за атрактивност, лишени от подкрепата на третия си събрат, сега за сега те се люшкат между полууспеха и полунеуспеха. Разделим ли ги преждевременно, колкото и да е съблазнителна мисълта за свой собствен път към публиката, ще ги обречем на провал. И затова нека не се избързва.

Вече споменахме столичното кино „Култура“. Нека отделим няколко думи и за неговия режим на работа. Струва ни се, че съществуващата практика на непрекъснатите прожекции (без паузи, без да се осветява салонът по т. нар. система „на доглеждане“) влоши рязко кинообслужването, особено във втория салон. За съжаление, сегашният режим облагодетелствува някои граждани, които посещават (на двойки или поотделно) прожекциите по извънестетически съображения, без каквато и да е връзка с филмовата програма. Ако не са пре-

¹ Стефан Джамбазов. „Зрителят и документалното кино“, в. „Антени“, 15 октомври 1976.

калено заети със себе си, те шумят, пречат, държат се неприлично със съседа си по стол, дошъл именно за да се запознае с новите филми. Трябва да се възстановят обособените проекции със съответните паузи и светлини в салона; това ще възстанови реда, защото ще направи възможен и контрола.

В поделенията на „Разпространение на филми“ (филмовите кантори) с работата по разпространението и използването на късометражните филми се занимават, кажи речи, само „съответният“ програматор; съвсем недостатъчно и инцидентно е вниманието, което отделят на тези проблеми и ръководствата на канторите. Може би защото този фонд няма пряко отношение към основните планови задачи, които тревожат и държат будно съзнанието. . .

За най-значителните късометражни филми в миналото се изготвяше реклама в центъра, която се разпределяше на поделенията. Но когато по-късно бе решено тази грижа да се предостави на самите кантори (за да се поощри тяхната инициатива, да се проявява по-голяма гъвкавост и оперативност при отпечатването и оползотворяването съобразно конкретните нужди на рекламно-пропагандните материали), грижата отпадна.

Случва се изпращаните от централата анотации за късометражните филми да потъват в папката на програматора, без да достигат до ОУ „Кинификация“, които с този факт извиняват собственото си бездействие. Програматорите на игралните филми са задължени да вписват в изпращаните на кинната репертоарни планове всички данни — не само за пълнометражните филми, но и за приложенията към тях, но това далеч не винаги се прави. Тогава и кината, които „забравят“ да обявят във фойететата кратката информация на късометражните филми, са готови да се оправдаят с небрежността на кантората. Само че това оправдание ни най-малко не ги извинява, защото — при елементарна заинтересованост — могат спокойно да отворят кутиите с ролките и да се запознаят с въпросната информация.

Нерядко централата изпраща на канторите си допълнителни копия от игрални филми. Късометражни филми към тях трябва да бъдат прикачени в самото поделение. Но се случва копията да лежат и да бездействуват. Или прикачването се осъществява, но не от отговорния програматор и програматора на късометражните филми, от акт на творчески подход и многостранна и отговорна оценка свързването на игралния филм с приложението се превръща в обикновена механична операция. . .

Ръководните работници в ОУ „Кинификация“ се отнасят с различна загриженост и чувство за отговорност към проблемите на късометражния фонд. В информацията на „Разпространение на филми“ могат да се срещнат имената и на добре работещи управления (Русе, Варна, В. Търново, Плевен и др.) и на управления, които не могат да преодолеят и собствената си инертност, и тази на кината — Видин, Перник, Ловеч, Пловдив (седалището на ежегодно провеждания фестивал на българския късометражен филм!), Габрово и др. Но, общо взето, контролът над кината по използването на късометражния филмов фонд е несистемен, кампаниен. Недостатъчно се работи за популяризирането на късометражните филми, не се използват достатъчно за тази цел местният печат, радиотранслационните възли.

Не могат да не бъдат тревога и такива факти в киномрежата: киномеханици не проектират приложението, „прескачат“ го и започват направо с игралния филм, за да не „губят“ времето на зрителите; сборки от късометражни филми, които дадено кино трябва да проектира по режим в определени дни и часове, се връщат в склада, без да са били отваряни. . .

За какво говорят тези тъжни факти? Не само за неверие във възможностите на късометражното кино, не само за подценяване на неговата роля, но в редица случаи — за пълно равнодушие и нехайство. . . По време на ежемесеч-

ното обсъждане и утвърждаване на репертоара в канторите (т. нар. „съгласуване“) може нерядко да се присъствува на следната картина по време на проекциите: някои ръководни работници от апарата на ОУ „Кинелефикация“ и управители на първоекранни кина(!) пушат и разговарят във фоайето в очакване да свърши проекцията на показвания по същото време късометраж. „Почва игралният“ — обажда се някой, цигарите бързо се гасят и. . . фоайето се опразва. Да се учудваме ли тогава?

Няколко думи за седмичния кинопреглед. Принудени сме да се върнем на една тема, която преди време остро се дискутираше: основанията за самото съществуване днес на кинохрониката. За съжаление практиката актуализира отново тази тема. Продължават да се показват обекти, които са свързани с определени събития, сезон, кампании и др., след отшумяването на които прегледът (покриващ кинорежата за 3—4 месеца) направо се обезсмисля. Какво може да оправдае отразяването на подобни събития и факти, след като екранът на телевизията информира за тях в самия ден на протичането им и „масирано“ — обхващайки цялата аудитория? Загубил сърцевината, патоса си, своята актуалност, седмичният кинопреглед се превръща в повод за не дотам благоприятни за кинематографията ни реакции на зрителите, понякога дори за открит присмех. . .

Изходът? Хрониката да включва само обекти с трайно значение. Но тогава би могъл да изникне въпросът: защо обектът, ако е наистина траен и значителен, не прерасне направо в документален филм, към който да се приложат изискванията на киноизкуството?

*

Преди да сложим точка, бихме искали да подчертаем, че утрешният, добър ден за разпространението на късометражните филми зависи не от полумерките, не и от частичните стъпки, не от последователното отстраняване на слабостите, а от общо, генерално настъпление по всички направления: и вноса, и съставянето на репертоара, и пропагандата, и контрола върху кинорежата, и проучването на вкусовете и изискванията на публиката. Преди около една година ДО „Българска кинематография“ е издало заповед, която регулира добре част от тези въпроси и която поражда задължения и отговорности за редица органи и в редица посоки. Големият въпрос е: да се задвижат всички механизми, които са визирани и от които зависи утрешният прелом в оползотворяването на късометражния фонд.

В посока, обратна на съвременните изисквания

МАРГИТ САРЪИВАНОВА
ЛИЛЯНА ЧЕРНОКОЛЕВА

Към средата на 60-те години във връзка с развитието и постиженията на игралното кино и другите изкуства у нас, а също така и под влияние на бурното развитие на световната документалистика, изоставането на българското документално кино от неговите собствени задачи стана очевидно. То се оказва в рязко несъответствие с потребностите на общественото развитие. Активизацията на връзките с действителността по това време се наблюдаваше вече във всички области на изкуството и тя отговаряше на изискванията на социалния климат. За да бъде в съответствие с обществените функции, които му се възлагат, документалното кино трябваше да се преустрои: от пасивен регистратор и илюстратор на тезисни постановки да се превърне в активно средство за познание, оценка и участие в процесите на съвременното социалистическо общество. Това преустройство не стана нито бързо, нито лесно. Борбата между двете противоположни тенденции беляза развитието на документалното кино през целия период на 60-те години, определи неговата „нелогичност“, разнородност, художествената неравно-

стойност на търсенията му. Тук се сблъскват в непреодолимо противоречие инерцията на илюстративността и формално утвърждаващото отношение към действителността с желанието да се навлезе непредубедено в живота, такъв, какъвто е: да се документират истинните му прояви, да се изследват неговите най-дълбоки движения и закономерности. Трябва да признаем, че макар и претърпяла в известна степен метаморфоза, тази борба не стихва и до днес. И тъй като тази поразителна устойчивост на вече изживяното исторически, доказало своя консерватизъм, не може да ни бъде безразлична, ще се наложи да ѝ обърнем по-сериозно внимание. Затова е необходимо да определим отначало къде точно преминава водоразделът между старото и новото документално кино. Дали той е проблемно-тематичен и се изразява само в по-острата социална проблематика и конфликтно напрежение на новите филми? Или е определен от новите технически усъвършенствувания, раздвижили познавателните и естетическите качества на кинодокументалистиката?

Нишката, която ще разплете кълбото, може да бъде издърпана по разному. Но, струва ни се, няма да съберем, ако изтеглим друг край —

едакцията е готова да помести и други мнения по повдигнатите в статията въпроси.

ако определим „новото“ кино по друга доминанта — смятана в насоката на познавателния интерес. Очевидно е, че някакво знание за света сме получавали и преди с помощта на документалистиката — всички по-малки събития от живота на страната и планетата стигаха до нас чрез нея. Новото знание се разграничи от старото тогава, когато престана да се задоволява с информационната описателност и превърна **процеса** на познание в свой основен метод и достояние, когато започна да анализира действителността и нейните микроструктури, достигна до психологията на отделния човек, отразила промените в обществото. И сега историческото движение представляваше интерес, но между него и нас имаше вече посредник — ситуацията, съдбата на отделната личност в това движение. Несъмнено тази хуманизация на новото знание намали дистанцията до зрителя, потърси аргументи от неговия личен опит, потърси съпричастието на неговите мисли и чувства. Този съвременен зрител най-малко се нуждае от спестяването на пътя към истината, за него, напротив, той е необходимост, в максималната му сложност и противоречивост. Получава се един своеобразен триъгълник между личността-творец, личността-герой и личността-зрител. В този оптимален вариант съвременният документален филм очевидно най-успешно ще изпълнява своето предназначение, ще бъде най-ефективен обществено.

Всички тези процеси имаха глобален характер и засегнаха развитието на документалното кино в разстояние на десетина години в световен мащаб. И наред с различията в социалните мотивировки на този процес, протичащ почти едновременно в страни с различни социални системи, трябва да отчетем присъствието на един общ катализатор във формирането на тенденциите — развитието на телевизията. Но ако първата реакция от страна на документалното кино

срещу конкуренцията на телевизията беше свързана не само с усвояване на нейната техника, но и с буквалното пренасяне на форми от телевизионната журналистика, в по-нататъшното съперничество документалното кино тръгна по пътя на претопяване на новоусвоените средства в собствената си специфика. Започна един процес на преосмисляне и нова прегрупировка в границите на явлениято кинодокументалистика, процес, чийто резултат се проектира в диференциацията на функциите, а отгук — и структурите на произведенията от двата типа документалистика — кино и телевизионна.

Но нашето документално кино доста късно се присъедини към измененията, настанали в световната документалистика, въпреки че тези изменения съвпадаха и с посоката на общата преориентировка на изкуството ни след Априлския пленум. Дори при това „двойно“ стимулиращо въздействие документалното ни кино не можа своевременно да реагира и цялостно да насочи усилията си в една доказано по-перспективна и отговаряща на съвремието ни насока. Едва ли би могла да се открие някаква основна, обективна причина за този продължителен процес на задържане, която изведнъж ще обясни всичко и ще приключи с неясностите. Затова в дадения случай може би ще трябва да напуснем „удобството“ на обективните причини и да посочим като не по-малко важен фактор субективния. Имаме пред вид най-широкия смисъл на понятието субективен фактор — т.е. не само конкретния творчески потенциал в документалното кино, който би могъл да носи отговорността за известна инертност и пасивност, или пък вината на отделни ръководни звена в системата на киното, а и моментите на подценяване на състоянието в тази област, които сериозно допринесоха за крайния, не особено радостен резултат.

Февруарският пленум на ЦК на БКП през 1974 г. постави в цялата им острота назрелите проблеми на идеологическата работа на етапа на строителството на развитото социалистическо общество. Беше издигната задачата за „преустройство на идеологическия фронт“ в съответствие с изискванията на съвременното развитие на обществото ни. На пленума се посочваше необходимостта от своевременна реакция в разните области на идеологическата работа на новите проблеми в социалистическата действителност. Беше направен и подробен анализ на съществуващите недостатъци. Повечето от тях стоят като нерешен проблем и пред нашата кинодокументалистика и разглеждането им в светлината на нейните задачи се явява за нас необходимост. Изтъкнати бяха следните недостатъци на съвременната идеологическа работа:

— „наличието на стар подход, практическата реализация на който превръща възпитателната работа в проsvетителско-морализаторски процес;

— откъснатост на идеологическата работа от реалната обществена практика, от противоречията, възникващи в нашето развитие, от важните проблеми, които вълнуват хората;

— недостатъчно съобразяване с измененията в обекта на идеологическата работа, настъпили в годините на народната власт“.

В светлината на тези постановки пред документалното кино, особено в качеството му на явление на публицистиката, имащо пряк достъп до масите, се поставят задачи с особена отговорност. Как се справя с тях то?

В своите водещи напред тенденции днешното документално кино отговаря на тези изисквания. Но в същото време не може с тревога да не признаем, че ако в качествено отношение тези тенденции имат приоритет и те определят съвременния облик на нашата кинодокументалистика, нейния престиж на нашия и световния екран, в същото време една голяма част от документалната ни продукция експлоа-

тира именно по-горе цитирания остарял подход в идеологическата работа, тегли към старото безпроблемно кино и ползува лишени вече от ефективност форми на пропагандно въздействие. Какво по-конкретно имаме пред вид?

На първо място — реминисценциите на стария тип обзорни филми в съвременната ни кинодокументалистика. В тези филми липсва тематична проблемна концентрация, те се организират единствено около повода, който е избран в такива случаи по признака мащабност на събитието, Сподобен род драматургия все още се среща, колкото и печално да е това, във филмите на обществената поръчка, които са призвани да отразят крупни събития в живота на страната ни юбилейни годишнини, национални празници, конгресите на БКП и т. н.

Интересен опит за съобразяване със съвременните изисквания във филмите на обществената поръчка е филмът на ХристоКовачев и Донка Акьова — „За него, човека“. В този случай авторите са се постарали: 1) да пречупят огромния конгресен материал през определена гледна точка, която разкрива тяхната лична и гражданска причастност към събитието; 2) да намерят център в този материал, и то проблемен, който да изразява тенденциите на съвременното развитие на нашето общество; 3) да се опитат да анализират събитието в дълбочина, търсейки неговите по-същностни аспекти и 4) да интерпретират проблематиката в нейните човешки и личностни измерения. В отстояването на този подход има момент на откритие, момент на творчество, а не само безкрило копиране на формата на явлението, която не е в състояние да прояви неговите същностни аспекти. Защото, когато първите ни хроникьори фиксираха масовия кипеж и ликуване след победата на революцията, техният чисто хроникален подход беше в състояние да изчерпи същността на явлението. Резкият прелом в нашата историческа действителност

тогава се отрази и в нейните външни форми, но в днешната реалност, овладяна и успокоена от мирните години на развитие, същностните моменти на това развитие трудно се откриват на повърхността на явленията — следователно необходими са по-сложни форми на отражение. Изследването и анализът стават необходимост, за да се проникне до „мотора“, до вътрешния мотив на историческото движение.

Пълната липса на изследователско и аналитично начало в подобен род филми се отразява и на избора на изразните средства. Като правило господствуващо положение тук заема текстът. Картината е негова по-сполучлива или не илюстрация, тя като че ли „тича“ след него, без да е в състояние някога да го настигне. Това създава курioзни прецеденти на несъответствие между визуалния и текстовия материал, които с нищо не се отличават от тези преди 10 или 20 години. Когато на екрана виждаме кадри от Пловдивския панаир („Днешният ден на България“, 1976 г., реж. Нюма Белогорски), а в текста чуваме: „Принципите на нашата мирна политика най-добре се усещат в панаирното градче в тези дни“(!), естествено е да изпитваме сериозни затруднения както в осмислянето на „принципите“, така и на това, какво става в панаирното градче. А „принципът“ тук е съвършено адекватен на този, приложен от същия режисьор в един друг филм — „Приказка за златното руно“ (1957 г.) Както там липсва грижата за каквито и да е визуални доказателства, потвърждавайки мисълта, че „новият труд е направил овчарите приказни герои“, така и след толкова години сме изправени пред затруднението да търсим: а къде по-точно всъщност са се отразили принципите на мирната ни политика?

Подобна драматургия, приемаща за свой двигател единствено обзорното и повърхностно утвърждаване на съвременната действителност, неизбежно се ограничава с няколко „из-

питани“ схеми. В такива случаи просто задължително се оказва присъствието на примитивното сравнително мислене: преди беше лошо, сега е добре, почнахме от нищо, създадохме всичко и т. н. Такъв е принципът на всички авторски провокации към интервюираните в „Днешният ден на България“ например. Задължителни са и обзорните „препускания“ по най-разнородни представителни обекти — паметници, курортни комплекси, изложби, панаири.

Аналогични са и пороците и на по-голямата част от поредицата така наречени „юбилейни“ филми. Единственото категорично изключение в тази област е също филм на Христо Ковачев — „Пролет моя“ (1971 г.), който разчупи станалия като че ли законен шаблон за изработване на тези филми. За съжаление обаче появата на „Пролет моя“ остави следа единствено в нашата памет, а що се отнася до самото „юбилейно“ кино, то я преглътна безболезнено и... продължи по старому.

През 1975 г. например Румен Григоров посвети на 30-годишнината от социалистическата революция своя филм „С младостта на революцията“. Оказа се, според виждането на режисьора, че ние отново (за кой ли път!) ще трябва да преживеем тази дата, наблюдавайки безконечния репортаж от манифестации и паради по дадения повод (отново дублиране на функциите на телевизията). И отново безкрайно много връщания към хрониката от миналото, съмнително обвързани с контекста и сведени до най-общото им, знаково значение. При тази приблизителност на монтажните връзки и отношения се загубва реалната съизмеримост на величината на възхваляваните обекти. В монтажния ред необяснимото „легато“ на авторската логика навързва едно за друго епизода за титаните на българския дух — Левски, Яворов, Вазов (в картината — пак паметници!) с тържественото посрещане на юначните български щангисти, про-

славихи България. И текстът с еднакъв патос се възторгва от делото и на едните, и на другите. От такъв принцип на отбор и монтаж естествено следва и проблематичността на възможните преходи от един към друг обект. В „С младостта на революцията“ най-често на помощ идват в такива случаи мотиви от... естрадни песни. Иначе как биха могли да се свържат строежите на Девня с плажовите на Черноморието и после с панорамата на остров Болшевик и цитатите от старата хроника, и т. н., и т. н. Да не говорим за дълбокомислието на текстовете на тези песни и безотговорността на тяхното „изпято“ отношение към светини в нашето историческо и революционно минало. И не случайно в тази пѣстра и лѣскава плетеница, изработена от режисьора, заема отново законно място... панаирѣт. Унифициран е материалѣт, унифицирано е отношението към него във всички подобни филми. Само че ако преди на панаира се търсеха, „принципите на мирната ни политика“, тук той е „мерило за съзидание и възход“ — еднакво грѣмко и еднакво несѣстоятелно!

„Краят“ на задължителния трафарет в юбилейния филм беше отбелязан в съветското документално кино през 1965 година, когато режисьорѣт Айвар Фрейманис създаде пълнометражния документален филм „Репортаж на годината“, посветен на 25-годишнината от създаването на Латвийската съветска република. Филмѣт предизвика огромен интерес и беше отбелязан с редица награди, между които и Държавната награда на СССР. Нищо от това, което сме привикнали да виждаме в подобен род филми, не бихме могли да намерим тук. Нито кухо патетичната интонация, нито педантичното изброяване на всички достижения на народното стопанство за изтеклите 25 години, нито външно показани паради и манифестации... Всѣщност, заглавието на филма, „Репортаж на годината“, доста точно

отразява какво се съдържа в него. Това е просто един скромен репортаж от годината, в която се чествува 25-летието. От плавното и неподдаващо се на еднозначни формулировки течение на живота авторите са фиксирани най-характерното, което според тях определя облика и атмосферата на изтеклата година. И в скиците от ежедневието, и в бита, и в трудовите подвизи на латвийските хора е търсена простицката непредвзета интонация. Затова във филма спокойно съжителствуват пролетните закачки на латвийските селяни със строителството на новата ВЕЦ, което към авторският коментар допълва единствено: „Латвия има династии рибари и земеделци, но хидростроители досега не е имала.“ За Фрейманис се оказва възможно да събере заедно зафиксирани на прѣв поглед несъвместими неща — и пристигналите на гости латвийски емигранти с един акцент на драматичните моменти в тяхната съдба, и традиционния празник на песните, и комичните усилия на едно семейство да „овладее“ току-що завършеното си жилище в нов блок...

Но какво отношение има всичко това към юбилея? Просто в трактовката на авторите юбилеят не е нещо различно от живота, който е около нас, в него всичко е обикновено и многоизмерно, трагичното и комичното вървят ръка за ръка. И затова всеки епизод във филма е с отворена структура, подчертана е неговата незавършеност и „случайност“ и между отделните кинофрази има въздух, който създава усещането за връзките с живота. Така режисьорѣт избягва превръщането на филмовото произведение в затворено дидактично про странство и постига илюзията за един жив организъм, чиято пулсация продължава и след финалния кадѣр.

От днешна гледна точка „Репортаж на годината“ е просто енциклопедия на по-нататъшните търсения в съветското документално кино. Вниманието към простите, обикновени жи-

тейски ситуации и хора, третирането на темата предимно в човешките й аспекти, точното документиране и същевременно търсенето на образна интерпретация във всички стадии на творческия процес — това са моменти, станали съществени в развитието на съвременната съветска кинодокументалистика. Затова „Репортаж на годината“ законно заема вече мястото си в съветската документална класика. Той създава с нищо незаеман образ на времето, характеризира неговите съществени аспекти, използвайки при това средствата на чистия кинодокумент. От филми като този на Румен Григоров това произведение се отличава и с едно друго качество — а именно, че то представлява и авторско свидетелство, т. е., създавайки правдив и задълбочен образ на времето, то показва и личностното, гражданско присъствие в него на автора, отношението му към определени проблеми на деня. Докато в стандартната юбилейна продукция трудно може да се говори за авторско присъствие, за дълбока мисловно и емоционално ангажирана причастност към нашата съвременност. Не само мащабната обществена поръчка, свързана с конкретен празничен или делови повод, е единствената територия, в която днес откриваме рецидивите на едно незадълбочено и формално утвърждаващо отношение към процесите на нашето обществено развитие.

Искаме да се уточним — в тематиката за „редовото“ трудово ежедневие много трудно можем да открием в чист вид „нормативите“ на остарелия бюрократично илюстративен стил на документалното кино от 50-те години — такъв, какъвто например ни го демонстрират разгледаните по-горе филми. В тази сфера откриваме много повече съобразявания, разновидности и примирявания с някои нови похвати и средства на съвременната кинодокументалистика. Тук нещата стават по-сложни — „мимикрията“ съобразно

възможностите на отделните създатели и тяхното желание да не влязат в пълен дисонанс с посоката на днешните търсения в документалното ни кино.

Считаме, че като най-красноречив пример за такова повърхностно съобразяване с новите изисквания може да ни послужи последният филм на Румен Григоров — „Първа атомна — ядро на дружбата“. Тук режисьорът се е постарал да смени своя стил, направил не кинопоема, не кинооператория, а делови и убедителен филмов репортаж за създаването на едно крупно съоръжение — атомната централа в Козлодуй. Затова той се отказва от отчуждеността и известната протоколност на дикторския текст и се опитва да изгради филмовия разказ върху поредица от синхронни интервюта със самите строители — т. е. да проследи в редица живи срещи и разговори самия процес на раждането на това крупно съоръжение (израснала без традиции, първа в страната ни, построяването на тази атомна централа представлява едно голямо изпитание и за строителите, и за ръководството, и за населението в този дунавски край). Да превърне този процес в **съдба** на един голям човешки и социален механизъм, т. е. в човешка съдба. От този замисъл обаче при реализацията е останала само схемата на най-общото намерение. . . и може би самият факт, че това е първият филм на Румен Григоров, изграден изцяло върху автентични интервюта и в делничната тоналност на репортаж от мястото на събитието (тук предпочитаните от режисьора пейзажни изгревно-залезни кадри, както и представителните панорами от птичи поглед отстъпват на по-скромното затваряне в картината на една реална и затова „по-неподредена“ трудова среда).

Но делничността на отразяването в „Първа атомна. . .“ не се е превърнала в метод на наблюдение, любопитството към фактите — в изследване

на процеса, по-голямото внимание към този или онзи човек — в траен интерес към **ЧОВЕШКАТА СЪДБА**, включила, понесла и изразила в себе си всички тези съкращения на монтажните срокове. . . първи успехи и отлични качества. . . Срещата с хората в „Първа атомна“ изобщо не се състоява. На екрана просто застават един след друг няколко по-малки или по-големи началници от строителната йерархия, които по един административно унифициран и банален начин ни **СЪОБЩАВАТ** за етапите в строителството и за показателите на завоюваните успехи — или всичко това, което можем да научим от всяка статия, брошура или телевизионно предаване, посветено на този строеж. Така и не разбираме защо на режисьора е било необходимо показването на тези вероятно много заслужили и сериозни хора в кадър. Та те минават съвсем мимоходом на екрана — за някакви минути, без да оставят спомена за каквото и да е личностно присъствие, а след това се превръщат в добросъвестни разказвачи на дикторския текст, който ни съобщава не техните позиции и преживявания, а хронологията на онези събития и факти, които според режисьора разкриват утвърждаващия патос на събитието.

Казахме **утвърждаващ**, но решихме да отворим една скоба, за да отбележим, че търпимостта към регистраторско-бездушния подход е свързана с една порочна инерция в общественото мислене на някои кинематографисти, свързана с характера на **положителното** в отразяване на процесите на нашето съвремие. Щом хвали, щом утвърждава, значи авторът е на правилни позиции към съвремението ни, значи всичко, което той прави, е проверено, **НАШЕ**. Оттук следва, че „наше е“ и творческата леност на отделни творци, свикнали да скриват своето неумение да навлизат, дълбаят и изследват сложните причинности на нещата зад готовите елементи на едно лесно утвърждаване. Значи, „наш“ е сигурният

ефект на разминаване на публиката с творби, създадени на принципа на най-повърхностната идеализация на реалността. Значи, „наше“ е и бездушното, с което „се клишира“ действителността до показатели, инициативи и почини и се заменя реалният път с желаната линия, човешкият характер — с отговорната номенклатура.

Считаме, че решителен отпор на тази твърде лесна и твърде порочна за нашето общественостно мислене тенденция беше даден както в цитирания по-горе Февруарски пленум на ЦК на БКП от 1974 г., така и в последвалите тазгодишния Юлски пленум решения на Политбюро на ЦК на БКП „За понататъшното подобряване на критиката в средствата за масова информация“, които издигнаха в универсален критерий на нашата художествена практика **аналитично-изследователския подход към действителността**.

И така, след като вече твърде пространно обяснихме какъв е принципът на организацията и мястото на личността-труженик във филма на Р.Григоров „Първа атомна. . .“, искаме да аргументираме нашето най-сериозно несъгласие със **СМИСЪЛА** на този филм (и на филми от този род изобщо). Ние считаме, че основният недостатък на този филм се корени преди всичко в отсъствието на сериозни изследователски амбиции и на **СОБСТВЕНА** идейно-художествена информация — т. е. на информация не на съобщените факти, а на откритите от автора закономерности. В подкрепа на горното свое твърдение искаме да приведем един-единствен пример — той, според нас, е твърде показателен за характера на целия филм. По монтажен лист преброихме 25 кадъра (между 59 и 83) с екранна дължина 66 метра, в които кадровото съдържание е формулирано горе-долу така: детайли от монтажа, монтиране на детайли, мъже наблюдават монтажа, и така приблизително в същия ред цели 5—6 минути. Успоредно с тази неинтересна и до

голяма степен произволна в своите монтажни връзки картина, която би „затлачила“ и най-непретенциозния хроникален репортаж, тече един наситен текстов коментар, който ни съобщава за пристигането на съветски специалисти, за образуването на съвместна интернационална бригада, за трудова надпревара, довела до скъсяване на монтажната работа от 120 на 43 дни. . .

Приведеният пример свидетелствува:

1. Че картината на „Първа атомна...“ — равнодушно илюстративна, общовата и повтаряща се — не довежда до зрителя нищо повече от елементарното съобщение, че се монтира нещо голямо и сложно технически.

2. Текстът от приведения пример пък „изговаря“ определен обем от вестникарска информация, без никакви съпоставки, без никакъв анализ, без никакво драматургично движение. Извън някои най-общи хронологически и технологически връзки той изобщо не общува с картината — във вертикалния монтаж от тяхното единство не се раждат никакви допълнителни значения, никакви внушения, адресирани към интелигентността и въображението на зрителя.

Или като цяло идейно-образната информация на изследваните монтажни звена е НУЛЕВА.

Някой може да ни възрази: че какво искате от едно чисто хроникално произведение?

Но чиста хроника днес почти не съществува. Или ако я има, тя остава територия на неамбициозния и информативен телевизионен или кинопреглед, а редакцията, която пуска филми като „Първа атомна...“, се нарича „Главна редакция за кинопублицистика“, а какви са изискванията към едно съвременно кинопублицистично произведение вече обяснихме твърде пространно в началото на тази статия.

А сега искаме да ви запознаем с няколко пасажа от един друг мон-тажен лист:

„... на хиляди метри в галериите хората следват щедрата приумица на природата, водени от медната жила в хоризонтални, вертикални и зигзаги. . . Картина — мъже работят с пистолети в забой, вагонетки извозват рудата, минен асансьор в движение, пак вагонетки, рейс, миньори. . .“

„... а общуването им с повърхността осмисля труда и риска. . .“

И още: „... в това обичайно за тези хора ежедневие се объркват представите за обикновеното и необикновеното и от мимолетния допир оставяме завинаги с мислите си при тях!“

Картина: В няколко различни какъда миньорите от бригадата на Петър Стоянов разговарят.

На ония наши колеги, които считат, че нашето документално кино вече се е преборило с общоватото патетичния и илюстративно незадълбочен стил от преди 20-тина години, трябва да съобщим, че направените по-горе извадки изразяват ЦЯЛОТО съдържание на два епизода, взети от встъплението на един съвсем нов филм „Празникът“ (автор-режисьор Неделчо Нанев, произведен от същата „Главна редакция, кинопублицистика“ за автор на текста — самият главен редактор на въпросната творческа формация — Хари Хайверов).

Цитираното само по себе си не се нуждае от коментар. . . но въпреки това, то ни провокира да споделим едно свое основно съображение.

В документалното ни кино създателят на този филм Неделчо Нанев е един от тези, които твърде последователно и добросъвестно се занимават с проблематика, която ние най-общо наричаме РАБОТНИЧЕСКА. Но основна слабост на почти всички негови филми (искаме да припомним „Червеният трактор“ и „Да се обърнеш към себе си“) е неговото също толкова упорито предпочитание да отразява винаги тази проблематика извън проблемността, отвъд напре-

женията на съпътстващите и развиващите я конфликти. Вярно е, че в неговите филми има проблематика — но това е проблематиката на вече решените задачи, на вече отстояните с чест обещания. В „Празникът“ миньорите от Бургаско установяват национален рекорд и нашите кинематографисти идват да отразят именно ПРАЗНИКА на трудовите им победи. В „Да се обърнеш към себе си“ 320 бригади успешно изпълняват един челен почин и отново камерата идва на полето на трудовите битки едва когато за техните герои вече е отминал ПРОЦЕСЪТ на търсения, грешки и съмнения в усъвършенстване и на стила на работа, и на самите себе си. На практика Неделчо Нанев сам ограничава параметрите на своята намеса в нещата от живота, сам си отрежда ролята на ЗАКЪСНЕЛИЯ РЕГИСТРАТОР, който идва да възпее вече готовия подвиг с интелигентска уважителност и многословна риторика.

Ако във филмите на Нанев откриваме едно пълно разминаване с усилителта, несъвършенствата и обратните ходове на действителността, видяна в РАЗВИТИЕ, то в един от последните филми на Георги Янев „Работникът“ откриваме един много сложен процес — подмяна на дълбоката конфликтност, която реалността обект предлага с едно напрежение на фактурата, т. е. с проблемни провокации от твърде повърхностен характер. Така напр. през цялото време главният герой на този филм се гневи от редица по-дребни и едри нередности в организацията и стила на работата. Преднамерено грубо звучи тази съзнателно търсена непремереност на мъжката приказка с всички нейни „волни“ псувни, подмятания и дебелацини. Явно е, че житейските герои съвсем целенасочено са били провокирани от режисьора към такъв начин на себеизява, иначе не бихме могли да предположим, че главният герой, два пъти лауреат на Димитровска награда, упорит и честолубив

човек, който си знае цената, би си позволил да реди така безцеремонно своята реч пред окото на камерата, която, както знаем, респектира почти всеки човек.

Апологетичното кино от 50-те години ни предлагаше образа на идеалния герой без проблеми, без недостатъци, без пукнатини. Струва ни се, че днес филмът на Г. Янев ни предлага една нова формула на безпроблемен герой: с много пукнатини и несъвършенства на повърхността, докато сърцевината на неговата човешка същност, както и неговото пласиране в живота на собственото му сбкръжение — професионално и лично — не предизвикват никакви безпокойства — всичко е от добро към по-добро. . .

Във филма се получава така, че още с първото си появяване героят на социалистическия труд Стефан Рангелов ни съобщава, че е много ДОВОЛЕН от обществото ни, което е зачело неговия труд на работник и го е издигнало като ръководител. След това бай Стефан кратичко се поплаква, че той като работник се е чувствувал по на мястото си и по е усещал „сладостта“ на труда. По-късно това негово недоволство ще се повтори в няколко сходни изказвания. . . но те бързо се стопяват в топлото море от всестранны и безмерни похвали, които сипят по негов адрес всички негови подчинени — работници от сбекта: „Като работник, човек и организатор — много дсбър. . . Към работниците има другарско чувство... идеален характер, па, разбира се! . . .“

Впрочем как няма да отговарят така интервюираните, като тях ги подпитва едно прекалено отракано момче, което въпреки че „играе“ поведението на безработен студент, търсещ работа на строежа, си позволява да навлиза твърде невнимателно, нескромно и непрецизно в непознатата му среда. То ту фамилиарничи с работниците (разпитва ги как е бай Стефан по „тънката“ част), ту ги ла-

скае с пионерски наивни въпроси — интересува се ще може ли и той да стане на строежа ГЕРОЙ.

В резултат на всичко описано дотук се е получил един жив, неравен и многопосочен разказ за ежедневието на една първична среда. Но този разказ няма никакви изследователски завоевания, защото той подминава реално съществуващата конфликтна сложност на сбъра на главния герой и свързаните с него хора и ситуации. Защото или бай Стефан със своето душевно здраве, навици и самочувствие на потомствен работник и ниска професионална и сбъща култура „крее“ на началническия пост и от себеуважение и упоритост не ще да си признае, че неговите възможности не отговарят на комплексната сложност на новите изисквания, а и повисшите началства не го понижават, да не го сбидят него — заслужилия, далия. . . Или този волеви човек е напрегнал всички свои сили, цялата своя вътрешна устойчивост и амбиция да преодолее несъответствието между своите дадености и изискванията на новите си професионални и социални отговорности — да бъде сега не само пръв сред всички, но и по-висок от собствения си ръст. Конфликтно напрежение в сбъкта съществува, по-точно съществува цяла верига от взаимно свързани конфликтни „възли“, в които най-открито и цялостно се разкриват и характерите, и взаимоотношенията, но именно тях Георги Янев не е пожелал да изследва.

Старите образци се чувствуват доста често и в драматургията на филмите ни с историческа тематика. Откриваме ги и под външно приспособения слой на използваните средства, които би трябвало да доказват принадлежността им към съвременния тип мислене в областта на монтажното документално кино. Такива са например случаите с филмите „Двубоят“ на реж. Георги Стоянов-Бигор и „В името на негово вели-

често“ на реж. Иван Войновски. И двата филма ползват богат хроникален материал, организиран около темата за фашизма. Но както и при разгледаните вече филми на мащабната съществена поръчка, изградени върху съвременен материал, така и тук, сбъборният тип повествование пречи на задълбочената трактовка на материала. Не е осъществена по-нататъшната конкретизация на темата, на прблемата, а оттам — и на авторското присъствие във филмовите разкази. Вместо опит за актуализация на темата, за организирането ѝ около съвременна, сбъществено значима проблематика (нещо, което беше блестящо реализирано в „Обикновен фашизъм“ на М. И. Ром) тези произведения се задоволяват с най-сбъщи и популярни учебникарски тези, около които се разполага в описателен порядък огромно количество най-разнороден исторически материал. Осмислянето му е лишено от лично-стно участие — мисловно или емоционално — повече или по-малко известните сведения за историческия развой на фашизма от идването му на власт до неговото поражение с края на Втората световна война са изложени по принципа: „най-напред се случи това, а по-късно — еди-какво си. . .“ Връзките и асоциациите в такава постройка на разказа сбъбдават с нищо неограничена свббда, която граничи вече със случайност и произвол. Поредното сбъбъщане към темата не следва от несбъходимостта да се сбъбрат нови пластове в историята, да се потърсят аспекти, които изискват аналитично отношение и осмисляне. Като че ли в намерението на авторите е влизало да разкажат всичко, което знаят за фашизма. Така поставената максимална задача, привличаща материала в широта, но неподкрепена от изследването му в дълбочина, се превръща в своята противоположност, т. е. не се разказва нищо по същество за отразяваното явление. По такъв начин, въпреки своята заявка за „машбб-

ност“ и „глобалност“ на третираната проблематика, тези филми всъщност са лишени от сериозна концепция за историческите ни път, те не са в състояние да го преосмислят критически и да извлекат съответни уроци от историята, аналитично разглеждайки самостоятелна, диференцирана от общата, проблематика.

Подобни моменти на спекулативност в мисленето откриваме и в на пръв поглед далеч по-непретенциозни и скромни творби. Така например в „Син на българския народ“ на реж. Йордан Величков явното безстилие и нецентрираност на разказа са резултат от една по-дълбока дебалансираност в съотношението и значимостта на мотивите, които изграждат идейно-тематичното съдържание.

Или по-точно — не „изграждат“, а „изпълват“, защото нищо повече от пълнеж не могат да бъдат изкуствено „прикачените“ епизоди, които разказват пространно за подвизите на съветските хора в Украйна и край Москва, за акциите на прочутия съветски разузнавач Кузнецов, както и всички съвременни интервюта със съветски войни и комунисти от различни страни, участващи в партизанското движение на съветска земя.

Всичко това се превръща в пълнеж по една причина — поводът за създаването на този филм е доста по-конкретен — участието на едно обикновено българско момче, син на наши политически емигранти в СССР, в партизанското движение. Със цялата си всеотдайност и убеденост то се включва в борбата на съветския народ и много скоро, още при първата сериозна акция на отряда, в който е зачислен, загива. От показаните документи, от разказаното от очевидците, става недвусмислено ясно, че това е история за живота и непатетичната смърт на един чист и предан **редник** от борбата. Но за авторите извеждането на тези мисли очевидно се оказва недостатъчно внушителна

задача. Затова те успоредяват „едногласието“ на тази съдържана и скромна човешка история с полифоничната и мащабна картина на партизанското движение в почти цяла Украйна. Като резултат се е получил един твърде неприятен ефект, вероятно нежелан от самите автори — образът на нашето българско момче „издребнява“ и се безличава сред пълния хоровод от случки — и по-значителни, и по-драматични. И остава впечатлението, че неговата съдба е била за авторите само повод да направят поредния филм „изобщо“ — и за партизанското движение, и за войната, и за дружбата, и за солидарността, и т. н., и т. н.

Стремежът за преодоляване на апологетично-безпроблемния подход в социалистическото документално кино не е от вчера. Искаме само да припомним, че още през 20-те години, когато се формираше неговата естетика, Дзига Вертов пише, че е необходимо да се помисли за преход „от производството на поетични филми от сбзорен тип към работа над филми за поведението на човека“. . . И 20 години по-късно, в навечерието на войната, той отново тревожно ще отбележи в своите дневници: „ . . . Главното е: всичко да е свое. Свежа мисъл, свежа конструкция, свеж език, а не обезличена илюстрация на лозунги. . . “

А това значи, че и правилният път за преодоляването на консервативните тенденции, е известен, и то също не от вчера.

Но всичко разглеждано дотук, струва ни се, е едно красноречиво свидетелство, че рецидивите на консервативния — нетворчески и неефикасен — подход към проблемите на нашия живот са също толкова жилави и многовариантно устойчиви. Затова счетохме за нужно така обстоятелствено да се спрем на някои твърде, твърде показателни в това отношение примери в настоящето на документалното ни кино.

Спускане в дълбините

ГРИГОР ЧЕРНЕВ

Сега ние можем вече да си позволим лукса да говорим за Христов кинорежисьора и без непременно позоваване на театралния му опит. Разбира се, едно по-детайлно проследяване на творческия му път ще ни открие вероятно единна линия на развитието му, интересни преливания и преходи от сцената към екрана. Малкото, което съм видял от сценичните му реализации, говори именно в подкрепа на тази мисъл и аз съвсем не съм склонен да я пренебрегвам или недооценявам. Още повече че в „Иконостасът“ — първата му кинопостановка, осъществена заедно с Тодор Динов — той сам в прекия и в преносния смисъл заяви приемствеността на художническите си търсения — нека припомним, че филмът беше предшествуван от театрален спектакъл по „Железният светилник“...

Сега ние можем да говорим отделно за филмовото творчество на Христов не само „заради удсбство“, като направим необходимите условни разграничения и уговорки, а главно защото то съдържа в себе си толкова идеи, образи и артистична енергия, че само си е спечелило правото на автономност. При това „двойна автономност“ — в неговата собствена режисьорска изява и в днешния ден на българското кино.



Сцена от филма „Циклопът“

Подчертавайки този момент обаче, ние трябва непременно да съзрем и диалектическата връзка между създаденото от Христов за екрана и общия филмов климат в страната. Истина е например, че „Наковалня или чук“ беше възможен след едно ново осмисляне на предишния ни опит и в обстановката на видим подем на политическия филм. Истина е, че „Последно лято“ и „Дърво без корен“ се явиха заедно с други творби на други автори, които издигнаха съвременната тема до равнището на сериозно художествено изследване на действителността, придадоха ѝ престиж и я направиха, вече не само като пожелание, главна, определяща. В известен смисъл и „Циклопът“ продължава не единствено търсенията на автора си, но и общия стремеж на нашето кино към остра проблемност и идейна дълбочина.

За каква автономия тогава може да става дума?

За онази, която се определя от личното участие, от собствения почерк, от индивидуалността на твореца. За творчество с неповторими черти, с характер на художествен феномен. Петте филма на Христов, до един забелязани, дискутирани, оглеждани нееднократно и от различни страни, мисля, ни дават право за подобно твърдение. Те съвсем не са без недостатъци, не са изкристализирали еталони, които искаме да сочим някому като единствено възможни, нито всички имат изравнена и еднаква стойност. Онова, което ни привлича в тях, е неспокойният дух, клокоченето на страстите, изблиците на фантазията. И понеже пластическите качества на филмите му, особено на „Последно лято“, са ярки, агресивни, ние ги забелязваме веднага, но не винаги си даваме сметка, че съдържанието ги е извикало на живот, че те са неговите „превозни средства“ до зрителя.

Понякога упрекват режисьора в излишество на фантазия. Подобни упреци се чуа и след първите прожекции на „Циклопът“ — в смисъл, че тези „излишества“ затрудняват възприемането. В това има някаква истина, но тази



Невена Коканова в кадър от филма „Циклопът“

истина е повърхностна. Вярно е, че от първо гледане дори от тренираните сетива на критиците убягват много неща. Затова пък второто гледане ни прави внимателни към всяка реплика, към всяка асоциация. С това аз не искам да кажа, че филмите, които се разбират от пръв път, са от по-ниско качество. Просто някои произведения — и в другите изкуства — изискват по-голямо съсредоточаване, повече съучастие на читателя или на зрителя. Какъвто е случаят с „Циклопът“.

По-правилно ще бъде, ако се запитаме: в името на какво са тези „излишества“, има ли пластическата форма опори в идеята и съдържанието?

В търсене на отговор разгръщаме романа на Генчо Стоев „Циклопът“, чиято екранизация е филмът на Христо Христов. И констатираме, че филмът следва асоциативната структура на романа — не буквално, разбира се, а като принцип. „Излишествата“ на въображението са още при Генчо Стоев. Христов ги подема, придава им цвят, блясък, релефност. Онези, които са склонни, да виждат във филма само развитие и продължение на находките от „Последно лято“, сега трябва да прибавят и още един мотив — литературния първоизточник. Сигурно е, че режисьорът е избрал този, а не друг роман за екранизация, защото той е съответствувал по-пълно на неговата нагласа, на неговото възприемане на света.

Следователно, тук може да се говори най-малко за две неща. Първо, за лоялност и уважение към писателя. И второ, за еднопосочност на творческите инвенции, за пристрастеност към определен стил.

Преди това обаче трябва да се говори — и това е най-същественото — за общост на гражданската позиция. Изборът на героя и темата, оказва се, не е случаен. Човекът пред лицето на света, неговата отговорност, търпението му, далновидността му пред сложните проблеми на планетата — очевидно в тази посока трябва да търсим основните подбуди.

У Генчо Стоев: „Дарен от случая с неограничена власт в своето малко стоманено царство и с власт над едно друго подобно, предполагаемо, той дремеше на трона си, като чуваше всякакви сухоземни ветрове и водеше всякакви разговори: морски и сухоземни. . .“

„Свикнах с разминаването, както свикнах и с мисълта да бъде главно гарант на човешкото спокойствие. . .“

У Христо Христов:

„Когато за първи път се запознах с един истински жив командир на подводница, почувствувах „регионалността“ на нашето съществуване. Ние живеем за семейството, работата, страната си. А това са хора с други мащаби — те сякаш са в непосредствен контакт с цялата планета. . .“

И така, филм за подводничарите — един необикновен пейзаж, необикновен бит, необикновено предназначение. Но не само това. То е повече атмосфера, среда на действието, в никакъв случай екзотика. Важното е в условията, които тази подводница предоставя за „непосредствен контакт с планетата“. Затова филмът не се занимава с дребни неща, не се стреми да наподобява всекидневното на моряците. Той тръгва от една реална среда, но в общото му звучене тя е и условен фон на действията и разсъжденията. И думите, репликите, разговорите не са делнично битови. Често в тях прозира вторият план, индизайнерността, метафората. Често те придобиват образа на директни афористични сентенции, които явно не се отнасят само за конкретната подводница или за персонажа на филма. Такива са, да речем, разговорите между офицерите за смисъла на военната професия в мирно време, дискусията на капитана със старши помощника. Доводите от рода на „Да си спомня някой име на велик полководец, живял в тихи безбурни времена?“ се разнищват, оборват се, за да се стигне до другото проявление, когато, като странни дънни весталки трябва да поддържа своя мъчителен огън под тежките водни пластове, без припламване и без загасване да го поддържа, без фойерверките на истинския взрив. . . И лаврите дават добра реколта само в градините на мира.“ Спор се води през целия филм — капитанът със себе си, с помощника си, с екипажа, с близките си, с непознатия противник. Капитанът е взел от противоречия, от много „за“ и много „против“, но нервите му трябва да издържат, той няма право да натисне копчето, защото „по-добре свят с нерешени проблеми, отколкото решени проблеми без свят“.

Нима това се отнася само за нашия капитан, само за нашата подводница? Ясно е, авторите търсят по-глобален смисъл, по-голяма обхватност. Тази

Пенка Цицелкова в кадър от филма „Циклопът“



машабност на проблематиката е много съществена и тя трябва специално да се подчертае. Дори, мисля, образът на циклопа, митическото същество от зората на човешката цивилизация, използван в книгата и във филма, идва да подкрепи стремежа към по-голяма валидност на разказа, да свърже в едно мимолетното и вечното. Това — от една страна.

От друга страна, нашите „циклопи“, които бродят по океани и морета и са „в непосредствен контакт с цялата планета“, са въпреки всичко земни хора, българи. И този момент е добре подчертан във филма. Достатъчно е да се чуе сигналът на Радио София, да долети вестта, че някому се родил син или някоя по-незначителна вест, за да се пренесем на сушата. Именно от тези постоянни отивания и връщания са състои филмът. „Пъпната връв“, по която идват сигналите от родината, не се е прекъснала.

Но освен „планетарен“ филмът е и дълбоко личен. Всъщност той е монолог на един човек — капитана. Всичко е видяно през неговия поглед, филтрирано е през неговото съзнание. Това всъщност определя сложността и особената асоциативна постройка на творбата. Картините — реални и предполагаеми — се редуват без хронологическа последователност, бързи и капризни като мисълта. Може да се каже, че в „Циклопът“ Христов е направил стъпка към най-трудното — да даде образ на човешката мисъл, да филмира човешката мисъл. Не да разказва история, не да описва случки, а да навлезе в сложни зависимости и състояния.

Доскоро това се считаше за монопол на литературата. Днес вече, къде с по-голям, къде с по-малък успех, и киното се опитва да го изрази. В нашия случай не само подводницата се спуска надълбоко, към дълбините на човешкото мислене се спускаме и ние заедно с авторите.

През целия филм, от първия кадър до последния, е изтеглена нишка на напрежение. Няма или почти няма моменти на отдиш. В учебното морско сражение чуваме не гърмежи, а „дишането“ на корабите и подводниците — задъхано, учестено. Защото всъщност с всичко това диша капитанът. Непрекъснато светват „червените лампи на тревогата“. Отношенията с жена му и приятелката му, с двете му дъщери също са изцяло или почти изцяло конфликтни. Вътрешно конфликтен е и самият капитан — раздвоен между битността си на командир и неосъществената научна кариера, между дълг и призвание.

Генчо Стоев и Христо Христов явно имат вкус към „граничните състояния“. Техният герой се намира между морето и сушата, между живота и смъртта, между приятели и противници, между реалното и въображаемото. Ако щете — и между две жени. . . Образът се изгражда от сблъсъка, но и от единството на тези начала.

Тези особености на филма естествено се отразяват и върху задачите на актьорите. Битовата правдоподобност очевидно тук е недостатъчна. Трябва да се играе едното състояние, но да се загатва и другото, от конкретната ситуация да се извлича общият смисъл. И именно към това се стреми актьорът Михаил Мутафов. Външно сдържан, почти аскетичен, той в съгласие с общата насока поставя акцент върху вътрешното — психологическо и мисловно — разкритие на героя. С познати пастелни тонове, но с по-голяма условност — пак в съгласие с физиономията на целия филм — прави своята роля Невена Коканова. Пенка Цицелкова внася поривистост и експресивност в общата картина.

В избора и воденето на актьорите Христов е експериментирал. Редом с проверената стабилност на Коканова той разчита и на непроявени страни на по-млади и неизвестни имена, помага им да се изият. И в крайна сметка виждаме пълноценно творческо общуване на екрана, в което вземат участие и някои непрофесионални изпълнители.

Да изрази конкретното, но и общото, реалното, но и предполагаемостта — такава задача е имал и отличният оператор Венец Димитров. Затова в изображението виждаме и документална точност (снимките са правени в истинска подводница), и стилизирана условност (виденията на апокалипсиса, на потъналата Атлантида).

Изобщо цялата „енергийна система“ на филма е задвижена в подкрепа на неговия замисъл, на неговата идея.

Красноречивият резултат говори, както видяхме, за талантливо пресъздаване на образа на съвременника, на съвременни проблеми. „Циклопът“ е **политически** филм, доколкото в него обществените и политическите моменти са ярко заявени. Но „Циклопът“ е също **психологически** филм, доколкото тези моменти са сплавени в мисълта, в душевния строй, в психиката на героите. Тези две начала не са несъвместими, както може да се стори някому. Тяхното „съвместно съществуване“, доказано и от други творби, не е още достатъчно осветлено от кинотеорията и кинокритиката. Във всеки случай „Циклопът“ ни дава нови поводи за размишления над този проблем и, да се надяваме, ще бъде принос в неговото по-пълно осмисляне.

Петият филм на Христо Христов го утвърждава като творческа личност в нашето кино. Наред с изявата на други стилове и индивидуалности, наред с епичното разгръщане, наред с поезията на всекидневието или с прозата на сатирата имат място и произведения с по-подчертана мисловно-философска характеристика. Без да отричат постиженията в другите области, те щастливо ги допълват.

И толкова по-добре за нашето кино, което живее с амбицията да бъде образен летопис на времето и свидетелство за съвременната душевност на българина.

„ЦИКЛОПЪТ“ — български игрален филм по едноименния роман на Генчо Стоев. Сценарист, режисьор и художник — Христо Христов, оператор — Венец Димитров, композитор — Кирил Цибулка.

В главните роли: Михаил Мутафов (Капитана), Невена Коканова (Зоя), Пенка Цицелкова (Мария), Зинка Друмева (Захария) и др.

Нова екранизация на Караславовата „Снаха“

АТАНАС СВИЛЕНОВ

„Снаха“ е сред най-добрите произведения не само на Георги Караславов, но и на цялата ни национална белетристика. Тази неголяма по обем повест (или според по-разширените днешни жанрови разбирания — дори малък роман) е кондензирала в себе си много истини за живота на народа ни в едно тежко време, представила е цялата жестока същност на частнособственическия свят. В нея са изградени силни, сложни и неповторими човешки характери, които завинаги остават в съзнанието ни. Преди всичко това е Юрталана, който неслучайно е станал нарицателен тип, тъй като в нея лична драма всъщност се оглеждат обликът на едно общество, неспособно да създаде на хората сигурност, справедливост и щастие.

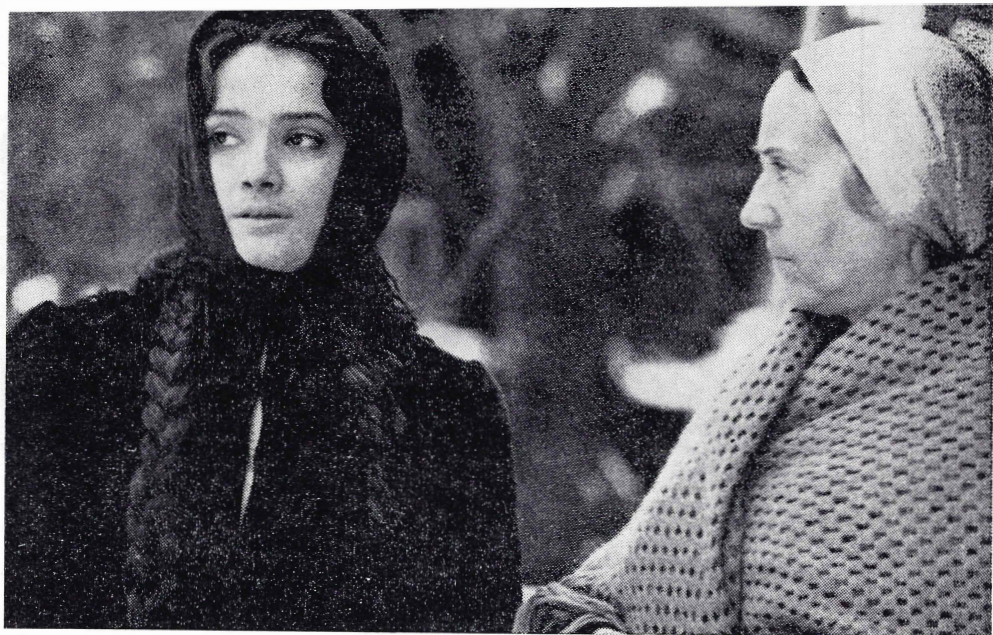
Нашето кино проявява траен интерес към прозата на Георги Караславов, съзира в нея сериозна основа за създаването на ярки филмови произведения. Само в последните години бяха екранизирани „Танго“, „Татул“ и „Селкор“. А ето че сега се появи и филм по „Снаха“ (сценарист Слав Г. Караславов, режисьор Васил Мирчев, оператор Цветан Чсбански, композитор Кирил Цибулка, художник Милко Маринов). Творбата е изключително популярна не само благодарение на множеството ѝ преиздания, но и защото в театрална инсценировка е играна и се играе на редица сцени. Тя също така е и от онези произведения на литературата ни, към които



Стефан Гецов в кадър от филма „Снаха“

киното ни най-напред прояви интерес. Преди около двадесет и две години режисьорът Антон Маринович създаде по нея своя едноименен филм с участието на Петър Димитров, Маргарита Дупаринова, Вера Ковачева, Петър Стойчев и др. Той за времето си беше сполука за младото ни социалистическо изкуство. Но напълно естествено е след като натрупахме значителен опит и след като на смяна дойдоха нови поколения, да се създаде и друга екранизация. В края на краищата всяко крупно литературно произведение със своята многопластовост и вътрешна обемност предоставя възможност за различен прочит, за съществени отлики в интерпретирането на авторския текст. А и всяко ново време въоръжава творците с изисквания, които са съзвучни с етапа на социалното развитие и с гражданската и нравствената зрелост на обществото. Така например, ако през 1954 година пресбладаващата част от публиката е откривала в „Снаха“ възкресяването на спомени и нрави от една действителност, за която има непосредствени впечатления и присъдата над която е с все още остра актуална сила, сега с новата екранизация се среща и нова публика. В нея вече преобладават ония, за които времето на частната собственост, на фанатичната и болезнена страст към земята, на вълчите експлоататорски закони е едно минало, за което те са чели, чули са да им разказват други, но трепетът на непосредственото съзвучие отсъства. С това сегашната интерпретация е длъжна да се съобразява.

А има и един друг съществен момент. Преди двайсет и повече години при своите първи сериозни професионални стъпки цялото ни кино беше под силното влияние на театъра — то си служеше с много от неговите характерни изразни средства, като особено тази зависимост изпъкваше в актьорската интерпретация. Не бих искал ни най-малко да подценявам майсторството на изпълнителите в екранизацията на Антон Маринович, особено на такива прекрасни актьори като Маргарита Дупаринова и Петър Димитров, ала все пак, когато днес наблюдаваме играта им, силно ни смущава театралната заостреност и преситеност на жестикулацията, на цялото сценично поведение, на ин-



Сцена от филма „Снаха“

тонациите в словото. Това отдалечава, хвърля някакъв отпечатък на музейност и на стар вкус върху целия филм. Впрочем, конкретно в „Снаха“ обясненията трябва да се градят не само върху основата на цялостното състояние на тогавашното ни кино, но и върху обстоятелството, че по същество филмът представляваше заснет спектакъл на Народния театър „Иван Вазов“. Тогава изобщо бяха на мода така наречените „филми-спектакли“. Създаваха се, особено в Съветския съюз, цели поредици върху театрални постановки — „Живият труп“, „Без вина виновни“, „Доходно място“ и т. н. Смяташе се, че се върши благородна работа, особено с оглед на бъдещите поколения, като се документира и се съхранява изкуството на големи театрални изпълнители. И не се забелязваше как се „бият“ помежду си две различни изкуства, като от хибридно им съжителство губеше и едното, и другото.

Та по същото време беше създадена и нашата първа „Снаха“. С вродения си усет на кинематографист Антон Маринович направи немалко, за да се освободи от най-натрапчивата театралност, да поочишти спектакъла от прекалената патетика и да го заземи, ала все пак цялостният характер на едно сценично представление не можеше да не се чувствава във филма.

Сега, като съпоставят новата „Снаха“ със старата, някои с носталгия си припомнят за предишната екранизация. Аз реших да не се осланям на твърде субективните усещания, наслоени от спомените, а гледах отново творбата на Антон Маринович. При цялото ми уважение и при съобразяването ми с историческата дистанция, при целия мил наивитет, който настройва сантиментално-опрощавашо, трудно се преборвах с категоричната театралност. Отвикнали сме от нея, много напред е отишло киното ни. Разбира се, в отделни моменти съзирах и плюсове, като например много по-налагащото се и ярко присъствие на свежървата, чийто образ странно защо е обеднен драматургически в новата версия, но като цяло всичките ми симпатии са на страната на днешната „Снаха“. Нелишена от недостатъци, тя е не само произведение на киноизкуството, но и като подход към някогашната действителност, някогашните нрави и герои ми е по-близка.

Темата, която се налага във филма и която произтича от литературния първоизточник, най-общо може да бъде формулирана като изследване на душевната деформация, породена от страстта за забогатяване, за материално възмогане. Ала темата не се разработва изобщо, в абстрактен философски план, а в конкретна и вътрешно обусловена зависимост от обществените условия и класови взаимоотношения. Както писателят Георги Караславов, така и авторите на екранизацията произнасят присъда не толкова над хората, които са обзети от болезнената и гибелна за тях страст (преди всичко това е Юрталана), колкото над социалните корени за нейното възникване. Болни са не толкова техните души, колкото преди всичко буржоазното общество, което се крепи на частната собственост, на „законната“ за него амбиция да грабиш и да имаш повече, за да си обезпечен, да си относително спокоен, да си на „почит“. Изходът е единствено в промяната на самите социални условия, в идването на един нов и по-справедлив ред. И в литературната творба, и в екранизацията тази перспектива като сюжетен ход не е дадена, но тя иначе присъствува в самата позиция на писателя и на неговите филмови интерпретатори. Би могло обаче в разгръщането на конфликтите между героите и преди всичко в показване на взаимоотношенията между Юрталана и селяните му да се акцентира повече на класическата им същност — деликатно, внимателно, все в духа на психологическата драма, съдържаща в себе си широк социален заряд, но с още някои изразителни щрихи. Сега филмът прекалено се затваря в рамките на монодрамата, на личната съдба на Юрталана, а това би могло да бъде избягнато, още повече като се има пред вид, че режисурата съзнателно търси разчупване на камерността и придава на киноповествованието повече зрелищност и размах (изобилието от ритуални и битово-празнични сцени, религиозни обряди и т. н.). Тук, във верни пропорции с тези сами по себе си оправдани намерения да се раздвижи и освежи действието, е могло да се прибавят и детайли, които да обогатят социално-политическата характеристика на епохата, да дадат повече измерения на класовата конфликтност.

Силата на романа „Снаха“, дълбокият му драматизъм и трагедийна мащабност се чувствуват в екранизацията. Изваяни са в тяхната вътрешна слож-

Сцена от филма „Снаха“



ност и с националната им неповторимост героите на Георги Караславов, особено централният образ Юрталана. Присъства специфичният колорит както на историческата епоха, така и на българското в бита, ритуалите, пейзажа и т. н. Тук изпъкват пластическите достойнства на творбата, зрялата работа на оператора Цветан Чобански.

За разлика от някои негови непосредствени предходници, които също се бяха насочили към екранизиране на Караславовата проза, режисьорът Васил Мирчев по-тънко и по-вярно долавя особеностите ѝ и съумява да ги пресъздаде със средствата на киното. И на него наистина може да му се пожелае повече вътрешна свобода, повече фантазия при боравенето с авторския текст (нещо, което по-определено се чувствуваше при по-ранната среща на В. Мирчев с Г. Караславов с повестта му „Танго“), за да се преодолее наличието на известна буквалност, но все пак това са пожелания на основата на една цялостно успешна работа.

Добре е подбрал и добре ръководи Васил Мирчев и изпълнителите на главните роли. Стефан Гецов просто като че ли е създаден за тази роля и приносът му за цялостната сполука на филма е първостепенен. В неговата интерпретация Юрталана е разкрит в цялата сложна гама на вътрешния му живот, както това е и в текста на Георги Караславов. Това е един силен, енергичен, действен мъж, който обаче е насочил всичко по линия на една античовешка страст и тя не случайно го води не само до престъплението, но и до собствената му трагедия. Присъдата над героя не идва отвън, а актьорът ни въвежда в интимната същност на Юрталана и тогава го осъжда.

Вече споменах, че ролята на Юрталаница е силно съкратена и това е лишило образа от колоритна яркост (на Маргарита Дупаринова на времето до такава степен ѝ се предоставяше възможност да се развихря, че май тя доминираше над Юрталана). Но Емилия Радева и в значително по-скромните рамки за изява съумява да обрисова жив и запомнящ се характер, при това твърде различен от някогашната интерпретация на Дупаринова — тук Юрталаница е повече съчувстваща и тревожна майка, по-благородна и по-честна. Така в съпоставка с нея още по-категорично изпква деградацията на Юрталана.

Виолета Гиндева като снахата Севда е убедителна в първата част на филма, където присъствието ѝ е в лиричен план, но във втората половина, когато ролята става остро драматична, тя не ни удовлетворява, не се оказва на равнището на партньорите си.

С епизодични задачи са натоварени актьори като Добромир Манев, Антон Карастоянов, Свобода Молерова, Гепи Николова, но с точни и изразителни детайли те рисуват образи, които се вписват органично в галерията на Караславовите герои.

„СНАХА“ — български игрален филм, производство на СИФ, 1976 г. Сценарист — Слав Г. Караславов, режисьор — Васил Мирчев, оператор — Цветан Чобански, композитор — Кирил Цибулка, художник — Милко Маринов. В ролите: Стефан Гецов, Емилия Радева, Виолета Гиндева, Добромир Манев и др.

Успешен влог в нашето кинознание

АЛБЕРТ КОЕН

Новата книга на Иван Стефанов* свидетелствува преди всичко за една похвална последователност в теоретическите интереси и изследвания на своя автор. След като през 1968 г. в първата си книга „Киното — естетически проблем“ той разглежда естетическата природа и специфика на киното, сега той се опитва да го осветли от гледна точка на неговата комуникационна същност и функция. Впрочем в последната глава на онази първа книга, онасловена „Съучастието на зрителя“, вече се съдържа някаква „заявка“ за това, което е трябвало няколко години по-късно да стане главна тема на новата книга — „Изкуство и комуникация в киното“. Пък и самото заглавие на този нов труд говори за дълбоката му вътрешна връзка с предходния го. Иван Стефанов не е престанал да вижда киното като вид изкуство, не смята да подлага на съмнение естетическата му природа, която е защищавал преди осем години с такава убедителност — той иска още да види как това изкуство се реализира по веригата на комуникация, т.е. в контакта си със своя потребител, как то функционира не само като изкуство, но и като едно от средствата за масова комуникация. Нещо повече, да потърси как комуникационната функция влияе

върху неговите естетически структури и език, да проследи обратното въздействие — на зрителя върху филма. Съвременните теории в тъй модерните днес науки за семиотиката и масовите комуникации правят особено наложителен и актуален такъв подход. Но дори и без тях няма нищо по-правомерно от това изкуството да бъде обгледано по цялото протежение на неговия процес: от творческия акт през разпространението до потреблението и в обратна посока. Дори когато не е съществувало понятието „масова комуникация“ в днешния му теоретически разработен вид (защото самото явление е рожба на нашето време), естетите винаги са се интересували от тази верига и повече или по-малко са я проследявали. Толкова повече това се налага за киното — едно модерно изкуство с подчертано масов адрес и масово въздействие, отреждащо му изтъкнато място в системата на масовите комуникации на съвременното общество.

Една значителна част от книгата, при това може би най-любимитната и интригуващата, е посветена на това, което навярно представлява първата задача на всяко научно изследване: постановката на проблема. И.С. ни повежда оттам, където ни е оставил с първата си книга — от естетическия

* И в а н С т е ф а н о в. „Изкуство и комуникация в киното“, изд. „Наука и изкуство“, София, 1976 г.

„модел“ на киното, от естетическите концепции и прогнози за киното, за да ни покаже, че при цялата си валидност те са недостатъчни, непълни особено когато се изправим пред многообразието на фактите, преминаващи през бялото платно на световния екран. Тези концепции са се основавали главно на доказателствата, съдържащи се в добрите, пълноценни в художествено отношение филми, а са заобикаляли повече или по-малко масовата филмова продукция, състояща се, както е известно, от нискокачествени, естетически безлични изделия. Киното обаче е и това, т.е. не само шедьоврите, но и тази нискокачествена продукция, която не само че е далеч по-изобилна, но и се консумира особено стръвно от масовия зрител. Следователно, ако трябва да се анализира цялостният живот на киното и неговата социална роля, естетическият подход се оказва недостатъчен, той трябва да се интегрира със социологическия подход, сиреч — да разглежда киното не само като естетически феномен, но и като средство за масова комуникация. И. С. с право пледира именно за интеграция на двата подхода в противовес на разделянето им в някои съвременни концепции, които са или чисто естетически, или чисто социологични (респективно идеологически). Тази интеграция е логически обоснована, защото, както правилно изтъква И. С., киното е и изкуство, и масова комуникация, няма противоречие (в смисъл на несъвместимост) между тези две неговии същностни черти и тъкмо тяхното единство е, което прави от киното нов вид изкуство. „Масовата комуникация е обществената лаборатория за киното като изкуство. И в този смисъл изкуството и комуникацията в киното се намират, или по-точно се стремят да се намират в диалектическо единство. А това вече обяснява защо киното не може да бъде „старо“ изкуство в тради-

ционния смисъл на думата. Неговите естетически ценности се нуждаят от бърза, скоростна дифузия. Моментът на разпространение е твърде съществен елемент от интегралното естетическо събитие.“ (с. 52) Проникновени страници са отделени за разглеждането на комуникационните механизми на киното като средство за масово въздействие и масово общуване. Тук, както впрочем и по протежение на цялата книга, И. С. влиза в резултатна полемика с ред концепции и автори, извежда своите тези чрез убедителното им критическо преодоляване. По този път той стига и до по-нататъшното обогатяване на своите мисли за диалектическото единство между естетическото и комуникационното начало в киното, изтъквайки сложните отношения и постоянното взаимодействие между тези две начала, където именно трябва да търсим обяснение на многообразието на филмовите факти, на различните нива на филмовата продукция и на редица особености в еволюцията на киното изобщо (с. 66—69). Тези изводи, струва ми се, носят белега на една несъмнена смелост и оригиналност на теоретическото изследване.

От позицията за динамично единство на двете начала И. С. разглежда по-нататък крайно любопитния и важен въпрос — как и в каква степен комуникационното начало в киното оказва въздействие върху естетиката му, върху развитието на неговите тематични, стилови, жанрови и други черти. Тук намираме едно интересно теоретично обяснение на известното на всички ни и все пак толкова загадъчно съотношение между количеството и качеството в киното, което практически се проявява едва ли не като някакъв железен закон. В светлината на тези постановки авторът анализира естетическата еволюция на българското кино през последните години, преминаваща под знака на една повишена комуникационност, която не още-

тява, а, напротив — стимулира качеството. Този анализ също респектира с оригиналността на своята методология, разгърната едновременно на равнището на социалната психология и на естетиката.

Навлязъл в територията на нашето кино под знака на „уравнението“ филм — публика, И. С. прехвърля закономерно своето внимание върху втория член на „уравнението“ — публиката. Главата „В комуникационното поле на киното“ е един социологичен разрез на филмовата публика у нас, на нейния състав, мотивите и интензивността на общуването ѝ с киното и т.н. За този анализ И. С. се основава на данните на някои социологически проучвания, проведени в нашата страна. Наистина тези данни не могат да се смятат за особено пълни и показателни, поради което сам авторът не претендира за окончателност и неоспоримост на своите изводи от тях. И все пак и в този си вид данните потвърждават доста убедително теоретическия анализ, съдържащ се в предшествуващите глави относно социализиращата функция на киното в единство с неговата естетическа същност и сила на въздействие.

По този начин кръгът на теоретическите размишления на автора е здраво сключен, за да може той в последната глава на книгата си да се върне с още по-голямо основание към идеята за необходимостта от един нов, синтетичен — подход към феномена кино, за какъвто той пледирал още в самото начало на труда си. Налага се известно изместване на теоретическата гледна точка по посока на социалния живот на филма, а това значи — да разглеждаме киното и откъм процеса на неговото възприемане, на комуникационната му същност. А „комуникационният модел на киното ни разкрива своя обект като разнороден, включващ едновременно съществуване и функциониране на емпирични филмови факти с нееднаква естети-

ческа (аксиологическа) характеристика, разполагащи се на различни естетически нива и сложно обединяващи се, зависещи един от друг“ (с. 12^Е). От това авторът набелязва ред много съществени последствия и изисквания както за развитието на филмовата теория, така и за развитието на филмовата критика, на нейната аксиологическа роля и повседневна културна дейност.

Аз се опитам тук по-скоро да проследя накратко пътя, по който се е движело теоретическото изследване на И. С., отколкото да резюмирам съдържанието на книгата или макар най-важните нейни постановки. Такова резюме впрочем е невъзможно поради респектиращото богатство на книгата. В сравнително малкото нейни страници (140) И. С. е успял да побере голям теоретически материал, да осветли предмета на изследването от много страни, да се позове на значителен брой автори било за опора на своите съждения, било за да полемизира с тях и чрез тази полемика да обоснове своите гледища. Всичко това е извършено с безспорна научна добросъвестност и задълбоченост, с онази уравновесеност и отговорност на съжденията, която подхожда на сложността на проблема. Пред нас е един изключително „гъст“ текст, с внушителен вътрешен обем, реализиран на равнището на съвременната марксистка философско-естетическа и социологична мисъл и белязан с присъствието на ред оригинални анализи и виждания. Не бих се поколебал да изразя убеждението си, че поради тези си ярки качества книгата „Изкуство и комуникация в киното“ е един значителен влог в нашата все още бедна теоретическа литература за киното, крачка в разработването на социологията на киното.

Разбира се, това съвсем не означава, че в тази книга няма нищо, което да събужда желанието ни да поспорим с автора. Някои отделни постановки и оценки се нуждаят

според мен или от прецизиране, или от допълнения, за да се избягнат евентуални недоразумения или евентуалното впечатление за едностранчивост. Но аз не бих желал да се спирам на тези подробности, които широко се изкупват от обосноваността и стройността на цялата теоретическа структура на книгата. Предпочитам да поставя един общ, методологичен и принципен въпрос.

Струва ми се, че въпреки усилията и успеха на автора да разглежда изкуството и комуникацията в киното като две неразривно свързани и взаимодействащи си страни на един и същ феномен, чувствава се нуждата от по-прецизно изясняване на това диалектическо единство. Работата е там, че комуникативната функция е присъща на всяко изкуство, но не всяко изкуство влиза в системата на масовите комуникации. Ако киното е и средство за масова комуникация, както убедително ни доказва И. С., то е, мисля, не само поради технологичните му особености на производство и разпространение, а преди всичко поради специфичната му естетическа природа — синтетична (по съставките си) и визуално-зрелищна (по доминиращия израз) природа, която му придава особено голяма сила на въздействие. В някои свои статии вече съм се опитвал да обясня по-подробно естетическите корени на масовостта на киното. Мен не ме задоеолява мисълта на редица теоретици, отстоявана и от И. С., че именно единството между изкуството и масовата комуникация прави от киното нов вид изкуство. Според мен, киното е нов вид изкуство поради особеностите на своята естетическа същност и структура, именно тези особености (наред с технологията) го правят пригодно да стане и средство за масова комуникация, което от своя страна пък задълбочава характеристиката му на нов вид изкуство. Иначе, извън естетическата му специфика, ние не бихме могли да си обяс-

ним как¹ киното задвижва онези механизми на индивидуалното и колективното преживяване, които И. С. с право посочва като канали и лостове на масовата комуникация. Следователно, ако искаме да бъдем точни, трябва да кажем, че киното е и изкуство, и комуникация едновременно, но то е комуникация само защото и доколкото е изкуство, и то от нов тип. В диалектическото единство на изкуство и комуникация първоопределящото е изкуството.

А емпиричните факти, както И. С. нарича слабите филми? Тези факти мен теоретически не ме смущават, не ме карат да поставя под съмнение принадлежността на цялото кино към изкуството. Не само поради тяхната, ако мога тъй да се изразя, „наторяваща“ роля, която И. С. много убедително анализира на с. 66—70 на своя труд. Просто се чудя защо такъв диференциращ подход, и то в теоретически план, ще се прилага само към киното. Подобни факти има в изобилие и във всички други изкуства. Та нима литературата не е наводнена от потоци долнопробна книжнина във вид на криминални, „ужасийни“, любовни, еротични и какви ли не още съчинения? Но аз не знам някой поради това да се усъмнява в естетическата същност и природа на литературата. Изглежда, че пределите на всяко изкуство са достатъчно широки, за да поберат както чисти продукти на своя феномен, така и множество негови субпродукти. Нашата възискателност е, която ги изнася извън тези предели — днес или при пресяването на времето, т. е. това е акт на наша ценностна селекция и йерархизация, но той не може да отмени родовия им белег, присъствието в тях на ред съществени черти на изкуството. Естетическа същност и естетическа пълноценност са две различни понятия. Вярно е, че естетическата същност и възможности на едно изкуство се изясняват най-чисто, ярко и показателно в шедьоврите — че само от аксиологическа гледна

точка (която е решаваща при общуването с изкуството) естетическата същност придобива измеренията на естетическата пълноценност, варира в рамките на нейния широк диапазон. Но аксиологическата гледна точка не може да покрие напълно естетическата.

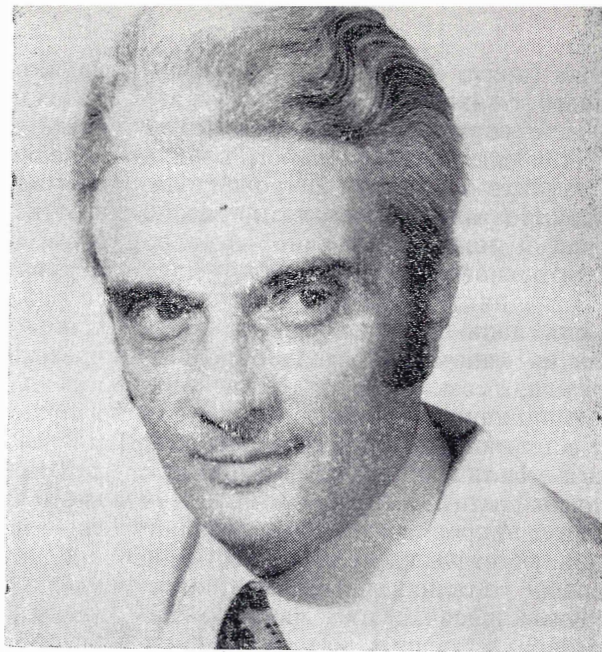
В същия дух заслужава да се помисли дали развлекателната функция на киното трябва да бъде разглеждана само като една от нейните комуникационни валенции, а не и на естетическите. Развлечението всякога е било и е една от функциите и възможностите на изкуството. И тук целият въпрос пак е на какво равнище на естетическа пълноценност една творба изпълнява тази функция.

Казвам всичко това макар в разговорка, защото, като ценя високо обосноваността и дълбочината на развитите от И. С. постановки, бих желал да видя в книгата му по-разработено и прецизирано диалектическото единство между естетическото и комуникационното начало в киното, тъй че да изпъкне приматът на естетическото начало, което, повтарям, ни най-малко не изключва много силното обратно влияние.

Но да се върнем към текста на книгата. Вече казах, че той е изключително „гъст“. Бих добавил още, че този труд за комуникацията не е от „най-комуникативните“ (впрочем това ми е правило впечатление и при други съчинения, които боравят с тази материя). Както сложният характер на разглежданите въпроси, така и научно-теоретическото равнище на тяхното разглеждане и съответният авторски маниер на изложение правят тази книга пригодна за специалисти, теоретически подготвени читатели и всъщност тя е адресирана към тях. Но се боя, че дори някои от тези читатели биха могли да се откажат от прочитането ѝ докрай, смутени от „тежестта“ на текста. А мен тази книга отново ме накара да помисля за това, което условно бих нарекъл „естетика“ на теорията и

науката, т. е. за своеобразното, почти естетическо удоволствие, което човек може да изпита при четенето на един „тежък“, „академичен“, лишен от всякакви художествени белези текст, стига да е посветен на проблем, който наистина го интересува. Струва ми се, че това удоволствие се ражда от логическата стройност, яснота и увереност, с която авторът превежда читателя по заплетените пътища на своята материя, за да го изправи пред такива „пейзажи“ на мисълта и знанието, които възбуждат и очароват духа. Това е удоволствието на пътешествията и откритията — на нови гледки и гледни точки, на интересни и съдържателни идеи. Отбелязвам това мое лично усещане, защото съм убеден, че то би споходило и други, ако си дадат волята да пропътуват търпеливо и задълбочено 140-те страници на тази богата книга.

И аз бих препоръчал това на всички, които работят в киното и за киното и в една или друга степен са подвластни на неговата творческа магия. Омаяни от светлините на екрана, ние „тичаме“ от един филм към друг, за да изживеем всички въздействия, които киното ни дава. Съгласен съм, че изживяването на едно изкуство — било като негови създатели, било като негови потребители — е по-важно от теорията за това изкуство. И все пак колко хубаво е да прекъснеш за някой миг този емоционален бяг и с хладен разум да надникнеш в очарованието на магията и разгледаш нейните механизми, онези най-дълбоки закономерности, които я изграждат и регулират. Книгата на Иван Стефанов ни предлага един такъв миг, една такава спирка. В това няма никаква разочароваща демистификация, никакво унизително развенчаване на „божеството“, а само радост от приближаването и познанието. Тя се присъединява към радостта от самото изкуство и ни прави още по-предани и съзнателни негови приятели и труженици.



„Непресъхващ интерес към хора пред избор, на кръстопът, стигащи до катарзис. . .“

— Вие нямате строго определени тематични и жанрови пристрастия. Съвременност и близко минало, остри политически проблеми, имащи глобално национално и интернационално значение, и нравствени проблеми на обикновената личност, психологическата драма и криминалният жанр — всичко привлича вниманието ви на художник. Погледът ви е насочен към многообразието и сложността на живота, в който обществено и лично, епично и лирично, сериозно и комично се преплитат и взаимодействуват. И все пак, как бихте формулирали вашата лична тема на творец, която присъствува във всяко ваше произведение, слага своя неповторим отпечатък върху всяка ваша творба?

— Има автори, които в цялото си творчество са верни на една-единствена тема и я разработват в различните си произведения в безкрайните ѝ варианти. Това се среща и в белетристиката, и в кинодраматургията. В първата сбласт мисля, че най-типичен случай от моето поколение е романистът Милчо Радев, докато в сценарната ни практика подобно явление се наблюдава при Георги Мишев.

Не бих могъл да се причисля към този вид автори, третиращи своя постоянна, съкровена тема. Може би поради това, че проявявам интерес и към историята, и към съвременния живот, или защото държа много на приоритета на действителния случай като главен източник на художествено претворяване. А навярно и поради силното влияние на Чехов още от най-ранните години на оформянето ми като писател.

И все пак не бих могъл да кажа, че в доста разнообразното ми в жанрово отношение и като обект на изследване творчество не се срещат преобладаващи мотиви, предпочитани образи и психологически състояния, лайтмотивни идеи и внушения. Ако трябва на всичко това да дам лаконична формулировка (при цялата условност и неточност, която крие подобно самоанализиране), тя е може би непресъхващ интерес към душевното състояние на хора, поставени пред избор, на важен кръстопът, правещи равностойка на живота си или достигащи до катарзис.

— *Всъщност тази формулировка съвсем не е неточна, тя ни предлага надежден ключ към цялостното ви многообразно творчество. Насочва ни към основното, трайното.*

— Именно към това е насочено предпочитанието ми — и в социално-етичен, и в по-тесен психологически план. И то се отнася за произведения, посветени както на миналото, така и на съвременността: „Цар и генерал“, „Заледеният мост“, „Поглед от хълма“, „Тази хубава зряла възраст“, „Искам да живея“, „Софийска история“, „Вината“. Дори и в по-леките в жанровете отношения работи, като например разказите, послужили за основа на филма „Мъже в командировка“ или в „Изкуствената патица“, пак съм се стремил да изследвам хората в критични състояния, във върхове (макар и понякога комедийни) колизии, да ги довеждам до дълбоки прозрения и решителни изводи за себе си и за целия си живот.

Всъщност всичко това едва ли може да се нарече постоянна тема на един автор — то е задължително и естествено условие, неизбежната среда за създаване на всяко художествено произведение. Експонирано обаче върху неизменния ми интерес към градския живот и върху почти ненарушимото предпочитание и безспорно по-добро познаване на проблемите на съвременния интелегент, то сигурно би могло да създаде по-определени координати на гражданската ми и творческа физиономия.

— *От дълги години вие работите на две територии на изкуството. Къде намирате по-голям вътрешно удовлетворение — в белетристиката или в киното? Кое изкуство ви позволява засега да изявите по-пълно, по-цялостно творческата си личност?*

— Вярно е, че работя на две територии на изкуството, но поне за себе си, в собствените си очи и съзнание аз се смятам предимно за белетрист. Основанията за това са няколко. Първо, започнал съм с разкази и очерци и преди да напиша първия си сценарий, бях вече автор на три-четири книги с проза. Второ, част от филмите, създадени по мои сценарии, имат за първооснова белетристични творби („Малката“, „Мъже в командировка“, „Песента на шурците“). Трето, чисто количественият показател също говори в полза на белетристиката — до днес съм написал 13 книги с разкази, повести и романи, а имам 8 филма.

От всичко това може да се извади заключението, че макар киното да е обсебило доста години от живота ми и може би дори да ми е отнело време за още половин дузина книги, аз съм си оставал верен на белетристиката, смятал съм я за по-трудна и почетна за един писател дейност, държал съм повече на успехите си като разказвач и романист, отколкото на изявите си като кинодраматург.

— *Надявам се, с това не давате израз на някакво чеверие във възможностите ви.*



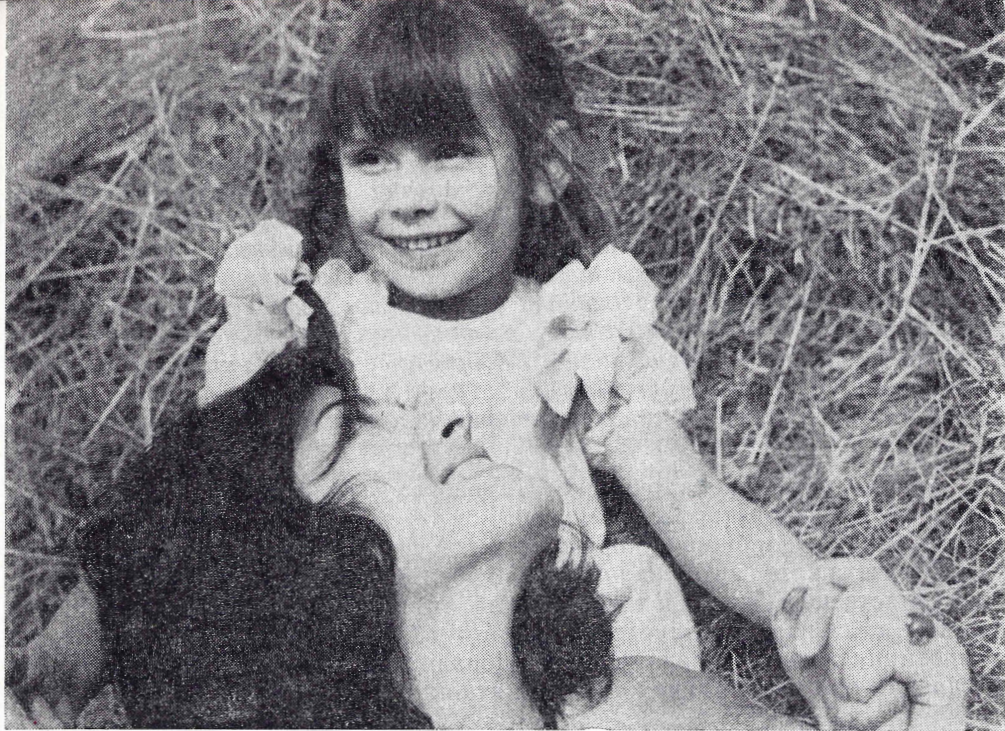
„Мъже в командировка“

стите на киното за обхващане сложността и многообразието на живота, за проникване в съзнанието на героя?

— Не, разбира се, моето предпочитание в никакъв случай не е обусловено от някакво чувство на високомерие към киноизкуството или от огорчение. Напротив, може би дори като сценарист съм получавал по-голямо обществено признание! (Достатъчно е да спомена, че съм носител на две „златни рози“ от кинофестивали във Варна.) Просто отдавна съм се убедил, че ролята на сценариста в един филм е далеч по-скромна от тази на театралния драматург, например, че в самата същност на филма, в еднократността на неговото създаване е заложено подчиненото или поне не първенстващо място на автора на сценария в сравнение с това на режисьора, а оттам следва и логичният извод, че нерядко един писател не е в състояние да се изяви пълноценно чрез кинодраматургията, да не говорим за по-тежките случаи на пълно разминаване между сценарен замисъл и режисура.

— В каква степен белетристичният опит обогатява кинодраматургията? А обратното?

— Друг е, разбира се, въпросът за ползата от работата в двете изкуства, за взаимодействието и обогатяването на кинодраматургията от белетристичната, и обратно. В какво виждам благотворното влияние на белетристичния опит в дейността ми на киносценарист? (Това, естествено, не се отнася само до мен, а и до всички прозаисти, работещи в киното.) То проличава особено ярко, когато се сравни сценарий, написан от писател-белетрист, със сценарий, чийто автор е, да речем, някой кинорежисьор. (Не говоря за екранизациите на литературни произведения, а за оригинални сценарии.) При това имам пред



„Искам да живея“

вид сценарии на режисьори с доказани възможности и неоспорим талант на кинотворци, гледащи сериозно на своето творчество. С много малки изключения кинодраматургичните творби на тези автори, поне в нашата практика, страдат от някои основни, същностни недостатъци — бледи или неумело изградени човешки характери, липса на ясно изведена проблематика, неспособност да се види цялото, главното за сметка на отделните ефектни късове, безпомощен, а често и претенциозен диалог. С една дума — важни, бих казал, решаващи недъзи, които трудно могат да се компенсират с владенето на киноспецификата, с интересно намерените филмови детайли, с добрата композиция на материала или с внушителния финал.

В това, разбира се, няма нищо чудно и неестествено. Областите, за които става дума, са всъщност азбуката на всяко белетристично майсторство, те са пробен камък за всеки писател. И колкото в сценариите на някои млади разказвачи да личи професионална несръчност, колкото и на места в тях да натежава белетристиката за сметка на действено-визуалната стихия на киното, тези сценарии в различна степен, разбира се, винаги носят елементите на художественото произведение, авторите им се стремят да уловят и извайват интересни човешки характери, да прокарат някаква своя мисъл, да изграждат жив диалог, с една дума — да пренасят на екрана своите възмущения, търсения и мечти, да правят своите по-скромни или по-значими художествени открития.

В този принос — по-голям или по-малък — в зависимост от таланта и жизнения опит на сценариста виждам благоприятното влияние на белетристиката върху кинодраматургията, обогатяването на сценарния жанр от добрата проза и нейните представители, работещи за киното.

— Ще ви възразя — преди малко, когато говорехте за влиянието на белетристиката върху кинодраматургията, вие се позовахте на режисьори,

които не са професионални сценаристи и чиито сценарии страдат от редица недостатъци, често пъти решаващи за крайния художествен резултат. Нека не изхождаме от негативните примери, слава богу, в световното кино, пък и в нашето, работят талантиливи кинодраматурзи с голям професионален опит, които не са писатели! И после: основните и същностни недостатъци, които посочихме — бледи и неумело изградени човеишки характери, липса на ясно изведена проблематика, неспособност да се види главното и т. н., — са характерни не само за лошите сценарии, но и за лошата проза! Точно така както, от друга страна, ярки и завършени характери срещаме не само в добрата книга на белетриста, но и в добрите сценарии на кинодраматурзи-не писатели. . . А сега ще уточня въпроса си: с какво допълнително белетристичният опит обогатява кинодраматурга, какво му дава в повече?

— Нека най-напред уточня: когато говорех за слабостите, няхах пред вид сценарии на автори-професионалисти, които нямат изяви в белетристиката. Имах пред вид творби на кинорежисьори. А сега на вашия въпрос: аз започнах в прозата като автор на разкази. В този жанр е особено важно да се избере единствено нужният и точен отрязък от време и дадено събитие, особено важно е да се намери единствено доброто и вярно начало и финал, както и композицията на материала. Навярно поради това аз не срещах сериозни затруднения при изграждане композицията на първите си сценарии.

— *Не отговорихте на втората част от въпроса ми: с какво сценарният ви опит обогатява белетристиката ви?*

— Работата в киното е оказвала влияние върху белетристичното ми творчество. Струва ми се, че то се изразява в две посоки: първо — приучване към лаконизъм, към задължителна пестеливост в диалога, в повествователните моменти; второ — умението да си представям събитията и героите, да оживяват в съзнанието ми.

— *От дълги години — периодически, макар и не много често — вие пишете и критически материали: и проблемни, и оперативна критика, при това на професионално ниво, на което биха могли да завидят немалко утвърдени критици у нас. Е добре, от каква вътрешна потребност е продиктувана тази ваша изява? Какво ви носи?*

— Предполагам, че както и при други мои колеги, първоначалният тласък за изяви в кинокритиката е редакторската работа, натрупаният опит да се правят анализи на сценарии и филми. Тук искам да отбележа в скоби, че преди близо четвърт век, когато започваше моето служене на българския филм и пристъпих прага на сценарната редакция (тогава така се наричаше единствената в кинематографията редакция за игрални филми), на обсъждането на всеки отделен сценарий и готов филм се гледаше като на изключително сериозна и отговорна работа. Често отделните изказвания на заседанията на комисията представляваха истински задълбочени рецензии, оцветени от оригинални възгледи и стилистически похвати, носещи белезите на самобитността и творческата индивидуалност на редакторите. А редактори по онова време в сценарната комисия бяха такива наши писатели и критици като Веселин Ханчев, Павел Вежинов и Валери Петров, Пенчо Данчев, Емил Петров и Васил Акъов. Ето откъде навярно се породи и в мен желание да отклик-

вам, наистина не особено често, на някои кинематографични факти, които ме бяха развълнували, събудили бяха възторга или дълбокото им несъгласие. Тази практика продължава и досега, може би леко позанемарена, впрочем не само при мен, но за съжаление и при останалите мои другари и колеги, за които стана дума.

Освен навика, придобит в първите години на редакторстването ми, има, струва ми се, още един постоянен мотив за макар и спорадичното ми посягане към критическото перо. Това е нещо като своеобразна противореакция срещу практиката на някои професионални кинокритици да омаловажават в своите рецензии до обидни размери ролята и приноса на сценариста в даден филм, като отбелязват името му в скоби, а често и изобщо го премълчават. Във всяка от своите не особено многобройни кинокритики аз съм тръгвал от сценарната основа, защото тя е всъщност първоосновата, в нея са заложени и образите, и сюжетът, и идеята, тя е творческото начало, докато режисурата е малко или много интерпретаторско изкуство. Правил съм това не от тясно цехови съображения, а за да посочвам и изследвам тенденциите и насоките на нашата кинодраматургия, да сравнявам литературната основа с режисьорската реализация, да съпоставям равнището на сценария с произведенията на същия автор в другите жанрове и т. н. Вероятно и в бъдеще няма да се откажа от такъв род критическа дейност и с нея ще давам скромен принос в осветляването на сложните и понякога деликатни проблеми на взаимодействието между литература и кино.

— *Преди малко, когато обяснявахте интереса си към филмовата критика, вие използвахте един израз, който, откровено казано, ме смути. Вие споменахте, че докато сценарият е първоосновата и творческото начало, режисурата е малко или много интерпретаторско изкуство. Дали това е най-точната квалификация на творчеството на постановчика на филма? И после, не си ли противоречите? Когато говорехте за благотворното влияние на белетристичния ви опит върху дейността ви на кинодраматург, вие сам твърдахте, че по ваше дълбоко убеждение авторът на сценария има във филма подчинено или поне не първенстващо място в сравнение с това на режисьора. Бихте ли се изяснили?*

— Мисля, че няма противоречие, защото първенстващото място на режисьора не доказва автоматически и неговата роля на първосъзидател в киното. Освен това професията му се състои и от допълнителни дейности и качества, които нямат творчески характер. Тук нямам пред вид, разбира се, ония режисьори, които са и автори на сценариите, т. е. обединяват в едно лице двете творчески изяви.

— *Изявата ви на критик издава, между другото, сигурен поглед към професията на режисьора. Имате ли намерение да дебютирате в тази област, да реализирате сам ваши сценарий?*

— За пръв и единствен досега (а вероятно и за последен) път в мен се породило желание да дебютирам като режисьор преди две години, когато излезе романа ми „Софийска история“. Тази книга, която и до днес смятам за най-интимно изстраданата ми работа в прозата, подтикна въображението ми в неочаквана и непредвидена посока, събуди стремеж да придам на нещата видимост да продължа и може би да доразвия чрез живи хора образите, които бях изградил в романа. За съжаление, а може би за мое добро, този стремеж не

срещна отзвук в средите, от които зависеше неговата реализация. Сега ми остава да чакам филма, който Вълчо Радев ще направи по „Софийска история“, но това в никакъв случай няма да ми донесе същото преживяване, каквото бих имал, ако сам се бях заел с постановката.

— *Вие сте лекар по образование. Не търся, естествено, никакви директни, механически връзки между тази ви подготовка и професията ви на писател и кинодраматург. Бихте ли ми обяснили с какво според вас медицинските ви познания са обогатили опита ви на художник? Какви допълнителни хоризонти ви откриват?*

— Доста време измина, откак свалих за последен път бялата престилка и се простих завинаги с лекарската професия.

Първите ми работи в областта на прозата носеха прякото влияние на медицинското ми образование (разказите „Пеницилин“, повестта „Семейство Ласкови“, някои разкази от книгата „Студена къща“). Постепенно непосредствената взаимозависимост между първата ми професия и творческите ми изяви се позагуби, макар че и досега, особено в белетристиката, почти нямам произведение, в което да липсва персонаж или проблем, свързани с медицината. Но освен тази пряка и може би малко външна зависимост, съществува и една друга — по-важна и принципна, засягаща мирогледа, подхода, маниера ми на писател и кинодраматург. Вероятно на тази по-трайна и специфична нагласа, получена от 7—8-годишните ми занимания с медицината като студент и военен лекар, се дължи постоянният ми интерес към човешките преживявания, към психологическите колизии, а също и реалистичната закуска на творчеството ми, склонността ми да изследвам без заобикалки, сурово и безпощадно явленията в съвременния ни живот, влечението ми към документалност и научност и в актуалната, и в историческата тематика.

— *Досега вие сте работили с различни режисьори — всеки ваш сценарий е бил реализиран от нов режисьор. Това „производствена случайност“ ли е, или ваше предпочитание? Няма ли вече пред вид наши режисьор, който е най-близо до творческите ви търсения, с когото бихте предпочитали да работите. Ако пък смяната на режисьорите всеки път е именно ваше предпочитание, моля, обяснете съображенията си.*

— Наистина всеки от досегашните ми сценарии е бил реализиран от различен режисьор и от това може да се извади заключението, че не съм работил втори път с един и същ постановчик. Такава констатация обаче не е съвсем точна, защото освен реализираните филми всеки кинодраматург има и недостигнали до екрана свои творби. При два подобни случая аз щях да повторя сътрудничеството си с режисьори, които бяха правили вече филми по мои сценарии. Първият път се касаеше за екранизацията на романа ми „Поглед от хълма“, който Вълчо Радев много искаше да снее след „Цар и генерал“. Сценарият беше готов, но по независещи от нас причини не бе пуснат в производство. Вторият случай се отнася до сценария ми „Тази хубава зряла възраст“, към който прояви интерес и готовност да го постави Никола Корабов, осъществил първия ми сценарий „Малката“. За съжаление и този път попречиха фактори, стоящи извън желанието и намерението на сценарист и режисьор. От тези два примера може да се получи известна представа за предпочитанията ми към режисьорите, с които бих желал да работя и които от своя страна проявяват по-траен интерес към моето творчество. (Не случайно както

вече отбелязах, Вълго Радев за трети път се насочва към мое произведение — романа „Софийска история“.)

От друга страна обаче, причина за разнообразието на режисьорските имена, свързани с моето име на сценарист, е стремежът ми да работя с млади хора. Досега съм дал на трима дебютанти възможност да направят първата крачка в игралното кино с мои сценарии: Иванка Гръбчева с „Искам да живея“, Бойчо Божиновски — с „Песента на щурците“ и Веселина Геринска — с „Вината“.

Разбира се, ще бъде пресилено да се търси в този наистина рядък за нашата практика феномен някаква специална концепция, нито пък, надявам се, всичко да се обясни с особеностите на характера ми. Просто навярно съм осъден на това разнообразие и това между впрочем не би следвало да се смята за кой знае каква беда. Човек се среща с различни човешки и творчески индивидуалности, изучава една интересна съвременна професия чрез голям брой нейни представители — и от по-възрастното, и от средното, и от най-младото поколение, а това в крайна сметка би могло да бъде само от полза за един писател, чийто натюрел е да черпи своите сюжети и прототипове почти от натура.

— *Носите ли в себе си (отскоро или от години) някаква особено скъпа вам идея или вече оформен сюжет, който „не ви дава мира“ и който по редица причини все още ви се изпълзва, все още не ви се удава?*

— Вероятно всеки писател има някаква тема или идея за книга, която носи с години в себе си, която му е скъпа и с чието осъществяване той смята, че най-после ще се изяви в пълния си блясък и сила. Обикновено това хрумване се отлага от година на година с някакво горестно-сладостно чувство на разкаяние и тъга, каквото изпитваме, когато съзнаваме, че не се отнасяме добре към много близък човек, който обаче никога няма да ни се разсърди. Отлага се тази съкровена идея заради текущи, леко осъществими, ефектни или наложителни дела, скътва се все по-дълбоко в сърцето като най-скъпа болка и радост, която тревожи безсънните нощи на твореца, измъчва го с непостижимостта си, но и с трепетното предчувствие, че един ден ще се разчистят всички досадни, компромисни или просто дежурни задължения, ще се отблъснат всички примамки, скрупули или не дотам безкористни съблазни и ще започне сладката, но тъй жадувана творческа мъка по реализацията на голямата тема.

Не искам да крия, че и аз страдам от тази сигурно твърде разпространена писателска болест. Вече години наред, от времето, когато живях 7—8 месеца в Кърджали, отглеждам старателно и придирчиво като влюбен в работата си търпелив селекционер идеята за един обширен и многопланов роман, чието действие започва в навечерието на Девети септември и продължава до наши дни. В този роман ще се опитам да разкажа за трудния път на двама млади хора — единия, произлизащ от богато буржоазно семейство и търсещ мъчително мястото си в живота, а другия, свързан кръвно с работническата класа и борците за свобода, но молепсан от една съдбова любов, която разбива бъдещето му. Преплетени по особен начин със странно кръстосващите се през дългите години пътища, тези двама мъже, тези „бели врани“ (може би така ще се нарича и цялото произведение), ще носят върху плещите си целия онзи сложен и противоречив товар от пориви и грешки, подеми и падения, трагични омрази и светли възмивания, които характеризират живота на нашия народ през последните три десетилетия.

Както при повечето теми от този род, и при мен голяма част от историята има почти автобиографичен характер, болшинството от бъдещите ми герои са

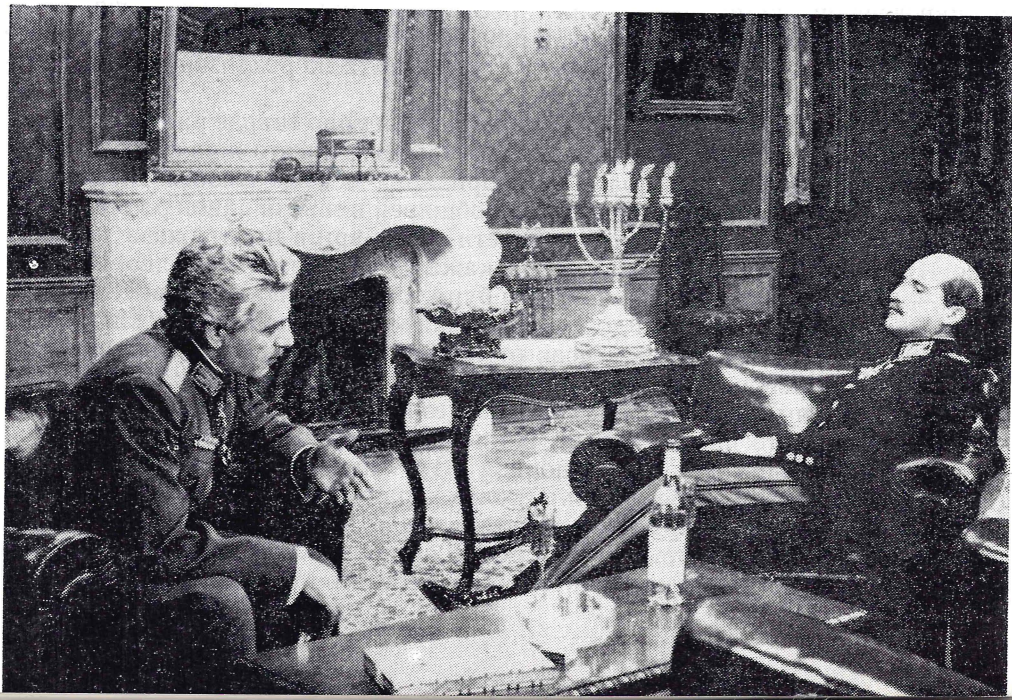
хора от моята младост, преминала в Пловдив, най-близки мои роднини и приятели, а също и люде, с които се срещнах и сблизих по време на пребиваването ми в Родопите. И може би главно поради това вече толкова дълго време се поддавам на леко измамната утеха, че няма защо да бързам с написването на романа, тъй като всичко си е вътре в мен и непрекъснато продължава да зрее. Не знам кога ще се освободя от тази илюзия и ще намеря най-после ония две-три, а може би и повече години, които ще ми бъдат нужни, за да изпълня своя амбициозен план. Бих искал да вярвам, че това ще стане скоро.

— Един неизбежен въпрос: привличат ли ви творческите възможности на телевизията? Или пиесата ви, която бе поставена от ТТ, е само инцидентна изява в тази област? В какво виждате предимствата на малкия екран пред големия?

— Едва ли ще кажа нещо ново по този въпрос, ако подчертая, че възможностите на телевизията за бързо довеждане на едно произведение до милиони зрители и оттам за по-голяма ефективност и създаване на лесна популярност са неограничени и превишават многократно всички останали форми и средства за духовно общуване. От друга страна обаче, е също така всеизвестно, че дори и в сравнение с киното телевизията оставя най-слаба диря след себе си — предаването, филмът и телевизионният спектакъл живеят фактически само през часовете на тяхното излъчване, след което изчезват в ефира. В това отношение бихме могли да си послужим условно с такова сравнение — ако литературата има дълговечността на една печатна книга, а киното е примерно списание, то телевизията представлява ежедневен вестник.

Разбира се, това съвсем не означава, че възможностите на телевизията не ме привличат. От реализацията на пиесата ми „Късно море“ в Телевизионния театър съм, общо взето, доволен, мисля, че тя имаше и доста широк от-

„Цар и генерал“



звук сред зрителите и в по-малко от две години се излъчва вече три пъти. На-
вярно няма да се откажа и от по-нататъшно сътрудничество с Телевизион-
ния театър.

— Какво мислите по-специално за многосерийния телевизионен филм.
Не е ли това една възможност филмът да се доближи до възможностите на
романа — повече сюжетни линии, повече герои, многопластово повествование,
които филмът за големия екран (и в 3 и 4 серии) трудно може да поеме. Не
ви ли бланят тези възможности?

— Колкото се отнася до многосерийните телевизионни филми, нещата
не се различават по същество от положението, което щрихирах преди малко,
с тази разлика, че когато сериалът е направен по известно литературно про-
изведение (а практиката най-често показва, че именно този вид многосерийни
филми се радват на най-голям зрителски успех), той изиграва допълнителна
положителна роля за събуждане на нов интерес към литературния първоиз-
точник, извиква на живот забравени или малкоизвестни на новите поколения
творби от близкото или далечното минало. В този смисъл един кинодраматург
би могъл да допринесе двойна полза със сполучливата екранизация на някой
класически роман.

Не съм мислил да се заемам с такава работа, но може би, когато изпълня
творческото си намерение, за което говорих преди малко, бих могъл да се
опитам да създам по него един телевизионен сериен филм.

— Какво мислите за съвременния театър? Имате ли изкушения в тази
посока?

— Към съвременния театър имам доста сложно и противоречиво отно

„Искуствената патица“



шение. От една страна, под влияние на голямата магия на театъра и на великите произведения на драматургията изпитвам нескрита боязън към този труден жанр, а, от друга — често се срещам с проявите на безумна смелост у някои мои колеги, водеща ги до лекомислени и смехотворни опити, достигащи нерядко и до реализация. Резултатът от тези взаимно въздействащи си, но като че ли и пречещи си чувства е налице — все още не съм написал театрална пиеса. Струва ми се обаче, че кога да е, това ще стане, между другото и поради факта, че от единствения си засага опит с Телевизионния театър се уверих в едно истинско чудо — в готовия спектакъл на пиесата ми не срещнах нито една променена дума или фраза от моя текст — нещо, което в сценарната практика се смята за рядкост, по-голяма и от бялата лястовица.

— *Работата ви над филмите „Цар и генерал“ и „Наковалня или чук“ ви изправила неизбежно и пред проблема: историческа правда — художествена правда. Какви трудности трябваше да преодолеете? Какви съображения бихте изложили в защита на замисъла си?*

— Историческа правда — художествена правда! Не е ли това същото, както жизнена достоверност и художествена измислица? И докато в съвременните произведения никой не връзва кусур на автор, отдалечил се от жизнения факт в името на някакво обобщение или за да подчертае по-дебело някаква своя идея, в историческите творби се гледа сякаш с лупа на всеки, дори и плах опит да се поизменят някои известни или малкоизвестни факти, да се доизгради някоя историческа ситуация, да се създаде евентуално и своя хипотеза за някой образ или събитие. Към всичко това тесните специалисти — историците — са особено ревниви и всеки автор, който е писал исторически произведения, особено за бележити люде, се е сблъсквал с по-голямата или по-малката съпротива на консултанти и цели институции.

Разбира се, в това няма нищо страшно, то е може би дори необходимо! В тази постоянна борба между точната и хладна научност и свободното творческо въображение са се раждали и ще се раждат новите мисли и гледни точки за отдавна отшумели събития, ще се извайват неочаквани, но толкова нужни понякога нови страни от образите на историческите герои. Приносът, който творците на различните изкуства могат да направят в трактовката на историческия материал, аз виждам главно в две съществени форми. От една страна, даден писател или кинодраматург може да попълни с помощта на фантазията си белите полета на историческата наука, давайки свое тълкуване на факти и взаимоотношения, които историята е оставила без обяснение или само с догадки. Това е по-редкият случай и той засяга главно отдавна отминали епохи. Втората възможност за авторска, творческа намеса в осветляването на историята е при напълно изяснени и проучени от науката факти, когато обаче писателят с оглед на известни идейно-творчески съображения си позволява да поднесе някаква своя версия на познат исторически момент или постъпка на действително лице от по-близкото или по-далечното минало. Когато това е в съзвучие с тенденциите на епохата и с характера на историческия персонаж и когато, разбира се, е извършено умно, интересно и не носи белезите на спекулацията или самоволния каприз, а е подчинено на важна философска и идейно-политическа задача, подобна писателска „волност“ е според мен не само допустима, но и полезна.

Както съм отбелязвал и другаде, от такива съображения и разбирания изхождах, когато събрах смелост да създам една своя хипотеза в сценария и романа си „Заледеният мост“ за плана на Гьоринг да унищожи физически Георги Димитров след завършването на Лайпцигския процес. Разбира се,

освен чисто теоретическите умозрителни основания аз имах и някои солидни фактически аргументи в лицето на публикувания тъкмо тогава дневник на съветския посланик в Хитлерова Германия през 1933 година, а също и на дневника на американския посланик в Райха по онова време Уйлям Дод, чиято книга, преведена на руски език, имах възможност да ползувам, докато работех над сценария.

Тези, а и някои други, почти неизвестни или известни, но поотделно, факти и трактовка на събитията, сумирани и разгледани в контекста на настроята сред хитлеро-фашистката върхушка по онова време, ми послужиха като достатъчно солидни аргументи за изградената от мен в романа и филма хипотеза, според която Гьоринг е замислял да премахне Димитров, Танев и Попов по време на преместването им от Лайпцигския затвор в берлинския Моабит на 1 февруари 1934 г. Мисля, че тази хипотеза бе художествено и идейно-политически добре защитена и поради това не събуди възражения в широката зрителска маса, а също и в средите на специалистите, въпреки известни отделни резерви, изразени не особено активно.

Така гледам на проблема за историческата достоверност и правото на твореца да обогатява и свободно да тълкува натрупания от историческата наука материал.

— В „Мъже в командировка“ (новелата „Гост“) присъствува комедийно-сатирична интонация — своеобразна „чупка“ в сценарното ви творчество. Бихте ли се върнали отново към този жанр?

— При случай, ако попадна на подходящ материал, бих се върнал към новелата. Този жанр като че ли по-органично се съпътствува с комедийния обрат, с усмивката. И тези елементи, които се съдържат в новелата „Гост“, навярно ще намерят отново място в бъдещото ми новелистично творчество за киното.

— През последните години със своите успехи българското кино привлича все повече вниманието на кинокритиката — у нас и в чужбина. Кои са според вас най-важните, същностните процеси, които протичат в българското кино и които определят днес неговата физиономия?

— Смятам, че един от основните и най-значителни, същностни процеси в днешното българско кино е все по-умелият синтез между националното и интернационалното, общочовешко начало в нашето киноизкуство, синтез, присъстващ както при съвременната проблематика (повечето от филмите, създадени по сценарии на Г. Мишев и някои други), така и при широките епични платна, посветени на по-близкото или по-далечното минало — „Допълнение към ЗЗД“, „Спомен за близначката“, „Бой последен“. Тази особеност на нашите филми от последните години върна зрителите към българския игрален филм и повиши чувствително реномето му в чужбина. При това смятам, че в стилистическо отношение този процес не протича еднопосочно и монотонно. Наред със строгия реализъм се срещат и експресивни струи, съществува и една силно подчертана романтична жилка, особено в антифашистките филми.

— А кои са все още невралгичните, слабите звена (и творчески, и организационни, и чисто технически) в нашето кино?

— Разбира се, всичко това, за което говорих сега, не означава, че нашият игрален филм е достигнал върхове. Все още, дори и в повечето от сполучли-

вите филми, ние сме главно констататори на факти, заобикаляме острият проблеми, избягваме гражданския и творческия риск, не сме откриватели на явления и тенденции, чиито предвестници са още невидими с просто око.

Вината за това е сложна и комплексна: административно-бюрокраична (страх от експеримента, тежка машина за придвижване на един сценарий до екрана и др.); творческа — недостатъчно познаване на процесите в нашата действителност, инерция на мисленето и пр., а също и морално-етична — не съвсем благоприятна колегиална атмосфера за посрещане и подкрепа на трудните и „опасни“ филми.

Иска ми се да вярвам, че добрият старт и изграденият авторитет на българското кино вътре в страната и извън нея, както, разбира се, и общо взето стимулиращата обстановка на идейния и културния фронт у нас ще подпомогнат да се преодолеят задръжките, страховете и сковаността при изследването на сериозните съвременни проблеми, което наред с порасналото майсторство и наличието на солидни творци би могло да доведе до истински разцвет нашия игрален филм.

— *Кои са най-перспективните тенденции в развитието на световното кино днес?*

— Смятам, че подобно на положението в белетристиката, едни от най-интересните и перспективни тенденции в областта на киното идват от латиноамериканските страни, макар че все още процесът не е набрал достатъчна скорост и вътрешна сила, за да се превърне в качествено нов етап в световната филмова еволюция. Засега намирам, че в западното кино традиционно силни кинематографии са американската и италианската. Първата — с онази част от своята продукция, която продължава най-добрите традиции на суровия и безпощаден американски реализъм — Орсън Уелс, Артър Пен, Люмет, Копола и др., а втората — с острата си гражданска и политическа насоченост, с дръзкото, умно и талантливо третиране на най-парливиите въпроси на съвременния западноевропейски живот.

Безспорно е влиянието и на кинематографиите от социалистическата общност. Тук е трудно да се каже коя е най-напред в момента, но ми се струва, че, общо взето, и при нас тенденцията е към гражданските проблемни филми, към честното изследване на явленията в живота, към един реализъм на голямата отговорност, който ще понесе върху своя мощен гръб всички стилове и индивидуални почерци освен празнословието, дребнотемиято и заобикалянето на истината. В това отношение радващо и многозначително е появяването на филми като „Премия“ и „Искам думата“, с които съветската кинематография отново защити правото си на една от най-сериозните кинематографии в света.

— *Посочете имената на трима кинодраматурзи в световното кино, които вие поставяте на „гребена“ на професията.*

— Габрилович, Пинтер, Дзаватини.



„Вината“

— За читателите ни ще бъде интересно да знаят над какво работите сега в киното?

— В момента работя над нов сценарий за Георги Димитров. По времето, когато се готвех за написването на първия си сценарий на тази тема „Заледеният мост“, попаднах на интересен материал от Виенския период на Димитров и написах една телевизионна новела със заглавие „Третата присъда“. Големият представителен филм „Наковалня или чук“ може би стана причина новелата да не бъде реализирана. Междувременно се добрах до нови данни за дейността на Димитров в Задграничното бюро и около подготовката на първия конгрес на интелектуалците-антифашисти в Амстердам през 1932 г. Реших да се върна към новелата и да я преработя, превръщайки я в сценарий за пълнометражен филм. В резултат на това се появи първият вариант на новата ми кинотворба „Тревожна пролет“, в която от някогашната новела е останало не повече от една четвърт. Колектив „Средец“, с който работя по този сценарий, го е включил в по-далечните си перспективни планове и разчита с този филм да посрещне стогодишнината от рождението на нашия учител и вожд.

Разговора води БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

В редакцията неведнъж са получавани писма и материали на наши читатели, които повдигат актуални проблеми, свързани с естетическото възпитание на кинозрителя.

В стремежа си да привлече опита и мнението на широкия зрител и читател при обсъждането и решаването на тези важни и сложни проблеми редакцията помести в бр. 8 статията на К. Костов „Един експеримент, който трябва да стане редовна практика“. Тук публикуваме статията на Б. НИКОЛОВ, зав. катедра по български език и литература при Института за прогимназиални учители в гр. Силистра.

Училище и кино

БОРИС НИКОЛОВ

Въпросите на естетическото възпитание придобиват все по-голямо значение. Интересът към тях нарасна особено много след X конгрес на БКП. В приетата от конгреса програма изрично се подчертава: „Колкото повече обществото се приближава към комунизма, толкова повече у човека ще се пресбужда художникът и като ценител, и като създател на красота; ще се проявява неговият стремеж да преобразява действителността и по законите на красотата.“

За това, че естетическото възпитание става жизнена необходимост за всеки гражданин на нашата страна, говори и изработената и прилагана вече в действие единна програма за всеобщо естетическо възпитание, дело на много специалисти от Комитета за изкуство и култура и Българската академия на науките.

Киното като изкуство също има свой дял в естетическото възпитание на нашия народ. Поради своя характер обаче то се отличава с някои по-особени черти в сравнение с другите видове изкуства, които черти определят отношението на широките народни маси към него. То е най-достъпното изкуство, и в това се корени неговата масовост. Известни са думите на Ленин: „От всички изкуства за нас най-важно е киното.“ Вождът на социалистическата революция добре е разбирал, че именно поради своя характер (възможността да се въздейства едновременно на много хора) киното крие в себе си огромни сили, които могат да се използват за идейно и естетическо възпитание на масите.

В споменатата по-горе особеност на киното обаче се коренят и някои неправилни разбирания; сред голяма част от зрителите е много здраво залегнало убеждението, че киното е толкова достъпно, та не са необходими никакви усилия за неговото възприемане. Но защо прекрасни произведения на изкуството като „Бяг“, „Белоруската гара“, „Калина алена“ се прожектират в празни салони, а сладникави истории като „Любов и омраза“, „Реката“, „Непознатата жена“, „Черните очи“ или „Слонът, моят приятел“ (от по-новите) шествуват триумфално по нашите екрани и е трудно да се намери билет дори за среднощни прожекции?

Това разминаване между истинските произведения на изкуството и неговите ценители трябва да ни разтревожи! Има и обективни причини, но явно е, че тук има нещо пропуснато, има нещо несвършено навреме, защото публиката, която пълни киносалоните, е оставена най-често сама да си изработва естетически критерии. Пропуснат е най-подходящият момент — ученическата възраст, — когато се формират основите на естетическото възпитание.

Дълго време отдавахме тия противоречия на неправилно провеждана репертоарна политика, на неправилен подбор на филмите, които се прожектират у нас. Струваше ни се, че е достатъчно на екрана да се появят талантиви произведения, да стигнат до зрителя и той ще ги разбере. Това е твърде опростена представа за естетическото възпитание. Нищо (или почти нищо) не може да се възрази против водената в последните години у нас репертоарна политика в областта на киното, но това не променя нещата. Работите се оказваха много по-сложни, отколкото сме предполагали. За един твърде голям процент зрители красотата на киноизкуството се оказва недостъпна. И те следят на екрана кой какво казва, кой какво ще направи, кой кого убива, кой с кого се целува. . .

Трябва с огрочение да констатираме, че в областта на киното ние пропускаме нещо много съществено, нещо на което е обърнал внимание Маркс — за да изпитваш естетическа наслада, трябва да си художествено образован. Известно е обаче, че за създаване на естетическа култура са необходими усилия, необходими са и определени условия, при които тя ще се реализира.

Училището е било винаги институт, който е играл и продължава да играе решаваща роля в областта на естетическото възпитание. С предметите, които се изучават в училище — литература, рисуване, пеене, — то допринася за пълноценното възпитание на децата. Не е малка ролята и на извънкласната дейност. Целта на този материал е да се посочи доколко училището подпомага ученика в усилията му да възприема киното като изкуство и какво повече би могло да се направи в тази насока.

Бяха направени проучвания сред голям брой ученици от всички степени на учебните заведения, анкетирани са 520 студенти от Учителския институт в гр. Силистра, много редовни начални учители, завършили образованието си преди 5—10 години и работещи в настоящия момент.

Бюджетът на свободното време на ученика и киното

Всички публикувани социологически проучвания в областта на киното показват, че младежите са най-активната част сред кинозрителите във всички социалистически страни.

Изследванията върху свободното време на ученика показват, че седмично 49,2% от учениците в гр. Силистра отделят по два часа за гледане на филми (ходят 1 път седмично на кино). Това се отнася до голяма степен за всички класове. 31,1% от учениците отделят по 4 часа и 13,3% — по 6—8 часа (ходят 3—4 пъти седмично на кино). Не ходят на кино 6%. Сравнено с времето, което се отделя за четенето на художествена литература (без задължителните за изучаване произведения) и особено с времето за следене на вестници и списания, времето, отделяно за гледане на филми, е много повече:

Дейност в извънучилищно време	Седмичен разход в минути	Дневен разход в минути
1. Четене на художеств. литература	192	27,4
2. Четене на вестници и списания	151	21,5
3. Посещение на кино	197	28,1
4. Посещения на театър и др.	131	18,7
5. Участие в извънучил. форми	101	14,7

Изнесените данни показват, че посещението на филми представлява най-значителното перо в разхода на свободното време на ученика. Оттук могат да се правят изводи за големия интерес, който кинопроизведенията будят сред учащите се и възможностите на този вид изкуство за естетическо въздействие.

Една друга анкета, направена с ученици от V—VIII клас и със средношколци от селскостопански техникуми от I, II, III курс, показва, че литературата все още е най-предпочитаното от учениците изкуство и им оказва най-силно въздействие, но непосредствено след нея се нарежда киното. Разбира се, в различните възрастови групи отношението към видовете изкуства търпи известни колебания. В V—VI клас процентът на учениците, които обичат най-много да четат художествена литература и да ходят на кино, е изравнен. В VII и VIII клас и особено в горния курс се чувства едно нарастване процента на учениците, които предпочитат да посещават театър, да слушат музика, да рисуват. Но и тук посещението на кино остава едно от най-предпочитаните занимания в свободното време. Може да се намери ученик, който да не обича да чете книги, да слуша музика, да ходи на театър, но почти не може да се намери такъв, който да не обича да ходи на кино.

Изнесените по-горе данни съвпадат и с изследването на Л. А. Николски и Р. Г. Рабинович от НИИ по художествено възпитание към АППСССР, съобщено в сп. „Советская педагогика“, бр. 6/1971, с. 47—56. Съветските автори обобщават: „Показателно е, че и литературата, и музиката, и изобразителното изкуство, които са учебни предмети, отстъпват място на киното по разпределение на интересите. . . Следва очевидно да се замислим над този факт, че най-масов интерес учениците проявяват към изкуство, което в училище изобщо не се изучава.“

Киното — изкуство или развлечение

За да установим как учениците гледат на киното, поставихме няколко въпроса. Анализирането на отговорите дава възможност те да бъдат групирани в три насоки.

Едни от учениците (и това е най-голямата група) гледат на филма като на развлечение. Киното за тях е място, където могат да прекарат няколко свободни часа.

Друга група ученици разглеждат киното като средство за познание: „... то ни дава представа за това как живеят другите народи“; „запознава ни с непознати страни и народи“, „с много исторически събития, за които сме чували малко“. Разбира се, правилно е да се интересуваме от това как киното ни информира. За съжаление, дори игралните филми се третират само като източник на допълнителна информация, най-често към едно художествено произведение. При всички случаи обаче не бива да се изпуска една немаловажна страна на екрана: неговата възможност да вълнува, да ни доставя естетическа наслада. В това отношение, струва ми се, че не се прави нищо в училище. Защото колективните посещения на кино сами по себе си не повишават естетическата култура. Те могат да бъдат само предпоставка за нейното създаване.

Отговорите, които учениците дават, ясно показват, че за тях киното е преди всичко развлечение, те не гледат на него като на изкуство. Най-страшното е, че дори и след завършване на средното си образование много ученици не могат да възприемат киното като изкуство. Студентите-първокурсници от Института за прогимназиални учители гр. Силистра трябваше да отговорят на въпросите: „Защо ходите на кино?“, „С какво ви привлича то?“ Около 50% от анкетираните отговарят, че търсят в киното развлечение, отмора и откъсване от ежедневието. Голям е процентът на ония, които ходят на кино, „за да се срещнат с приятели“, „за да бъдат сред хората“, „да прекарат спокойно два часа“. Около 10% ходят на кино, защото град като Силистра не предлага други развлечения. Срещат се и курйози: „да погледам хубави артисти“, „да бъда в тон с модата“. **По-малко от 1% са ония, които гледат на киното като на изкуство.** Отговорите на тези въпроси предизвикват основателна тревога още повече че става дума за бъдещи учители. Ясно е, че на анкетираните липсва нужната естетическа култура, за да възприемат киното като изкуство.

В учебните заведения често се организират обсъждания на филми, но те имат формален характер, отчита се мероприятие и не се докосват въпросите на киноестетиката. При обсъждане на филма „Романс за влюбени“ младежите правят следните изказвания: „Показаното във филма не е вярно. Не може да се случи така, че момчето да издържи 16 дни гладно и да спаси другаря си...“ Не може и момичето да се ожени 16 дни след смъртта му. То го обичаше...“ Вярно е, че трудно бихме си обяснили някои постъпки на героите и има някаква логика в това „не може“, но в изкуството такива „не може“, които „могат“, има доста често. Преведох на младежите думите на Андрей Михалков - Кончаловски, режисьор на филма: „Ние искахме зрителят да знае: пред него не е къс действителност от живота, а специално за него, за зрителя, разиграна „действителност“. . . Думите на актьора Инокенти Смоктуновски (в ролята на тръбача): „Сега аз ще ви разкажа, а актьорите ще изиграят за вас една прекрасна история“, се превръщат в ключ за разбиране на филма. Младите зрители са пропуснали този начален момент и замисълът на автора остава чужд за тях. А са го пропуснали, защото не сме ги научили да обръщат внимание на онова, което е действително важно. Най-често се обсъжда нравственото поведение на героите. Това е необходимо, но все още не е изкуство. На тия обсъждания много често се чуват оценки „хареса ми“, „не ми хареса“. Много често се изказват упреци по отношение на творците, че не правят достъпни „за народа“ произведения, които всички да разбират. Но нима произведенията на другите изкуства са по-достъпни и разбирането им

не изисква усилия? Нима „Ад“ на Данте или „Хамлет“ на Шекспир са лесно разбираеми произведения? . . .

Необходимо е, по-често да си спомняме думите на Маркс за естетическата наслада и да се чувствуваме задължени да работим с учениците в тази насока. Не бива да се смята, че построяването на модерни киносалони и производството на хубави филми сами по себе си ще решат въпроса.

Какво прави училището за естетическото възпитание в областта на киното

А. Луначарски мечтаеше за времето, когато киното ще стане така необходимо за училището, както е необходима черната дъска. Съветската кинокритичка Л. Погожева пише: „Киното в училище прилича на Пепеляшка, която чака своя блестящ принц, за да бъде въведена в приказния дворец.“ Кolkото и горчива ирония да се крие в тези думи, те са правдиви.

Въпросът за киното и училището може да се разглежда в три аспекта?

а) учебно кино. То популяризира достиженията на различните отрасли на науката чрез киното. Трябва да се отбележи, че в тази насока киното е ценен помощник и добре се използва. Но този аспект не е обект на нашия материал:

б) използване на игралния филм в уроците по литература и история. Искам да отбележа, че все още има голяма неяснота и противоречия в методиката по отношение използването на игралния филм. Преди всичко се забравя, че едно екранизирано литературно произведение трябва да се третира вече не като произведение на писателя, а на режисьора и снимачния екип. Оттук и то не бива да се разглежда в клас като пряка илюстрация на литературното произведение. Когато се използва един игрален филм в урока по литература, не бива да се пренебрегва спецификата на едното произведение на изкуството за сметка на другото (най-често на филма се прави литературен анализ);

в) отношение на учениците към произведенията на киното като към произведения на изкуството.

Неосведомеността, която ученици и студенти проявяват, говори, че сериозно сме занемарили този аспект на киното и че не е водена никаква системна работа в тази насока. Когато трябва да назоват имената на пет големи кинорежисьори, над 80% от анкетираните не дават никакъв отговор. Най-често се споменава името на Вълко Радев, защото проучването съвпадна с прожектирането на филма „Осъдени души“. По един глас са получили Чарли Чаплин, Фелини, Антониони, Айзенщайн. На въпроса: „Какво ви говори името на Александър Петрович Довженко? — почти всички не отговарят нищо. Само 10 души отбелязват, че е съветски кинорежисьор, а трима (от 520) посочват и един негов филм. За каква естетическа подготовка в областта на киното може да става дума! То е все едно в литературата да не си чувал, че има Горки и Шолохов, в музиката — Бетховен и Моцарт.

На въпроса: „Какво ви говори терминът „неореализъм“? — болшинството студенти — около 90% — не отговарят нищо. А ония, които отговарят, определят неореализма като „реакционно направление в западното кино, нямащо нищо общо с действителността“.

Налице е пълна неориентираност в областта на киното като изкуство.

След всички тия констатации се налага въпросът: „Защо е така?“ Отговорът не е труден: липса на системна работа в областта на естетическото въздействие на киното, стихийно и произволно изграждане на критерии за действително голямото, значимото, трайното. Може да се предполага, че такава би било положението и с литературата, ако този предмет не се преподаваше в училище.

На въпроса: „Някой опитвал ли се е да ви обясни как трябва да се гледа

кино?“, с изключение на 13 души (от 520 анкетирани) всички отговарят: „Никой, никога!“ Само на 13 щастливци е провървяло да имат учители, които са се опитвали да ги насочат към правилно възприемане на киното като изкуство. Не бива при това положение да се учудваме на резултатите от анкетата. Никой у нас не се грижи целенасочено за естетическата подготовка на учениците в областта на киното, независимо от това, че, както видяхме, то е най-предпочитаното от тях изкуство.

Може ли да обвиняваме учителите?

Анкетата, която проведохме с начални учители, завършили преди 5—10 години, показва, че на тях им липсва подготовка, за да бъдат учители на своите ученици в тази насока. След толкова годишна практика те се чувствуват безпомощни да бъдат полезни на своите възпитаници. За да учиш другите, трябва сам да знаеш, а тях никой не ги е подготвял за такива неща. Ако искаме да променим положението, необходимо е да започнем с подготовката на учителите. Необходимо е да се проучи опитът на някои социалистически страни. От няколко години в Унгария киноизкуството се изучава като учебен предмет. В Полша от 1972 година изучаването основите на киноизкуството е задължителен елемент в програмата по полска литература. В много съветски учебни заведения в последните години се полагат усилия да се научат учениците на азбуката на киното. Опити от този род се правят в Канада, Индия, САЩ, Белгия.

Какво още може да направи училището за естетическото възпитание на учениците в областта на киното?

„Кинематографическата неграмотност трябва да бъде ликвидирана и мощното средство за възпитание — филмът — трябва да заеме своето място в училище.“ (Людмила Погожева) Едва ли някой би оспорил правдивостта на горното изказване. Въпреки това години наред пишем по този въпрос и нищо съществено не се прави. Не е необходимо да се подчертава, че в настоящия момент у нас няма наредели условия за въвеждането на учебен предмет кинознание, но това не ни освобождава от задължението да провеждаме работа в тази насока.

Вярно е, че в някои учебни заведения има създадени кръжоци и киноклубове. В повечето случаи обаче те се интересуват от техническата страна на киното, изучават различните проекционни апарати или пък въпросите около снимането на филма. Не може да се отрече, че това са интересни за младежите въпроси. Трябва обаче този интерес около кинотехниката да се използва, за да се изгражда и естетическа култура.

В кинокръжоците трябва най-напред да се разбере какво знаят децата за киното, каква е степента на тяхната естетическа подготовка. Това може да се установи чрез специално проучване на интересите или чрез беседа с децата. При изработване програма за работа в кръжока е хубаво да се съобразим с желанията на децата. Беседите трябва да са подбрани така, че да допринасят за разширяване представите на учениците за киното, трябва да се разглеждат въпросите около същността на киното, около създаването на филма, работата на режисьора и оператора — нещо, което винаги се подценява, когато на ученическите обсъждания се говори за кино. Може отделни занятия да бъдат посветени на именити актьори или режисьори. Могат да се проектират откъси от техни произведения, съпроводени с обяснителен коментар. Основно място в работата на един кинокръжок или киноклуб трябва да заема посещението и обсъждането на филми, провеждането на дискусии по спорни въпроси на киното или върху някои особености на гледани филми. Решаващо значение в това отношение има подготовката на ръководителя и умението му да насочва обсъждането към въпроси от естетиката на киното.

Много ученици пристъпват към анализа на кинопроизведението със същите средства и похвати, които използват и при анализа на литературно произведение. Търсят се композицията, сюжетният ход, проследяват се постъпките на главните герои. Както и при изучаване на литературно произведение, необходимо е да се обръща внимание не само на въпросите „Кой?“, „Какво?“, но и „Защо?“ и „Как?“ Много са хората, които са убедени, че не е необходимо да знаем какво е ракурс, монтаж, кадър, едър план, поетично кино, авторско кино, за да можем правилно да оценим гледания филм. По този въпрос едва ли има място за спор; достатъчно е да погледнем учебниците по литература, за да се разбере, че не е възможно да се постигне изграждане на естетическа култура без изучаване на теорията. Трябва да се познава много добре езикът на киното. Много показателен е случаят с двата филма на режисьорката Бинка Желязкова. Учениците приемат безрезервно филма „А бяхме млади“ и в повечето случаи са безучастни към „Последната дума“, филм, който не отстъпва в художествено отношение на първия, но е сниман с една по-различна стилистика, за която учениците се оказват неподготвени. По такъв начин те се разминават с едно действително голямо произведение на изкуството. Само с една „любов към киното“ няма да можем да изградим правилно отношение към това изкуство. Още повече че никое изкуство не мени така бързо изразните си средства. Уместно е да се припомнят думите на Виктор Дьомин: „Какво е изкуство? Сравняват го с огледало на действителността. Огледало на действителността! Разбира се. Но огледало, което се изменя, защото век след век се изменя и онзи, който поглежда в него.“

Подготовката на учениците да възприемат киното като изкуство трябва да започва много отрано, защото детето се среща с него още в предучилищна възраст. Не трябва да се изпуска това златно време за естетическо въздействие. Всичко трябва да започне естествено и непосредствено: от интересите на децата и желанието им да събират снимки на любими артисти. Този интерес трябва да се направлява с разкази за изкуството на тези артисти, като се подчертава специфичното в тяхната игра, това което ги отличава от други големи артисти. Ученикът трябва да разбере, че за естетическата култура не може да се говори без умението да се види характерното в творческия маниер на даден творец.

В миналото се смяташе, че подготовката на учениците да възприемат киното като изкуство трябва да започне с класически произведения. Това гледище днес не се споделя от повечето специалисти: естетически неподготвеният ученик не е в състояние да възприеме пълноценно едно по-отдалечено по време кинопроизведение. Филми като „Броненосецът „Потемкин“, „Иван Грозни“ на Айзенщайн, „Земя“ на Довженко няма да окажат никакво въздействие на един зрител с по-малка естетическа култура. Както и в литературата не се започва с „Илиада“ или „Война и мир“, така и тук не бива да се започва от класическите произведения, а от интересните за ученика съвременни произведения. Могат да се проектират отделни кадри от класически произведения и да се коментират. Учениците ми в IX клас не можеха да приемат сцената на погребението на татко Боженко във филма на Довженко „Щорс“. Тя им се струваше изкуствено приповдигната, много режисирана, нагласена. Един от тях заяви: „Умира, пък декламира.“ Беше им чужд кино-езикът на Довженко, не можеха да разберат, че цялата действителност тук е опоетизирана като в древните сказания. Прочетох им откъс от „Илиада“, в който се представя погребенето на Хектор от троянците — не ги дразнеше стилът на Омир, защото те гледаха на него като на изкуство, позната им беше стилистиката, а филмът беше за тях само филм. Особено ми помогна тук раз-

казът на Ираклий Андроников за Довженко. По същия начин учениците останаха безучастни при вида на прочутите Довженкови ябълки от филма „Земя“, но това не им пречеше да се възхищават от момите на Владимир Димитров-Майстора, поставени в ореол от ябълков цвят или зрели ябълки. Но на едното място те познаваха азбуката на изкуството, а на другото им предстоеше да се запознаят с нея. . .

Голямо значение за естетическото възпитание имат книги като тази на Михаил Ром „Беседи за киното“. Подобна книга излезе и за театъра от Леон Даниел „Пътуване в театъра“. Те са много полезни за един кръжок по кинознание или театрално дело, защото са написани от добри специалисти, които познават отлично своята работа, и ония, към които са адресирали книгите си. Би трябвало по-често да излизат такива съчинения, защото те са истински пътеводители в изкуството.

Много и разнообразни са проблемите, които се отнасят до естетическото възпитание на младото поколение в областта на киното. Едно обаче е безспорно: училището трябва решително да се намеси и да поеме падащия му се дял.

Колкото по-рано стане това, толкова по-добре.

Прощални думи за Юри Арнаудов

Юри Арнаудов не е вече между нас!

Той много пъти ни беше събирал. Времето тепърва ще превръща дните в спомен. . . защото до вчера само в стъмнената зала той изпълваше очите и сърцата ни със светлината на своето изкуство.

Мястото му на първия ред сега е празно.

Юри Арнаудов дойде отдавна сред нас. Във вече далечните години на новото българско кино той започна с първите, за да стане един от първите. . .

Ние често ще раздипляме старите киноленти и в летописа на отминалите дни ще откриваме образи и събития, претворени от съзнанието и дарованието на Юри Арнаудов.

Той започна своята творческа младост с вълнуващи кинохроники, за да остави честни и верни документи за нашето време. Той премина с дръзновението на създателите на новия български документален филм, за да стигне до висотата, която измерва неговите днешни постижения.

Юри Арнаудов създаде богато и живо наследство. Тези, които съставят от делата история, ще определят неговото истинско значение, но ние можем и днес да кажем: „Има неща, които дълго се помнят, има хора, които не се забравят!“

Нима могат да бъдат забравени „Песни от камък и бронз“, „Повест за Търновград“, „Художник-гражданин“, „В памет на Юлия Вревска“, „Живот за бъдещето“, „Сто години безсмъртие“?

Във всяка от тези творби има вълнение и дълбока мисъл — те са изживени и изстрадани, те носят романтична топлота и искрата на таланта, която превръща житейския факт в изкуство.

Юри Арнаудов живееше с порива на своето време, но властна сила отправяше вниманието му към големите дела на историята. Тя беше неговa любов и неговa стихия. В нея той не търсеше любопитството на факта, а чрез измеренията на събитието откриваше човешкия дух и силата на моралните стойности. Той изпитваше искрена радост и възторг, преклонение и смирена почит пред храбрите, пред свещения дълг и трагичния подвиг на саможертвата. . . И той осмисляше това чрез страниците на родната история, пресъздаваше го чрез образите на нашата слава, на Ботев, Левски и Димитров. . .

Юри Арнаудов живееше с копнежите на своята родина—минали и днешни; а трайна и неотклонна страст го свързваше с великата руска страна. Темата за Русия—„Русия вечна и свята“—беше част от неговата същност на човек и творец. Той неведнъж с вдъхновение и трепет бе влагал целия си талант, за да осветли чертите на руския човек, на Русия.

Тези филми дълго ще се помнят — човекът, който ги е създал, не ще се забрави. С трайността на човешкия живот—съвременници и приятели—ние ще пазим живите черти на Юри Арнаудов. Ще носим в паметта си спомена за неговата горда и благородна осанка и една добра и малко многозначителна усмивка.

Животът и нему отреди трагична участ. Тежко страдание срази неговата завидна жизненост. Но малцина знаят — той остана с висок дух и надежда до последни дни. С неимоверни усилия той завърши най-новия си филм „Барабани в нощта“ — неговата последна песен за Русия, за добрия руски човек на подвига и саможертвата. . . В този филм звучат признателните думи за Юлия Вревска, за Гаршин и Верещагин и едно преклонение — смисъл и на неговия живот:

„Барабани бият сбор, бъди с народа! Бъди не по-високо и не по-ниско. Няма звание в боя, по-високо от редник. И изпълни дълга си честно, като редник, докрай.“

Тези прости войнишки барабани — за атака и прослава—сякаш бият сбор за последна раздяла и с Юри Арнаудов.

ИВАН ШУЛЕВ

„В началото бе словото...“

ЧЕТВЪРТИ КОНГРЕС НА МЕЖДУНАРОДНАТА ГИЛДИЯ НА
АВТОРИТЕ ОТ КИНОТО, ТЕЛЕВИЗИЯТА И РАДИОТО

АНЖЕЛ ВАГЕНЩАЙН

Международен съюз на трейдюниони? Световно обединение за усъвършенстване на националните и международните правови норми за защита на материалните и интелектуалните права на сценаристите? Световен център за националните творчески организации на филмовите, телевизионните и радиописателите? Наднационален представителен орган на творци или на синдикални дейци, на професионални кинематографисти или на юристи?

Иедното, и другото, и третото. . . Или по-точно: от всичко по нещо. Приблизително така изглежда на днешния етап от развитието си Международната гилдия, в такъв дух на разнопосочни търсения протече и Четвъртият ѝ конгрес във Варна.

Това, което във всеки случай не събуди съмнения, е:

съзнанието у всички делегати за изключителната важност от стабилизирането и разширяването на една организация, обединяваща авторите в киното, телевизията и радиото — тези три най-масови и следователно най-отговорни за информацията, възпитанието и влиянието върху народите технически феномени на века; за изключителната отговорност на сценаристите пред своите народи и пред човечеството;

за изключителната потребност от едно по-стабилно и защитено от законите регламентиране на авторските права — морални и материални — върху крайния „продукт“ от едно колективно творчество — кинофилма, телевизионното или радиопредаване;

за необходимостта от международно-правови бариери, ограждащи пътя на злоупотребите с интелектуалната собственост на автора от страна на продуценти, разпространители или пиратстващи търговци в ерата на телеспътниците, видеокасетите или частната кабелна телевизия;

за изключителната важност от международна солидарност на сценаристите в един бързо променящ се свят, който трябва да бъде тласкан към по-добро и по-разумно бъдеще и с помощта на изкуството.

И тъй като словото е в началото на всяка филмова творба, до най-висока степен определя идейните ѝ и художествените ѝ качества — международна солидарност в защита на словото в киното, в защита на филмовия писател.

Не събуди съмнения и гласуването в последния час на конгреса възвание към сценаристите от цял свят: един апел за единство, за обединяване на силите, за повишаване на чувството за отговорност пред човечеството, за недопускане пропаганда на насилието, войната или моралното разложение. Възването формулира и едно предложение от изключителна важност: за свикване на световен конгрес на сценаристите, в който да бъдат представени всички автори на киното, телевизията и радиото — организирани в национални съюзи и неорганизиран, членуващи или нечленуващи в Международната гилдия. Най-близкото бъдеще трябва да потвърди или опровергае реалистичността на усилието за свикване на този световен конгрес, който трябва да консолидира филмовите и радиописателите от всички континенти.

Това е накратко един опит за сумиране на крайните резултати от работата на Четвъртия конгрес на Международната гилдия на сценаристите във Варна.

Пет работни дни, голяма част от които бяха изпълнени с прецизиране и гласуване на анексии, поправки и допълнения към съществуващите международно-правови статuti, охраняващи материалните и моралните интереси на автора, неговата интелектуална собственост върху завършеното произведение. В тази деликатна юридическа област главен дял поеха представителят на Франция Роже Ферне — председател на Международния комитет по авторско право — и канадецът Джек Грей — президент на Международната гилдия.

Представителите на социалистическите държави от своя страна оказаха влияние работата на конгреса да не се ограничи само във важната, но не и единствена област на юриспруденцията. Изказванията на съветската делегация, представена от силна група сценаристи (Алексис Каплер — вицепрезидент на гилдията, проф. Евгени Габрилович и Анатоли Гребнев), наред със съображенията, изказани от делегатите на ГДР, Полша, Чехословакия, и Унгария, привнесоха в дискусиите специфично професионален дух, акцентираха върху някои идейно-творчески проблеми на кинодраматургията, на мястото, значението и отговорността на сценариста върху някои специализирани въпроси, свързани със сложния творчески път от литературната основа — сценария — до завършената филмова творба.

На тези въпроси посветиха изказванията си и делегатите на България — сценаристите Любен Станев, Анжел Вагенщайн, Атанас Цанев и Александър Карасимеонов (член на бюрото на изпълнителния комитет на Международната гилдия). Те се спряха на някои специфични въпроси на българското киноизкуство и неговото взаимодействие с националната ни литература като цяло и в частност с кинодраматургията. Трудно е да се разберат

и анализират процесите, извършващи се в българското киноизкуство в различните етапи от неговото развитие, ако се следва само „режисьорският модел“ — изолирано от творческата характеристика, личността и определеното влияние на сценариста върху типологията на нашето кино. Наред с посочените горе филмови писатели в него оставиха имената и почерка си такива силни и ярки фигури от литературата и кинодраматургията ни като Йордан Радичков, Валери Петров, Богомил Райнов, Христо Ганев, Николай Хайтов, Георги Мишев. Името на последния например е тясно и неделимо свързано с появата на цял жанров поток от развитието на нашето кино като ярките сатири, осмиващи новия еснаф в условията на стопанската стабилизация на социализма, консумативното мислене, бюрокрацията. Тези филми, талантливо реализирани от режисьорите Едуард Захариев, Людмил Кирков, Иван Андонов и Мая Вапцарова, са неделимо свързани със сценариста Георги Мишев, определил до голяма степен не само идейно-сюжетната им посока, но и стилистичния им ключ.

Конгресът откровено и загрижено подчерта, че в рамките на отделни национални кинематографии продължават да се срещат упорити рецидиви на подценяване труда на сценариста като високо-професионално писателско творчество с всички следващи от това материални, юридически и морални авторски права. Той изказа също така съжалението си, че от своя страна някои национални гилдии подценяват значението на международната солидарност в борбата за правата на сценариста и техните места на конгреса останали незаети.

И все пак присъствието на такъв форум, представляващ сценаристите от Япония и Съветския съюз до ГФР и Финландия, от Франция и Дания до Канада и САЩ, както и участието на представител от ЮНЕСКО, са достатъчна гаранция, че едно голямо дело е турено в ход — делото за обединяване на сценаристите от цял свят в името на достойното и отговорно служене със средствата на киното, телевизията и радиото на каузата на мира, прогреса и бъдещето на човечеството.



Тъгата и смехът на Резо Габриадзе

Името на кинодраматурга Резо Габриадзе се появи за пръв път във филмовите надписи през 1969 година. По това време излязоха на екрана филмите „Не тъгувай!“ на Георги Данелия, „Необикновена изложба“ на Елдар Шенгелая (още преди това сценарият на този филм беше публикуван в списание „Искусство кино“ под заглавието „Пароският мрамор“) и трисерийната новела „Серенада“ на режисьора Хотивари.

Може да се смята, че на Габриадзе му е провървяло: той се утвърди веднага още с първите поставени сценарии. А тези сценарии бяха поставени от режисьори, които се оказаха не само талантливи, но и сродни по дух, открили в неговите сценарии своя собствен свят, помогнали на Габриадзе да намери като драматург своя облик и сами обогатили себе си от срещата си с него.

И все пак главното не беше нито в успеха, нито в успешното попадение на режисьорските имена. Главното беше в това, че младият сценарист дойде в киното — което не се случва толкова често — като напълно сформен художник, който има свой глас, своя тема, своя философия за живота, който по свой начин се усмихва, тъгува, мисли и вижда света.

Впрочем, два от трите по-горе споменати сценария са екранизации. Би могло да се каже, че това е област на полузанаятчийско творчество. Колко много всевъзможни екранизации има, където не може да се открие не само присъствието на кинодраматурга, но и, честно казано, нерядко и на самия писател, чието произведение е пренесено на екрана. Но и в своите екранизации Габриадзе остава верен на себе си. Съхранявайки аромата на литературните произведения, той внася в тях много свое, лично, национално-грузинско още повече че самите тези произведения са се появили на бял свят съвсем не в Грузия. „Не тъгувай!“ е създаден върху основата на романа на френския писател от XVIII век Клод Тильо „Моят чичо Бенжамен“, „Сере-нада“ е по разказа на забележителния съветски сатирик Михаил Зощенко. Габриадзе е пренесъл действието на тези две произведения в Грузия, на-селил ги е с ярък, колоритен грузински типаж и е направил това съвсем не механично — той е открил в самите произведения родство с националния душевен заряд на своя народ, а у самите грузинци е открил и изтъкнал дъл-боко интернационални черти — онези черти, които правят техния хумор, печал, надежди и чувства близки и разбираеми за всички останали народи.

„Не тъгувай!“ Ако съдържанието на този филм се преразкаже по сбик-новен начин, неволно може да възникне впечатлението: „Що за глупост!“ Въз-можно ли е да се прави сериозно филм за това, как един човек е накарал друг да целуне себе си на едно място, е, това място, което се намира по-долу от гърба, а след това другият съумява да му се отплати със същото! С какво в края на краищата се занимават тези хора? Пият вино! Прегръщат чужди жени! Закачат чужди годеници! Какъв пример могат да дадат на зрителите тези безделници. Но ако се зачетеш сериозно в сценария, в който и да е от неговите варианти (а написани бяха минимум седем и освен това в процеса на снимките сценарият се изменяше и разработваше), ако се за-мислиш над това, което е показано на екрана, ще откриеш умен и дълбок смисъл.

Да, действително, героят на филма не работи — но не работи само за-това, защото той, лекарят, не желае да се откаже от своите научни прин-ципи и да лекува хората с онези шарлатански, знахарски начини, към които те, уви, са привикнали. Той може да стане богаташ, но предпочита честната бедност, той може да се ожени за богато и красиво момиче, но не иска и не може да се ожени без любов. Той няма грош в джоба си, къщата на сестра му трябва да бъде продадена за дългове, но въпреки това той се от-казва от изпратената от княза кесия със злато, защото с това злато се заплаща унижителното мълчание, а за Бенжамен честта е по-скъпа от златото.

В този филм, действително, непрекъснато пият, той е изпълнен с вино, дори новородените ги къпят във вино. Но тук виното не е просто напитка, която съдържа толкова и толкова градус алкохол. Това е кръвта на земята, това е началото на вечно възраждащия се неизкореним живот, това е неуни-ващата душа на народа. Не напразно дори и кръстовете на грузинските храмове са направени от увити една в друга лози.

Много от сценариите на Габриадзе („Не тъгувай!“ в това число) завър-шват с една и съща сцена: някакъв човек търкаля по пътя бчва с вино и из-веднъж, виждайки нещо неочаквано (сбикновено онова, което се случва на края с главния герой), от изумление изпуска бчвата, тя се търкаля по на-клона, пада в реката, обръчите се разлетяват с трясък и потеклите червени струи обагрят реката.

Дори само в тази сцена се разкриват с цялата си нагледност чертите на дарованието на Габриадзе: пълнотата на битието на създадения от него свят, пенливата струя хумор, оптимизмът, бликащото без задръжки усещане за



„Не тъгувай!“

живия живот, който не се помества в никакъв предписан порядък, който разкъсва всички догми, канони, всички „обръчи“ на здравия житейски смисъл.

По злополучно стечение на обстоятелствата именно тази сцена (може би защото е финална и режисьорите винаги са я оставяли последна) така и не попада в нито един филм, но все едно, нейното светоусещане оцветява всеки филм, поставен по сценарий на Габриадзе.

Ето една от финалните сцени на филма „Не тъгувай!“, за която се писа толкова много след излизането на филма на екрана. Старият лекар Леван (прекрасно пресъздаден от покойния Серго Закариадзе и една от най-хубавите роли на забележителния артист) устройва на себе си помен приживе. Седи на една маса заедно с гостите, пие вино и пее древния химн „Виноградная Грузия“, ругае прислугата, сърди се на другарите си по бутилка, които са се поразпуснали и са забравили това, заради което са се събрали тук, гледа през прозореца. А там, в далечината, приведени под тежестта на товара, две момчета мъкнат кръгла стомна с вино. В тази сцена, така както беше изиграна от актьора и поставена от режисьора, а преди това написана и от сценариста, всичко е слято в едно — радостта и тъгата, мъката от прощаването с живота и вярата в неговата безкрайност, в неизчерпаемата животворяща сила на слънцето, земята и човека на тази земя под това слънце.

Габриадзе — такава е свойството на неговия хумор, и филмът „Не тъгувай!“ доказва това с пълна сила — умее да говори с усмивка за най-сериозното, тъжното, печалното, и естествено, също така и за всичко истински смешно. Смехът за него е също толкова извечно, необходимо начало на живота като земята, въздуха, виното. Смехът е утвърждение, смехът

е отрицание. Утвърждение на това, което се ражда, което идва на бял свят, набира сили, което е прекрасно в човека, което е вечно. Отрицание на това, което е отживяло, което се сили да утвърждава своята надута значителност, своята власт, своите нелепи порядки. Смахът на Габриадзе е изпълнен с доброта към хората, топлота и наивна и мъдра чистота.

Неговите герои са винаги малко чудаци, хора с наивни и безкористни възгледи за света, душевно откровени, мечтатели, фантазори. Но въпреки всичко това, те живеят на земята, познават всички прозаични делнични грижи, най-обикновените радости, скърби и надежди.

Герой на сценария „Пароският мрамор“ е скулпторът Ероси. Като наследство от своя учител той е получил един блок розов пароски мрамор, от който мечтае да извае прекрасна, велика скулптура. Но животът си е живот. Скулпторът се оженва, раждат се деца, а с тях пристигат и всички неизбежни при такива случаи грижи. Трябва да се купи това, да се намери онова, трябва да се печелят пари и той изработва по поръчка на клиенти надгробни паметници и, какво да се прави, при тяхното изпълнение не следва своето призвание на художник, а се ръководи от вкуса на клиентите, изобразява техните починали родственици преднамерено красиви, величествени и мъдри. А годините си отиват и мечтата за великата скулптура се отлага от утре за вдругиден, за следващата година, за някакво далечно „после“. И напразно чака своя час под брезента розовият къс пароски мрамор. Художникът така и няма да създаде великата скулптура. Изложба на неговите творби става. . . гробището, където се перчат изваяните от него фигури. Но майсторът е честен пред себе си. Той знае, че цял живот се е занимавал не с това, с което е било нужно. И той не похабява парчето мрамор, а го предава на своя ученик. Може би той ще извае от него велика скулптура, подобна на тази, за която е мечтаел някога Ероси.

Ето какъв сценарий-притча е написал Габриадзе. Но това съвсем не е някаква история, изпълнена с морал, назидания и нравоучения. Не е в стила на Габриадзе да предлага на зрителите и читателите остарели и изтъркани истини. Неговите персонажи са винаги с живи характери, ярки, сочни, често парадоксални, никога непобиращи се в рамките на каквито и да са схеми. Неговите герои са тласкани от живота, а не от авторската воля, умело насочваща течението на сюжета към предварително измисления край.

Поразително разнообразни са типажите, доведени от Габриадзе на екрана. Това са хора буквално от всички възрасти и професии, с най-разнообразни и неочаквани характери и темпераменти. Общото у тях е неповторимостта. Те не са взаимозаменими — те са незаменими както в сценариите, така и в живота, и такива усещат себе си и в своето екранно битие.

Откъде сценаристът така изтънко познава толкова човешки индивидуалности? Може би това произлиза от самия негов характер — общителен, жизнен, жаден за познания, интересуваш се от живота и хората.

Ето как самият Габриадзе разказва за това колко професии е изпробвал, докато дойде в киното:

— Колко професии? О, много. За пръв път се задържам дълго в киното. А преди това. . . Не зная имам ли право да кажа на бетонджията, че съм негов колега, ако съм работил на строежа само пет-шест месеца. Имаше едно място, където работих само две седмици — превозвах гранит от планините в Кутаиси. И изобщо ми се е налагало да правя доста неща: скулптури съм правил, някакъв музеев съм оформял, работил съм в мебелен комбинат, като монтажник — строях скелни около къщите за ремонт. Много лошо ги строях. Не успях да ги достроя, когато всичко започваше

да се клати. След мене другите трябваше наново да строят всичко. Баштата на моя приятел, който беше началник на строежа, ми се помоли: „Случай, моля ти се, върви си, че иначе щесе убиеш.“ Във винарски заводи много съм работил, миех бъчви — това се нарича купаж, запарвах ги със сира. Журналист бях. Дълго живях в Русия. Десет години учих във висши заведения. Изпробвах всички специалности: бях в автомобилния институт, в институт по металите, после в историческия, във филологическия, а завърших журналистика. А по-късно изкарах сценарните курсове. И още искам да се уча. Честна дума.

Последният от поставените сценарии на Габриадзе е „Чудаци“ (другото заглавие е „Отдолу земя“). Двата героя на този филм някъде в затиенно провинциално грузинско градче в средата на миналия век еа постронли неболет и се издигат с него във въздуха. В тези „чудаци“ не е трудно да се разпознаят чертите на самия сценарист: те съвсем не са фанатици на техническата идея, не са всезнаещи инженери-изобретатели. Те са фантазори, „леки хора“ и ако на тях им се е удало да се издигнат във въздуха, то не е поради това, че са постигнали логиката на естествените закони, а защото са съумели да пренебрегнат логиката на житейските закони, логиката на еснафския „здрав смисъл“.

При цялото сходство на този сценарий с онзи, който Габриадзе е написал преди това, той се различава много от тях. Това е приказка. Самият Габриадзе говори за това ето така:

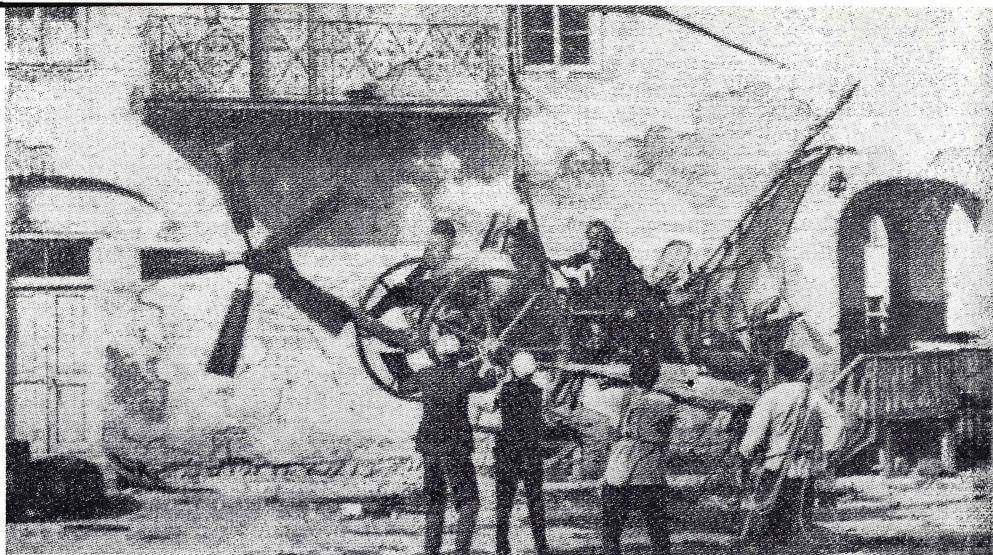
— В „Чудаци“ всичко, всичко се опира на традициите на народните карнавали, когато например на празника „Кенуба“ тълпата тържествено съпровожда из града шутовския султан, възседнал камила, а след това го хвърля във водите на река Кура, опира се на традициите и от народните приказки, например на такава като „Шепа и половина“, където героят тръгва на пазар за сол и по пътя преживява много и най-различни приключения.

И изобщо е по-добре да не се търсят в нашия сценарий конкретни прототипи от приказките. Както майката, която разказва приказка на своето дете, за да го приспи, си припомня това, което сама е слушала в детството си, и като не може добре да си го спомни, съчинява всичко отново, така и ние сме взели за изходна точка някакви народни срази, ситуации, но сме ги трансформирали, съчинили сме своя приказка, измислили сме за зрителя своя игра.

Ние следвахме духа на грузинските приказки, но може би именно затова смисълът на нещата се оказа по-широк и по-интернационален. Нали в приказките на всички народи има нещо много общо — те пътуествуват от народ към народ, като при това се изменят и придобиват нещо ново. И изобщо, ако нашият филм има успех, то ние сме длъжни да благодарим за това на онези безименни народни разказвачи на приказки, които са създавали, опазвали и предавали от поколение на поколение този прекрасен свят от образи, характери, ситуации, от които се е възпитавал моралът на народа, неговият смях и неговата мъдрост. . .

Ако се обърнем към сценария и филма „Чудаци“, ще видим, че там най-ясно се разкрива авторският свят на Габриадзе и неговите главни теми.

И така, пред нас е приказка. И тя започва с това, че героят е беден, но не просто беден, а приказно беден. Толкова беден, че той, грузинецът, трябва да пие вода вместо вино, и при това трябва още и да пее и се весели, както при истинско пиршество. В разгара на това веселие — а това е в самото начало на филма — героят умира. Защо умира? В приказките не се пита за причините. Взел, че умрял. Дошло му времето. Вследствие на



„Чудаци“

това синът на покойника Ертоаз получава като наследство не само жалкото парче земя с полуразрушената колиба, но и необходимостта той самият да стане герой на филма.

Идват съселяните начело със селския поп, облечен в одърпано расо. Те се страхуват, че Ертоаз ще откаже да плати дълговете на стария Брегадзе, и попът произнася прочувствена реч за това, че така е от векове: твоят баща е оставил дълговете си на тебе, а ти ще оставиш дългове на своите деца, а те на внуците и така нататък, и така нататък. В това село у никого не възниква мисълта за това, че като наследство би могло да се остави нещо друго освен дългове.

Ертоаз започва да се разплаща. Един след друг, радостно припявайки, напускат неговия двор съседите, като носят със себе си нещо толкова нелепо и безсмислено, с което може да се плати дълг само в приказките: вратата от къщата, прогнилите дъски от покрива, счупено колело, връзка чесън, бостанско плашило. А когато всички си отиват и Ертоаз заспива върху пепелището на това, което много скоро преди това е било дом, изведнъж. . . Тук е много важно това задължително „изведнъж“, без което не можеш нито една приказна история. И така: изведнъж се появява някакъв старец и донася гърне с мед. Заедно с гърнето старецът дава наставления как да се живее по-нататък. Гърнето с меда трябва да се отнесе на пазара в града и да се продаде, със спечелените пари да се купи кокошка, кокошката да снесе яйца, от тях ще се измътят пиленца, те трябва да се продадат и да се купи прасе. . . Накратко, в резултат на последователната верига от покупко-продажбени операции на Ертоаз в скоро време му предстои да стане богаташ.

От този момент би могла да започне нова приказка, каквато сигурно има у всички народи, за чудака, който все разменял, разменял, но така разменял, че в края на краищата останал без нищо. И като че ли тази приказка почти започва, защото скоро Ертоаз се появява на екрана, като носи в ръцете си черна кокошка. Започва, но и веднага свършва, защото героят вижда един дебеличък човечец, който носи такъв приказан куп храна, че непрекъснато изпуска по нещо. Ертоаз тръгва след него и започва да събира, защото е много гладен. По такъв начин той си похапва добре и едновременно идва до дома на

прекрасната Маргалита и щом като я вижда, се влюбва от пръв поглед и за цял живот, както винаги се влюбват в приказките. Но, уви, тази любов вкарва Ертоаз в затвора. Пленен от красотата на Маргалита, заради нея той отива да зарови в земята дебеличкия човечец, а това бил началникът на затвора Хута Одишария, който се задушил от дима, докато се криел в камината от върналия се мъж на Маргалита. Но се оказва, че това съвсем не е нейният мъж, а раздавачът на телеграми и още се оказва, че Хута съвсем не се е задушил, а само временно се е замаял, но като попада в гроба, идва на себе си и арестува Ертоаз.

Тук вече започва не приказка, а авантюристичен роман в стила на „Граф Монте Кристо“, защото Ертоаз попада в една килия с един беловлас старец на име Христофор, който макар и непритежаващ приказно съкровище на необитаем остров, владее не по-малко потресаваща тайна: той бил на прага на изобретяването на летателен апарат, с който Ертоаз би могъл да похити своята прекрасна Маргалита.

Всички тези скокове от една приказна тема към друга, от един приказан жанр към друг — от приказката-новела към битовата приказка, след това към авантюристичната приказка, а от нея към фантастичната — не се възприемат като нарушение на стилистиката на филма. Ходът на събитията произтича от характера на героя (тук нее трудно да се види паралелът с характера на самия Габриадзе, сменил множество професии и занаяти, преди да намери себе си), а този характер е такъв, че героят е готов да върви простодушно след всеки чуждот срещне, да върва на всеки съвет, който чуе. Срещнал стареца с меда — повярвал му, срещнал Маргалита — повярвал ѝ, срещнал Христофор — и на него повярвал, напразно или не, засега е рано да се говори, нека да почакаме края на приказката — нали за глупаците приказките завършват щастливо.

Впрочем, „Чудаци“ не е съвсем приказка, а по-скоро игра на приказка. Защото разказът се съчинява от хора съвременни, образовани, мислещи, които знаят за всичко: и за историята на аеронавтиката, и за нейния днешен ден, и за космоса, и за най-новата психиатрия, и за теорията на относителността, и за много други неща. И за това в сценария и във филма ние непрекъснато се натъкваме на съвременни белези, представени в пародийен вид.

„В този град всички се изпреварват“, възкликва под прозореца на Маргалита нейният огречен поклонник, когато разбира, че го е прередил по-ловък съперник. Трудно е да не се разпознаят в тази фраза и нашите вечни оплаквания от московската, ленинградската, тбилиската приприяност и бързина, от насмешливото ехо, долетяло от затътеното провинциално градче със столетна давност. Ще се мерне някъде на екрана написаната на стената от Христофор формула на Айзенщайн $e=mc^2$, а летателният апарат, за построяването на който тя като че ли е използвана, прилича по-скоро на смес от каруца с примитивен апарат за варене на ракия, плюс крила от вятърна мелница? За каква теория на относителността може тук да става дума! При старта към небето на този прадядовски агрегат звучи командата на обратното броене: „десет, девет, осем...“, като че ли наистина ще стартира най-малко космическа ракета. Изпращането на „полетоманите“ е организирано с такава тържественост, сякаш се предава по телевизията: строен е почетен караул, цветя, ръкописания, залепени на лицата усмивки и... скрити зад гърбовете клизми. Лекарят Норешан Кучухидзе, в психиатричната лечебница на който е извършено строителството на неболета, непрекъснато демонстрира най-модната сегашна терминология. „Отворете информационните шлюзи“ — командуваша той санитарите, те отпусват устата на пациента и информацията, тоест ругатните, изригват в атмосферата. Същият този лекар почуква с чукчето си по челата на кравите точно както и по челата на своите пациенти, раз-

тваря с пръсти клюна на кокошката със същата привична деловитост, с която казва на своите болни да кажат: „ааа“...

Пародирана е медицината, пародирана е физиката, пародиран е затворът (затворниците се държат не в килии, а в здрави, закопани добре в земята стомни за вино), пародиран е церемониалният ритуал, пародирани са любовните клетви, самата приказка всъщност е пародирана. „Какво сериозно има тук?“ възниква неволният въпрос. А ако се замислиш, сериозното е предостатъчно...

Във финала на филма героите са построили неболет и са се издигнали с него в небето. Нека засега да оставим настрана въпроса за научността, правдоподобеността, познавателната стойност на този поврат в събитията. Да помислим за другото. За небето. За вечния стремеж на човека нагоре. За дръзките Икари, които сигурно съществуват в легендите и паметта на всеки народ, за онези, които са хвърляли предизвикателство срещу могъществото на боговете, които безстрашно са утвърждавали правото на човека да има крила, които са загивали в неравната борба с небето, но са оставяли след себе си героичния мит за подвига.

Най-интересното е това, че при Габриадзе няма нищо подобно. Няма този борчески героизъм. Просто решили и полетели. Така леко, както биха запели десен. И наистина, толкова ли е голямо събитието? Още повече че разказът за него е съчинен във време, когато самолетът е нещо много по-привично за око, отколкото, да кажем, коня. Но това не е най-главното. Лекомислената негероичност на филма има съвсем друг подтекст. Например такъв: „Кой ще оспорва факта, че всички ние ходим по земята и често гледаме под краката си, за да не се спънем. Но и ако няма възможност да лети, човекът не е човек. И не е задължително самата дума „полет“ да се възприема буквално. Може да си летял сто пъти насам-натам със самолет, но да не познаваш мигновението на излитането, озарението, духовния подем, усещането за придобитата свобода. . . Ако не сте имали такива мигове, ние няма да ви упрекваме за това. Просто на нас ще ни бъде много, много тъжно. . .“

Както се вижда, Габриадзе и режисьорът Елдар Шенгелая не без ироничен умисъл са дали на своите герои за прасобраз на техния летателен апарат... кокошка. Най-сбикновена черна кокошка. В общи линии нито най-красивата птица, нито предразполагаща към поетични асоциации. И дори ако някой се е виждал в мечтите си носещ се в небето, то той сигурно не се е виждал в сбраз на кокошка — е, да кажем, орел или може би чайка, гълъб. А кокошката сбикновено ходи по земята. Кълве зрънца. Но и тя има крила и понякога може да излети, въпреки че не си спомня често за това. Тя е птица. Впрочем, хора, вие също имате крила, но може би просто сте забравили за тях. . .

Въпреки лекотата, с която героите се издигат в небето, тази лекота далеч не е присъща на всеки. Нали от множеството персонажи, с които са населени сценарият и филмът, полетяват само двама. Другите в това време са заети със сериозни дела, не се занимават с празни работи. Началникът на затвора Хута се кара на подчинените си, раздава юмруци в зъбите, стреля с пистолета, охранява мошениците и докато си почива, мие пода в дома на прекрасната Маргалита с надеждата да получи безценна награда. Лекарят Норешан е зает с грандиозния научен експеримент по лечението на болните-полетомани с метода на стимулиране на шокото потресение в момента на несполучливия старт. Машинистът Трифон, мъжът на прекрасната Маргалита, е зает с влачене на чували (от дома си — с ябълки, в дома си — с картсфи), той няма време да гледа в небето, пък и е трудно — чувалите навеждат главата надолу. Така че, когато до неговата къща долетява неболетът, той отначало дори не го забелязва. Маргалита е съгласна да полети с тях, точно в момента има нужда да отиде до Багдад, за да продаде ябълките, но мъжът ѝ не я пуца и не сам

не я пуща, но и от злоба започва да замеря неболета с картсфи.

А ето, че двамата чудаци успяват да се издигнат в небето. Може би за това, че нищо не ги тегли към земята. Не случайно в съдбата на Ертоаз са отделени като основни, като най-главни четири момента: във филма тези моменти-вървят под звуците на радостна, стремителна, звънка песен — полутържествен, полунасмешлив хорал. Тези моменти са: раздаването на бащиното имущество, уроците в затвора на Христофор, строителството на неболета, стартът в небето. Тоест, преди всичко първоначално освесбждаване от всякаква собственост, колкото и жалка да е тя, от бремето на материалните грижи, а след това следват познанието, творението, полетът.

Ертоаз и Христофор нямат нищо — нито дом, нито спечелено богатство, нито излишна риза (за пари въобще и дума не може да става). Леки хора! Леки! Затова и политат. Хора! — това далеч не е по-маловажно, отколкото това, че са леки.

Хута Одишария чука на вратата на Маргалита. „Кой е?“ — пита тя. „Затворът“ — по инерция отговаря Хута. Самият той е готов да смята себе си не за човек, а за длъжност, за ведомствена функция. Той нарича Норешан „медицината“. Той също не е човек, а професия, служебна длъжност. В своите болни Норешан вижда не хора, а психически материал за своите опити — материал ценен и не толкова ценен. Затова, когато той успява да получи за себе си „полетоманите“ Христофор и Ертоаз, безцеремонно изхвърля останалите болни през вратата, тъй като те вече не са ценен материал. Часовоят, който Хута е поставил при гроба на бедната Тамуния (това е незабравимата юношеска любов на стария Христофор и когато бяга от затвора, той идва първо при нея), стои тъпо-вкаменено, насчил оръжиято срещу положените на камъка цветенца. За него те са престъпници, които трябва да пази. Светът е изпълнен със странна бъркотия: на нещата са приписани функции на хора, а на хората — на вещи.

А ето, чудациите нямат място в света на нещата.

Ертоаз изкарва курсовете на науката при Христофор. Той би трябвало да учи механика, съпротивление на материалите, аеродинамика и още нещо строго техническо, а той гръмка декламира след учителя си: „Планински върхове заспиват в нощната тъма. . .“ Не, тук няма авторско пренебрежение към науката, просто само тя е недостатъчна. Студени знания само са недостатъчни, нужно е още и горещо сърце. Нужна е псезия, умение да се чувства красота, да си способен на душевни пориви. Без това не може да има стремеж нагоре. И ако от строго научна гледна точка термините, с които си служат героите в своите разговори, могат да ни се сторят доста шарлатански: „теория на вълненията на страстите“, „въпрос на възвишеното горене“, то в тях има и друг, не само ироничен смисъл. В полунасмешлива, като че несериозна форма, Габриадзе изказва най-сериозна убеденост: само вълнението и страстта, само възвишеното горене са способни да откъснат човека от земята и да му дадат крила.

Раждането на техническото чудо — неболета — започва с човешкото чудо — любовта. В сценариите на Габриадзе това е винаги важна тема. В „Серенада“ крехкият, съвсем не силен на вид юноша не се страхува от съперничеството с излъчващия телесна мощ и началствено могъщество здравеняк или с началника на някакъв склад, или с техническия ръководител на строежа и сили за това му дава любовта. В новелата „Феола“, поставена от Бадур Цуладзе за киноалманаха „Топка, ръкавица и капитан“, съвсем немлад, обременен от семейни и служебни грижи човек, неочаквано за себе си става треньор на детски футболен отбор. Той никога не се е занимавал с футбол, но той обича децата и това се оказва по-важно.

В „Чудаци“ идеята за неболетата се ражда у Христофор, когато той се влюбва в Тумания и мечтае да я отнесе в небето по-далече от високомерните, пречещи им да се съберат роднини. Тази идея отново оживява в него, когато той среща Ертоаз, който е влюбен в Маргалита. Любовта, обзела човека, е най-могъщата материална сила, според Габриадзе.

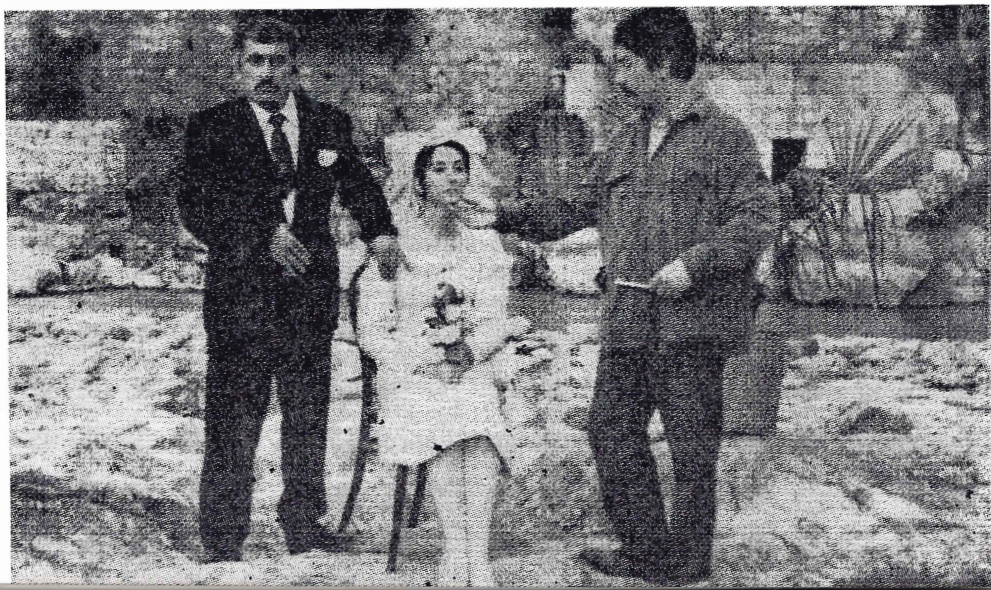
Впрочем, тази тема съществува в „Чудаци“ не само в сериозен, но и в ироничен аспект. Прекрасната Маргалита с интуитивното си женско чувство също е оценила материалната сила на любовта и в нейния дом винаги е пълно с поклонници, любовта на които се материализира в сила, годна за измиване на пода. В един от епизодите, който не влезе във филма, това тържество на силата на любовта стига дотам, че цели петима безропотни търсачи на любовта на Маргалита заедно и задружно се трудят в нейния дом в името на нейната красота. „Един боядисва оградата, друг прекопава градината, трети поправя шевната машина, четвърти чисти комина, а петият с пищни черни мустаци пере на кладенеца палтото на Трифон. . .“

Сценаристът не осъжда Маргалита, на него просто му е жал за нея, за това, че тя така надребно оценява любовта, че се отнася към нея толкова непрактично, въпреки своята практичност.

Христофор обича и затова в неговия ум се ражда великата мисъл и дръзкият проект. Ертоаз обича и затова бяга от затвора и полита в небето. Хута Одишария също обича и затова мие пода в дома на Маргалита — безвъзмездно. Това също е възвишен порив на неговата душа. Уви, нагоре не се издига само душата на Маргалита. Тя цялата е на земята.

При пренасянето на сценария на екран са неизбежни както загубите, така и приносът. Не бива да отнасяме и едното, и другото само за сметка на режисьора Шенгелая. И за едното, и за другото с пълна сила е съпричастен и Габриадзе: той е взимал участие в написването на режисьорския сценарий, така както и Шенгелая е участвувал в работата над литературния сценарий. Както за Габриадзе, така и за Шенгелая „Чудаци“ в истинския смисъл е авторски филм — той е внесъл в него своя хумор, своето тънко, почти филигранно чувство за стил, умението си да намира подходящи актьори и да им дава верния ключ към тяхната игра. И въпреки това във филма има загуби, за които е невъзможно да не се съжالياва.

„Белите камъни“



За пример ще приведа един неголям епизод от сценария, който не е влязъл във филма:

„Беше ранно утро, когато в града Н. се отвори вратата на клиниката „Нео-нерво“ и чифт тъжни мулета потеглиха каруца, на която беше нарисувана ваза в обятията на змия. Каруцата се управляваше от двамата санитарии — Мимино и Тараси, — мъже на средна възраст със синини под очите. В каруцата имаше голяма дървена клетка. . .

Най-после те видяха човек. Пред малка къщичка някакъв старец засадаше орехово дърво. Санитарите спряха каруцата.

— Какво правиш тук, уважаеми? — с гъгнив глас попита старецът Мимино.

— Посаждам дърво — обясни старецът.

— Сигурно някой ти е заповядал да направиш това? — заинтересува се Тараси.

— Ами не, аз сам реших да посадя. . . ще мине време, дървото ще порасне, ще мине пътник, ще седне на сянка, ще ме помене с добра дума.

— С добра дума, казваш — безсмислено повтори Мимино и като се обърна към другаря си, каза: — Струва ми се наш.

— Ще взимаш ли пари за сянката? — попита Тараси.

— Какви пари! — изплаши се старецът и се прекръсти. — Кой продава сянка? Пък и мене няма да ме има, когато дървото ще има сянка. . .

Тараси и Мимино се спогледаха и заедно казаха:

— Наш е.

Всичко стана светкавично, санитарите сграбчиха стареца, надянаха му усмирителна риза, запушиха му устата и го хвърлиха в клетката.

След това същият сюжет се повтаря с друг старец, който изгражда с камъни едно изворче на пътя, за да може пътникът да утоли жаждата си (безплатно), и след това с Ертоаз, който разказва на санитарите, че се готви да изплати бащините си дългове.

Тези двама останали безименни във филма санитарии — Тараси и Мимино — отразяват точно онзи житейски, агресивно-еснафски възглед за чудациите, в чиито главни идват нелепите мисли да правят нещо не за себе си, а за хората и които не търсят никаква награда за това. Не за себе си — значи е луд. За другите — затваряй го в клетката.

Затова и „чудачеството“ на Ертоаз и Христофор се нарежда в една редица до „чудачествата“ на онези, които мислят не за сега, а за утре, които са готови да засадят семена, за да могат другите да дочакат плодовете. Тези епизоди не са влезли във филма (за което, повтарям, има вина и самият Габриадзе) и затова и самият смисъл на думата „чудаци“ се оказа не така универсален, стана по-дребен, отколкото би могъл да бъде по авторския замисъл, а оттам и резултатът от „чудачествата“ на героите принадлежи по-скоро на тях двамата, а не на хората от целия свят.

Чудациите се издигат в небето. Под тях е безкрайният простор: сребристата зеленина на долините, разораните поля, пълзящата по склоновете на планините мъгла, храмът Аллаверди, в който някога е мечтал да се венчае със своята любима чудакът Христофор. Зашеметяваща, великолепа красота! Но това е същата тази земя, която ние виждаме всеки ден обикновена и делнична, същата тази земя, която дава сили на героите да се издигнат в небето. Само оттук, от тази прекрасна височина, може истински да се види и оцени красотата на това, което ни обкръжава всекидневен. . .

Забележителен е следният факт: когато гледаш „Чудаци“, нито за миг не възниква усещането, че тази чудовищна каруца, тази научно-техническа абракадабра, която се нарича неболет, би могла да не излети. Може би за да

повярваме в това, ни заставя самата конструкция на сценария. Той също е скалъпен от дявол, знае каква глупост, на която друг, уважаващ себе си автор не би обърнал никакво внимание, но ето колко леко ни откъсва той от земята, тегли ни към височините, колко мисли, колко жива, неизчерпаема народна мъдрост носи със себе си!

За днешния успех на Габриадзе говори и това, че той вече има подражатели. Един от методите, които Габриадзе доста често използва (ние вече бегло споменахме за това), е пренасянето на образите и ситуациите на написаното не в Грузия литературно произведение на грузинска почва. Такъв е случаят и със сценария „Не тъгувай!“, и със „Серенада“, и с филма „Стомна“ (режисьор Ираклий Квирикадзе), за основа на който е послужил разказът на прекрасния италиански писател Луиджи Пирандело. При Габриадзе всички тези заимствувания стават дълбоко авторски, творчески, оригинални.

Но да вземем за пример грузинския телевизионен филм „Рекорд“, в основата на който е заложен разказ на Карел Чапек. И тук създателите на филма не са пристъпили механично към произведението на остроумния чешки писател-сатирик. В него те са внесли много от своята фантазия, познанията си за грузинския бит, характерите. И все пак резултатът можеше да бъде по-добър. Къде е причината? Аз мисля, че причината е в самия характер на хумора и светоусещането на Резо Габриадзе.

Той принадлежи към онази рядка категория кинописатели, които имат свой собствен авторски свят и този свят е изключително ярък, индивидуален, своеобразен. Силата на Габриадзе не се състои във владенето на тайните на занаята, защото в професионално-кинематографичен смисъл в неговите сценарии не е трудно да се открият недостатъци. В неговите работи понякога липсва драматургична стегнатост, цялостна изграденост, в тях има много излишни колоритни подробности, които на книга са прекрасни, но са примамливо-опасни за изискващия лаконизъм екран. (Например в „Чудаци“, като се сравнява сценарият с филма, може лесно да се види колко много е направено от режисьора за укрепването на вътрешната конструкция на нещата, за намирането на по-точни смислови връзки между епизодите, персонажите и отделните детайли.)

Силата на сценариите на Габриадзе, или може би по-добре да ги наречем киноповести, се състои в щедротото богатство от човешки характери, типове, ситуации, в единството на авторския мир, в хумора, за който е трудно да се подбере адекватен епитет. Добър. Да. Тъжен? Да. Жизнелюбив? Сочен? Национален? Да. Да. Но това са отделни неща, които не обхващат главното. А главното, според мен, е свойството на този хумор да се разпространява нашироко, да изпълва цялото пространство на екрана. А това значи да не се ограничава от наличието на колоритните реплики, на парадоксалните характери, смешните епизоди, а да изгражда цялото — филма. Този хумор е мировъзренчески, свойство да възприемаш света: тук няма отделяне на смешното от останалото, несмешното, а възприемане под особен ъгъл, през призмата на смеха на всичко — човешките победи и поражения, радостта и трагизма на живота, отчаянието и надеждата, бурните страсти и отчужденото философско спокойствие. Този хумор има дълбоко народни карнавални корени, този смях е многопланов, многозначен. Той може да утвърждава и да развенчава, може да награждава и може да наказва. В „Чудаци“ Христофор и Ертоаз са смешни, смешни са и полицаят Хута, и лекарят Норешан, но едните ироничната насмешка ги притиска към земята, а другите добрата усмивка ги изпраща към небето.

Смехът в сценариите на Габриадзе е светъл и лек не защото авторът не познава горчивините на живота, а именно защото ги познава. И точно в това се крият народните корени на неговото творчество: аз, народът, знам всичко — смърт, мъка, човешки трагедии и страшни стихийни беди, но аз се смея, защото аз съм народът, аз съм вечен. Смехът — това е утвърждаване на живота.

От киноповестите на Габриадзе блика някаква опияняваща карнавална струя. Те са изпълнени с шум, светлина и вино. В тях царува причудлив хаос от възвишеност и куриозност, неочаквани характери и късчета от нещо отдавна познато, хиляди пъти видяно и чуто — анекдоти, безсмислици, шеги, тостове, калейдоскоп от лица, човешки типове, неразбория от радостното кипене на живота. . .

Над какво работи сега Габриадзе?

Няколко киноновели по негови сценарии се снимат в момента в студия „Грузия-филм“. В театър „Руставели“ се поставя негова пиеса (нейното работно заглавие е „Райски птички“, но може би когато спектакълът бъде готов, заглавието ще се измени — Габриадзе често изменя заглавията на своите сценарии). Скоро трябва да излезе сборник от негови киноповести. А самият Габриадзе в близко бъдеще се кани да изпробва своите сили в режисурата. Той много се интересува от кукления театър и героите на неговия филм ще бъдат кукли.

Както винаги, Габриадзе има много планове. И от него може да се очаква още много.

А. ЛИПКОВ

СССР

Режисьорът на филмите „Горещ сняг“ и „От зори до зори“ Гаврил Егиазаров поставя филма „Портрет с дъжд“. Авторът на сценария, драматургът Александър Володин, е създал образ на руска жена, в чийто характер са съединени най-привлекателните за мен черти — честност, доброта, оптимизъм — е заявил режисьорът. — В живота на нашата героиня Клавдия не се случва нищо особено. Тя работи в типография, където я уважават като добра производственичка, живее сама с двете си деца. Но ако на някого е тежко, тя винаги е готова да помогне. И на края идва наградата — получава не само признателността на хората, но и една нечакана любов.“

„Ключ без право на предаване“ е новият филм на режисьорката Динара Асанова. Действието се развива в едно ленинградско училище и главни герои са десетокласници. „Нашият филм, казва режисьорката, е за нравственото и гражданското формиране на човека. Бих искала да навляза в мира на седемнайсетгодишните, в техните размисли за живота. Те невякога разбират къде е границата между истината и премълчаването, каква е мярката за честност, защо така трудни са взаимоотношенията с родители и учители. Само няколко месеца делят десетокласниците от самостоятелния живот. Тази възраст е мъчителна...“

В главните роли: Алексей Петренко, Лидия Федосеева-Шукшина, Елена Проклова.

Скоро по светските екрани ще се появи още един филм с участието на Елена Проклова „Сантиментален роман“, поставен в „Ленфилм“ от режисьора И. Маслеников по едноименната книга на Вера Панова. Тук артистката изпълнява ролята на Зоя Голямата, жена духовно бедна, с потребителско отношение към живота. Неин антипод е Зоя Малката (Елена Коренева). Във филма участвуват още Олег Яковски, Станислав Любшин, Владимир Басов.

За трети път артистът Александър Збруев се среща с режисьора Г. Рапопорт („Два билета за дневен сеанс“ и „Кръгът“). Този път тяхна съвместна работа е филмът „Това не се отнася до мен“. Героят на Збруев е следователят Сергей Чубриков, който не се интересува само от престъпниците, но и

от причините, породили престъплението.

А. Збруев играе и във филма „Победител“ на режисьорите А. Ладинин и Е. Ходжикян. Той се появява в ролята на комисаря Спиридонов. Този човек, избягвал от белогвардейски плен, създава от местните бедняци отряд, който със своите постоянни набези лишава белогвардейците от спокойствие.

Артистът Станислав Любшин и операторът Герман Лавров дебютират като режисьори с филма „Повикай ме в светлата далечина“ по сценарий на Василий Шукшин. Главната роля е възложена на Лидия Федосеева-Шукшина. Нейната Груша е жена добра и малко своеобразна, както и повечето герои на Шукшин.

В още две нови роли ще видят зрителите Лидия Федосеева по телевизията — „Матрьона“ в екранизация на романа „Ходене по мъките“ на Алексей Толстой, постановка на режисьора В. Ордински, и в ролята на известната мадам Грицацуева от „12-те стола“ в мюзикъла на режисьора М. Захаров. „Това е доста неочаквана за мен роля — казва артистката. — Тук пея и танцувам. Много бих искала да пресъздам своята героиня така, че да възбужда не присмех, а съжаление...“

Артистката Нина Меншикова, позната на нашия зрител от филмите „Да доживеем до понеделник“ и „Сто дни след детството“, се снима сега във филма „Посейдон“ идва на помощ, режисиран от Слободан Косовалич. Това е разказ за съдбата на една жена, чийто живот е свързан с морето. Тя живее в постоянна тревога за мъжа си, който е капитан, и за сина, поел неговия път. Скоро артистката ще изпълнява главната роля и във филма „Фронт зад линията на фронта“ на режисьора Игор Гостев. „Този път, казва артистката, ми предстои да пресъздам драматическия образ на жената на един предател...“

Сцена от българо-съветския филм „Юлия Вревска“



Людмила Савелиева в ролята на Юлия Вревска от едноименния филм. Режисьор Никола Корабов



В студия „Максим Горки“ се подготвя снимането на филма „Червеният чернозем“, с който ще бъде продължен разказът за съдбата на селските комсомолци от 30-те години, започнат във филма „Великите дрипльовци“. Сценарият е написан от Ф. Наседкин по едноименния му роман. Режисьор е Л. Мирски.

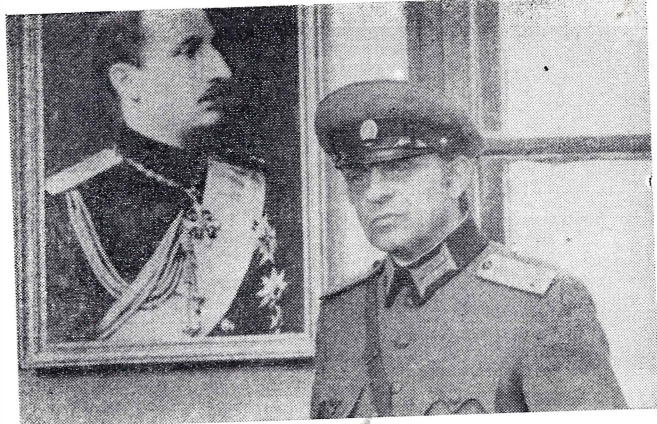
Режисьорът А. Салтиков работи върху двусерийния филм „Пугачов“. То ва ще бъде голямо епическо платно за селското въстание под водителството на Емилян Пугачов.

Както вече съобщихме, режисьорът Андрей Михалков-Кончаловски работи върху филмовата епопея „Сибиряда“. Много от читателите на сп. „Съветски екран“, в който редовно се публикува дневник на бъдещия филм, продължават да изпращат писма с предложения за участието на артисти в главните роли.

„Търсенето на артистите за „Сибиряда“ — е заявил в едно интервю А. Михалков-Кончаловски — бе много трудно и сложно, тъй като всяка роля има огромен възрастов интервал. Подобен диапазон не е по силите на всеки артист. При едни младият герой се получава, не се получава старият; при други — обратното. „Може да се каже, че сега почти е утвърден актьорският състав: Николай Трофимов, Александър Потапов, Леонид Плешаков (журналист от „Огоньок“), Сергей Шакуров, Наталия Андрейченко, Валентина Шендрикова, Владимир Самойлов, Виталий Соломин, Михаил Канонов. Това са само някои от участващите, а главните роли са 24 и 5 на деца.

В „Мосфилм“ режисьорката Анда Манасарова снима филма „Вие ми писахте“. В главната роля зрителите ще видят артиста Андрей Мягков. „Моят герой, разказва Мягков, е учен, поканен от телевизията за едно предаване, и командировката във връзка с това предаване се оказва за него сериозно изпитание, застава го по новому да прецени собствения си живот...“ Партньорки на Андрей Мягков са А. Вознесенска, Н. Ургант, А. Богина, Е. Себелникова.

Близко 40 години са изминали от появяването по съветските екрани на „Трилогията за Максим“ на режисьорите Г. Козинцев и Л. Трауберг. Зрителите, още



Кадър от филма „Барутен буквар“, сценарист и режисьор Тодор Динов. На снимката актьорът Георги Стоянов.

помнят в ролята на Максим забележителния артист Борис Чирков. Неотдавна артистът е навършил 75 години, но продължава да работи активно. Заместник-председател е на Съветското театрално дружество, ръководи Централния съвет по театралната дейност на село, член е на колегията на редакцията на сп. „Съветски екран“, участва в Комитета по държавни награди. Но, разбира се, основната му дейност е на сцената на московския театър „Гегол“, където репетира ежедневно.

ПОЛША

Журито на Третия фестивал на полския игрален филм в Гданск, на който са били представени 19 кинофилма и 8 телевизионни филма, не е присъдил тази година Големата награда. Присъдени са четири равнозначни главни награди на Ян Ломницки за филма „Да се запази градът“, на Марк Пивовски за филма „Извинете, тук бият ли?“, на Анджей Вайда за филма „Тъмната сянка“ и на Мечислав Вайковски за филма „Комарджин. Специалната награда на журито получаваша Кшищоф Кешловски за филма „Следата“. Главна награда за телевизионен филм отново получаваша Кшищоф Кешловски за филма „Персоналът“. С награда за сценарий е отличен Александър Тшос-Раставецки за филма „Осъденият“. Награди за актьорски постижения получават: Александър Калигин, Анджей Копчински, Едзлав Кожени, Франчишек Пшечка, Франчишек Тшечак. Наградата на журналистите е присъдена на режисьора Ричард Чекала за филма „Зояфия“ и на режисьора Кшищоф Кешловски за телевизионния филм „Персоналът“.

Започнати са снимките на филма „Царицата на пчелите“ по сценарий на Янош и Тереза Насфетер. Режисьор — Я. Насфетер. Филмът е посветен на проблема за прекрачване прага на детството в света на възрастните. Героиня е 11-годишно момиче.

Режисьорът Силвестър Шишко се готви за снимането на филма „Миллионер“ по сценарий на Язек Яничарски и Анджей Пастушек. Героят е младеж, който работи в града и след „проиграването на милион злоти в Тотолутка“ се връща в село и се заема с изостановеното стопанство.

По известния роман „Танцуващият ястреб“ на Юлиан Ковалец ще се снима филм в колектив „Профил“ по сценарий на Гжегож Круликевич. Това е историята на живота на човек, преминал дълъг и труден път от селската хижа до директорския кабинет на голямо индустриално предприятие.

„Ребус“ е новият филм на режисьора Томаш Жигадо. За един млад човек, който след завръщане от военна служба трябва да направи избор и в професията си, и в личния си живот.

Трима режисьори от колектив „Х“ — Агнешка Холанд, Павел Кенджерски и Йежи Домардски — работят над филмовата



Сцени от новия съветски музикален филм-приказка за деца „Докато бие часовникът“ на режисьора Геннадий Василиев, композитор Владимир Шаински



новела „Пробни снимки“ която проследява живота на двама млади, срещнали се на пробни филмови снимки.

УНГАРИЯ

„Столчето на кралицата“ е новият филм на режисьора Томаш Фейер по сценарий по едноименния роман на Имре Дсбуш. Названието не е символично, а е името на една скала, близо до която се разиграват някои събития от филма.

Деморализирани, обезверени части от унгарската армия в последните седмици на Втората световна война се ползват по заповед на регента Хорти с нови войници, почти деца. На тези

16—17-годишни момчета, които дотогава са участвували в милитаристичната организация „Левенте“, се внушава, че със своето героичество могат да повлияят върху изхода на войната срещу „червената зараза“. Момчетата скоро разбират, че въпросите на тази война са много по-сложни, отколкото им е било внушавано от национал-социалистическата пропаганда, на която сяло са вярвали. С героичните идеи се свършва. Остава паниката, бягството и грижата за собствената кожа.

„Бих искал — отбелязва режисьорът — да покажа събития от войната от малко по-друга страна. Това са проблеми, които нашата младеж не познава, характерни подробности, които не са загубили своята актуалност. И днес можем да намерим ана-

логични ситуации. Когато четем за събития в Ирландия или за братоубийствената война в Ливан, можем да открием подобни проблеми — фанатизирана младеж, която даже понякога не знае в името на какви цели се използват нейните убеждения, младост и жар, в името на какви интереси посвещава живота си. И за това по мое мнение сюжетът на филма е актуален и трябва да служи като предупреждение за младежите в различни страни.“

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Режисьорът Иво Новак, автор на филма „Каубои“, остава верен на младежката тематика. Герой на неговата нова комедия „Седемдесет километра свобода“ е ученик от горните класове, който е обхванат от страшното желание да свири на банджо.

Филмът „Доктор Мелузин“ разказва историята на един лекар, който прави първите си стъпки в нова за него селска среда. Главната роля изпълнява Рудолф Хрушинец. Участвуват също и Яна Детлова, която доста отдавна не се е появявала на екрана.

„Рача, любов моя“ е филм, съвместна постановка на Братиславската студия „Колиба“ и „Грузия-филм“. Той е посветен на дружбата между чехословакия и съветските народи. Режисьори — Йозеф Медвед и Теймураз Палавандишвили. Сценарист — Сулико Женти.

Полските артисти Барбара Брилска и Марек Францковяк ще участвуват в чехословакия филм „Концерт за тези, които останаха“, постановка на дебютиращия режисьор Душан Теранчик. Филмът третира проблема за отношенията между деца и родители.

ИТАЛИЯ

В новия филм на режисьора Марко Лето „Портрет на провинцията в червено“ главната роля изпълнява известната френска артистка Франсоаз Фабиян. Филмът е сатира, разобличаваща солидните и добродушни на пръв поглед жители на един провинциален град.

ФРАНЦИЯ

„Казанова“, новият филм на Федерико Фелини, въпреки многото финансови перипетии, е вече завършен и скоро ще се появи на екрана. Както е известно, изпълнителят на главната роля е Доналд Сътърленд. „Фелини е най-необикновеният човек, който съм срещал, и заявил Сътърленд. Той промени целия ми живот, моя начин на виждане на нещата, моите реакции. Промени и моята индивидуалност — така, както никой досега не е могъл да направи. Може да изглежда чудно, но от момента, когато се срещнах с него, се чувствавам значително по-спокойно. . .“

Дино Ризи е завършил неотдавна комедията „Карьера на камериерка“, а сега завършва работата и над своя първи филм, както сам твърди, направен в „сериозен тон“. Филмът се нарича „Загубени души“ и в него играят Виторио Гасман и Катрин Деньоф. Ризи се готви и за следващия си филм „Стаята на свещеника“ с участието на Уго Тоняци.

Образът на легендарния цигулар и композитор Николо Паганини ще се появи на телевизионния екран в четирисериен филм. Филмът ще се постави от режисьора Данте Гуардамания, а изпълнителят на главната роля ще бъде Тино Скиринци.

Един от най-интересните творци на италианското политическо кино Франческо Рози е започнал като асистент на Висконти във филма „Земята трепери“. В 1961 г. реализира първия си политически филм „Салваторе Джулиано“, разкриващ сложния механизъм на дейността на италианската мафия. В следващите си филми Рози продължава със своя публицистичен, почти документален стил да показва на екрана извите на днешното буржоазно общество. „Моята тема е винаги една — власт и институти — казва режисьорът. — Имам впечатление, че правя един и същ филм и от страх да не се повтарям се стара да променя сюжета, но духът и мисълта остават същите. Отдавна искам да направя един филм за Мусолини, но не бих желал това да бъде исторически филм на тема фашизъм. Много ме интересува пътя, който Мусолини е преминал, за да вземе властта, механизмите, с които е действувал. . .“

Филип Ноаре днес е звезда. Неговото име е на първо място по афишите. Може сам да избира ролите си. Прочита годишно около 50 сценария и избира от тях два или три.

Завършил е актьорски курсове при Роже Блен. След това попада в театъра на Жан Вилар. „Това е човекът, който е имал върху мен най-голямо влияние“ — често казва Ноаре. В киното е дебютирал във филм на Аньес Варда. Много често участва във филми на дебютиращи режисьори, но рядко след това играе в други техни филми. „Един ден може би ще реализирам мой собствен филм. Трябва да опитам, макар и само веднъж — е заявил в едно интервю за „Фигаро“ Ноаре. Жан-Луи Трентинян, който е мой добър приятел, ми е разказвал колко много е научил при работата си като режисьор.“

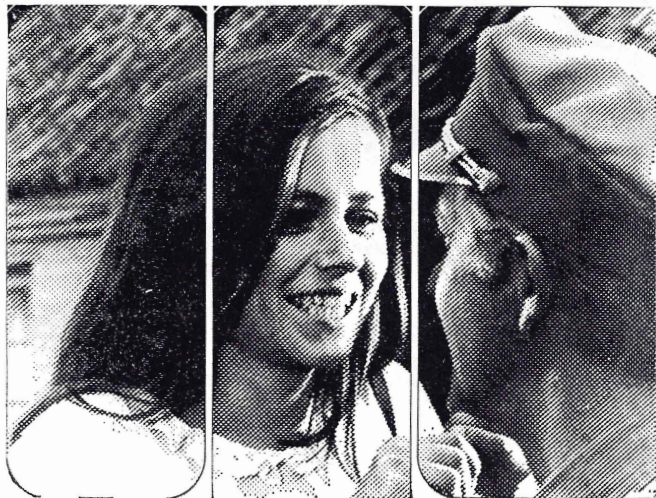
В новата филмова комедия „Влюбеният слон“ на Ив Робер по сценарий на Жан-Люк Дабади героите са четирима приятели, преминали четиридесетте години, добре устроили се в живота. „Мъжете на тази възраст казва сценаристът, някак много немело се опитват да подредят

чувствата си в „подреденото“ си ежедневиe.“

За всичко, което се случва с приятелите, е виновен Етиен (Жан Рошфор), шеф на преуспяваща фирма, който за пръв път изневерява на жена си. Произлезлите от това затруднения споделя с приятелите си: лекаря Симон (Гюл Бедо), непоправим фаталист, който с това често плаши своите пациенти. Були (Виктор Лану), напуснал от известно време жена си, като е прибрал децата при себе си, и продавача на коли Даниел (Клод Брасьор), единствения ерген. Всички роли са били написани с мисълта за тези артисти и съобразени с техните възможности. Ив Робер и Жан-Люк Дабади твърдят, че са искали да опитат в този филм „италианския стил“, по-специално стила на Джерми от цикъла „Развод по италиански“. Но както отбелязва един от критиците, филмът по-скоро е близък до „Винсент, Франсоа, Пол . . . и другите“ на Клод Соте, който вече имаме възможност да видим по нашите екрани.

Във филма „Мълчаливото общество“, който сега снима Бертран Таверние („Часовникарят от Сен Пол“), една от главните роли изпълнява известният френ-

Полската актриса Малгожата Притуляк в сцена от филма „Пролет, господин сержанте“, режисьор Тадеуш Хмелевски





Унгарската актриса Ирен Бордан изпълнява главната роля във филма „Призракът“, режисьор Роберт Бан

ски режисьор Клод Соте. Това ще бъде неговият екранен актьорски дебют.

Изабел Аджани, една от най-младите френски артистки, героинята от филма „Адела Х“ на Трюфо, играе в комедията „Вно-

лета и Франсоа“, постановка на режисьора Жан Руфно. Нейн партньор е Жан Дютрон. Филмът ще бъде изцяло фантастична комедия.

АНГЛИЯ

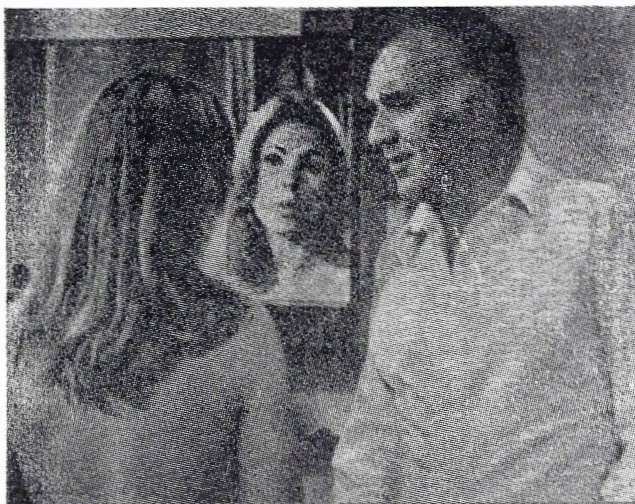
По английските екрани се е появил завършеният преди една



Кадр от американския филм „Шофьор на такси“, режисьор Мартин Скорсезе

година филм „За празника“ на известния режисьор Линдси Андерсън („Спортен живот“). Филмът е по пиесата на Дейвид Стори, поставена от Андерсън в 1969 г. на сцената на Кралския театър. За златната сватба на родителите си в малко миньорско селище пристигат тримата синове. Най-младият от тях Стивън (Брайън Къкс) е по професия учител, но се занимава с писане на романи. Средният син Колин (Джеймс Боулън) е успял материално добре да се подреди. Той с не особено голямо желание се среща с братята си, които считат, че положението му на директор на завод за автомобили е предателство към миньорската класа. Най-възрастният от тримата Ендрю (Алън Бейтс) се отнася най-непримиримо към буржоазното общество и неговите порядки. Това го принуждава да напусне кариерата си на юрист. Занимава се с абстрактна живопис,

което не му донася нито удовлетворение, нито успокоение. Сюжетът на филма притежава голяма драматична сила, а забележителните изпълнители и голямото майсторство на режисьора показват, че това не е още един „семеен“ психологически филм, а интересна студия за една определена среда.



Мишел Пикולי и Отавия Пиколо в сцена от френския филм „Мадо“, режисьор Клод Соте

Преди два месеца в Италия бе реализиран филм за легендарния артист от нямото кино Рудолфо Валентино, чийто образ на екрана пресъздава италианският артист Франко Неро. По съобщения на филмовата преса в Англия също ще се снима филм за Рудолфо Валентино от многоизвестния режисьор Кен Ръсъл. Във филма на Ръсъл ролята на Валентино ще играе танцьорът Рудолф Нурнев. Освен него ще участвуват още Лесли Карон и Майкъл Филипс. Снимките ще бъдат направени в Испания.

ЕГИПЕТ

Повече от 100 филма от 30 страни са били показани на Първия международен фестивал в Кайро. Голямата награда „Златната Нефертити“ е получил италианският писател и режисьор Алберто Белилаквза за филма „Внимание, палачо!“. „Сребърната Нефертити“ е присъдена на съветския режисьор Едмонд Кеосаян за филма „Когато настъпва септември“. С наградата за най-добрата постановка е отличен западногерманският режисьор Бернхард Зинкел за филма „Лина Брааке“. За най-добри артисти на фестивала са посочени Лина Карстенс („Лина Брааке“) и Емад Хамди („Виноват“ — Египет).

Актьорите Силвия Кристел и Джо Далесандро в сцена от филма „Бялото поле“ по романа на латиноамериканския писател Андре Пиер де Мандиар



ЯПОНИЯ

Японската киноиндустрия, разчитаща главно на местна публика, преживява трудни времена. Такъв е изводът на публикувания в Токио доклад на Кинематографската асоциация. Както се посочва, в годините на кинобума (50—60-те) Япония не е полагала никакви грижи за износ. Студините са били заети със задоволяване само на вътрешното търсене, пускайки по един художествен филм всяка седмица. Сегашният пазар среща силна конкуренция от чужбина, особено от страна на американските филми. Японските студии,

даже и четирите най-големи (Тохо, Сиотико, Тоей, Нисацу), контролиращи 90% от вътрешния пазар, рядко пускат филм, костващ повече от 200 млн. йени. Такива известни, ползващи се с международно признание творци като например Акира Кurosawa, са принудени често да работят в чужбина. „Порано в Япония, казва А. Куросова, имаше много честни режисьори като К. Митзогучи и Я. Одзи, които не предприемаха никакви компромиси. Сега, за съжаление, такива режисьори почти няма. Художественото ниво на филмите падна с 50% в сравнение с филмите от 50-те години. Малките независими

продуценти също започнаха да се ориентират към все по-съмнителни теми, импониращи по тяхно мнение на зрителя.“

САЩ

Режисьорът Харолд Принс, който с много голям успех е поставил в Бродуей и в Лондон мюзикъла „Малка нощна музика“, ще режисира и неговата филмова версия. За главната роля е поканена Елизабет Тейлър, която за пръв път през цялата си дълга кариера ще се представи на зрителите като певица.

Починал е Далтон Тръмбо (71 години), известен американски сценарист и режисьор само на един филм „Джони тръгва на война“. В 1947 г. се намира в „листата на десетте“ обвинени в симпатии към комунистите от Комисията по разследване на антиамериканска дейност, след което работи под псевдоним и като Роберт Рич получава „Оскар“ за сценария на филма „Един храбрец“. Връщането му към нормална работа осигурява Кърк Дъглас, поръчвайки му сценария на „Спартак“.

сценарий

Правда КИРОВА



талисман

Септемврийското слънце меко огряваше един от новите жилищни комплекси на града. Еднакви сиво-бели домове, с еднакви телевизионни антени, стърчащи над плоските покриви, с еднакви балкони и входи, с еднакви пожълтели „тревни площи“ и асфалтирани улички между тях. Толкова приличаха един на друг, че беше трудно да се разбере как хората, живеещи в тях, намират своя.

И само децата, велик народ, непризнаващ никаква сивота, бяха оцветили тази унилоост с цветни тебешери. Навсякъде, където беше възможно, на асфалта, на стените, на входните врати, те бяха оставили своите автографи, от които можеха да се узнаят маса интересни и полезни неща. Например кой футболен отбор е фаворит на дадения блок: „Само Левски“ или „Само ЦСКА“. Или че „Нели + Жоро = любов“, а пък „Пешо е магаре“... Информацията беше богата и разнообразна.

На осмия етаж на един от тези блокове, в уютна и весела стая седеше момиченце и четеше хубава дебела книга. . . Момиченцето беше в тази възраст, когато към детството се отнасят отвисоко и с всички силички и небогат опит се напъват да станат личност. На нея това много не й се удаваше. Тя четеше с най-сериозно изражение, а седеше в невъобразимо трудната и неудобна, според възрастните, и любима за децата поза — свита с краката на стола. Това веднага издаваше, че е на не повече от дванадесет-тринадесет години. Главичката ѝ беше наведена до самата книга и тя все повече я навеждаше, сякаш колкото по-близо бяха думите, толкова повече щеше да ги резбере. Тънкото, дълго вратле едва издържаше да не се прекърши под тежестта на тази „умна“ глава. И би се прекършило, ако не бяха рошовите опашлета, които стърчаха равномерно от двете страни и уравновесяваха тежестта. На малкото скулесто лице умно и разбиращо блестяха две големи очи.

Над нея на стената висеше голяма фотография, от която спокойно и внимателно я гледаше млада селянка — черноока и белолика, облечена във везана риза и гиздав литак. Внезапно издрънча будилник. Искретото скочи.

Часовникът стоеше на масата. До него — бележка, изписана със ситни букви:

- Искре,
1) купи хляб, домати и мляко,
2) изхвърли боклука,
3) обядвай,
4) свири на виолончелото,
5) не се изгърбвай, седи изправена. Мама.

Искретото зачеркна точка 5 и се разтича. Грабна мрежата и тръшна вратата.

Върна се с продуктите, зачеркна точка 1 и помъкна кофата към шахтата за отпадъци.

После си навлече набързо престилката, покатери се на стола, порови из най-горното шкафче на библиотеката, извади някаква кутийка, отвори я, взе малкото камъче, което беше в нея, побая му нещо и го пусна в джоба си, върза пионерската връзка, напъха учебниците и тетрадките в чантата, добави два домата и една голяма круша, захапа друга още по-голяма и хукна, но се сети, върна се, зачеркна точка 2 и 3. Почеса се по вратлето, остави крушата на масата и се насочи към ъгъла, където самотно стърчеше в брезентовия вехт калъф непипнатото виолончело, бързо го „разсъблече“, подпря го на стола и разтвори до него нощна школа с „Етюди“. Потърка доволно ръце, зачеркна точка 4 и хлопна вратата, забравяйки недоядената круша.

По стълбите се качваше сестра ѝ, около двадесетгодишна. Като видя летящата отгоре Искра, тя бързо се залепи за перилата, за да освободи пътя, клатейки в отчаяние глава. „Ти — както винаги. Какво да се прави с тебе?“ — означаваше този жест и не предвеща-

ваше нищо добро.

Прескачайки през две-три стъпала, Искрето се понесе край нея за миг и когато вече беше изчезнала, някъде отдолу дойдоха думите ѝ: — Стискай палци!

Тя изхвърча от входа като снаряд и едва успя да закове: опитвайки се да запази равновесие върху дървената стълба, опряна на стената, възрастна лелка от домсъвета забучваше над вратата лозунг: „На борба за най-добре поддържан двор в чест на славното Септемврийско въстание“

— Ей, момиченце, я подръж стълбата за минутка, помоли жената. — Как се казваш?

— Искра — отвърна Искрето и започна да държи.

* *

Тролейбусът набързо погълна опашката и докато размисляше да тръгва или не, Искрето се метна в него. Тролейбусът помръдна дългите си мустачки, щракна вратите и потегли.

Вътре беше Изабела, връстница на Искрето, но съвсем различна: висока, с чудесна фигура, красиво лице и кокетна усмивка. В очите ѝ искреше съзнанието, че е хубава и модна. А как само беше облечена! От горе до долу във вносно. И даже слънчевите очи, вдигнати над челото като на големите „мадами“, бяха „не отгук“.

— Здравсти! Ужас: почнали са да маршируват! — дишаше тешко Искрето.

— Здравей! Нека си маршируват! — снизходително помръдна с рамо Изабела. — Хич не ми пука. Само дете нямам домашно. . .

— Да ти дам пак мойто?

— А, не! Обикновено вече Емо ми го решава. . .

Казвайки „Емо“, тя направи пауза и впи очички в Искрето, за да се наслади на произведения ефект.

Искрето гледаше встрани и преглъщаше.

— Ама вчера се кльопнал във варницата на новия стоеж. Ха-ха! Такъв майтап! Цял ден не го пускат да излиза. — Изабела беше забелязала всичко и с удоволствие продължи: — Пет пъти звъни да ми се извинява. Адски е хлътнал, горкият!

Тя ситно-ситно трепна с реснички и повдигна към небето очи като големите „мадами“.

Искрето се усмихна с усилие.

Възрастните наоколо ги слушаха, подсмиваха се и си разменяха многозначителни погледи.

Като забеляза това, Искра съвсем се смути. Добре че шофьорът обяви:

— Училището! — И двете изскочиха от тролея.

Пред училището, под нестройния грохот на духовия оркестър, маршируваха учениците, строени в правилни блокове. Парада дирижираше учителят по физкултура — мъж на средна възраст, с физиономия на боксьор. В устата му като биберон стърчеше свирка.

Дружинната ръководителка — нисичка млада жена, с пълничко благодушно лице — нещо отбелязваше в големия си тефтер.

Наблюдавайки отстрани, Искра чакаше с тревога съдбата си. До нея Изабела попра- в яше прическата си.

Физкултурникът спря да маха с ръце, изплю свирката, вероятно за да може да се кара свободно, и със застрашителен вид се насочи към тях.

Духовата музика постепенно стихна — инструментите нестройно, един по един излязоха от играта. Само някакъв вдъхновен фанфарист продължаваше в захлас да надува, но го сръгаха, и той също млъкна.

Маршируващите блокове спряха и впериха развеселени очи в двете момичета.

Дружинната ръководителка със загрижено-негодуващо лице започна отдалече:

— Вие не знаете ли, че на нашето училище се е паднала честа да участва в откриването на районната спартакиада? Стотици хора ще ни гледат как маршируваме! Не ви ли е срам? — запита тя с прочуствен глас.

Момичетата се свиха виновно.

Физкултурникът губеше търпение. Премина към същността пряко и бързо:

— Защо закъсняваш? — отривисто запита той.

Изабела го погледна право в очите, трепкайки невинно с реснички:

— Др. Костов, тролея за малко да се бутне в някакъв трамвай, откъсна се от жицата, стана задръстване. . .

Искрето я погледна стреснато.

— А ти защо?

Искрето наведе глава.

— Аз тебе питам, отговаряй!

Искрето вдигна очи.

Физкултурникът и дружинната чакаха.

Искрето нищо не каза.

Изабела я гледаше с недоумение.

— Защо така, Искра? — гласът на дружинната изразяваше искрено страдание. — Какво щеше да стане, ако и другите са като тебе?

Искретото ровеше с краче земята под себе си.

— Може ли такава безотговорно отношение към вълненията на колектива да остане ненаказано? — обърна се дружинната към всички.

Строените блокове мълчаха.

— Не може! — отговори си сама тя. — Мини към мене после да се разберам.

— Марш в строя двете! — заповяда физкултурникът.

Пъхнаха се в блока на техния 5а клас. Искра се намести в една от четворките, но я избутаха назад, после още и още, докато се оказа последна.

Музиката гръмна отново. Физкултурникът замаха с ръце.

— За днес достатъчно.

— Внимавай, няколко съобщения! — отвори големия тефтер дружинната. — Дружинният съвет обявява съревнование по хандбал. Отборът-победител ще бъде награден с топка.

— Леле, Румба, ще ги спукаме! — усмихнато запретна ръкави Митко, светлокос, бистроок малчуган, който стоеше в редицата до Искра.

— Защо? — не разбра тя.

— Румен е цар на хандбала! — с укор я погледна Изабела. — Тренирал е три години. Нали, Руми? — усмихна му се тя.

— Лесна работа — спокойно и уверено дъвчеше дъвка Румен — висок, сторен, широкоплещест, с една дума — спортист.

— Тихо там! — извика дружинната.

Искретото гузно прехапа устни.

— Второ: др. Христова е болна.

Над строените редици се разнесоха радостни възгласи.

— Тихо! Сега има съвещание при директора относно заместничката.

Провлечено „Е-е-е!“ изрази общото недоволство.

— 5а да не се разпуска! Хайде сега, към училище, с песен, ходом марш!

* * *

Подвила крака под себе си върху седалката на чина, Искретото слушаше внимателно: в очакване на решението, 7а обсъждаше създалото се положение.

— Ей, ама като е за учене, колко са бързи, веднага съвещания, веднага заместничка, сви възмутено вежди Изабела.

— Вярно, и грижите омръзват, когато се прекалени—обобщил с вдигнат показалец Митко.

— Ами ако се падне някой звяр? — оокорила кръглите си очи, плашеше всички и най-много себе си червенобузата дебелица.

— А може, напротив, добра да се случи — с надежда предложи Искра.

— Ами! Не ни познава... Докато намери подход към нашите индивидуалности... — угрижено поклати глава Митко.

— Апапи, имаме по-важна работа! Я се строй пред мене! — тръгна към дъската Румен, поклащайки както винаги рамене ту вляво, ту вдясно.

— Ти ще си капитана, нали, Руми?

Изабела притежаваше рядката дарба едновременно да отправя усмивка в една посока, а очи — в друга; в случая усмивката беше за Румен, погледът за Емо, набито позакръглено момче.

Искретото със свито сърце забеляза този поглед.

— Няма как — снизходително разпери ръце Румен.

— И момчетата ли? — плахо се надигна Искретото.

— Искаш ли да те взема? — намигна на останалите Румен.

— Не знам дали ще мога...

Всички се разсмяха гръмко. Искретото си седна смутено.

Момчетата се строиха с готовност, ръгайки се и пререждайки се един друг.

Момчетата ги наблюдаваха заинтересовано, съобщавайки си на ухо някои впечатления, придружени с весело кикотене.

— Така... Ти... Ти... Ти... Застанете встрани! — разпореждаше Румен. — Ти... Ти...

— Ами аз? — наду гръдния си кош Емо.

— Не ставаш, тромав си! — замислено резтегна дъвка Румен.

— Ха-ха, по-добре Искра да вземеш! — Този път усмивка към момчетата, поглед — към Искретото

— Не, не, аз се отказвам — скочи Искра.

Зап от смях я прикова към чина ѝ.

Някаква ученичка отвори вратата и с важно лице съобщи:

— Румене, майка ти каза да се преместиш в нашия клас. Бързо! В Vб!

— Я се скрий! — изгледа я като досадна муха той и лениво запрати гъбата право към главата ѝ.

Момичето навреме се скри и гъбата се удари във вратата.

— Може наистина майка ти да я е пратила — коварно подметна Емо и потърси с очи Изабела.

Искра посрещна погледа му, а Изабела гледаше с тревога Румен.

— Откъде-накъде? . . . Кой още. . . Ти. . . Ти. . .

— Нека опитам бе, Румба! — удари го на молба Емо. — Ще застана на вратата, а ти се цели — да видиш не съм ли страшен.

— Ха-ха! На такава врата всеки може, нали Руми? — усмивка към Румен, очи — към Емо.

Искрето я стрелна гневно.

— Застани! — заплашително задъвка Румен.

Въпреки самоотвержеността, с която се хвърли, Емо не успя да спаси „топката“.

Изабела се разкиска, но. . .

. . . Вратата се отвори и влезе Петрова, висока, едра, с решително и делово лице и боядисана в червено „грива“.

— Бързо в 5б — ледено отрони тя.

— Ама защо? — за малко не се задави с дъвката Румен.

— После ще си говорим! — повиши глас тя.

Всички стихнаха.

— Ама не ми се иска бе, маме! — захленчи Румен.

Емо се подсмихна доволно, като се мъчеше да го забележи Изабела. На усмивката му отвърна Искрето.

— Аз решавам какво ти се иска! — избухна Петрова. — Ще си събереш ли нещата или. . .

— Чакай да ти обясня. . . — побърза да я изтика от стаята Румен и като се опити бодро да подмигне на застиналия клас, затвори вратата зад себе си.

— Какво я прихваща рижата? — наруши мълчанието Митко.

— Митак, я подай с глава! — реши да се реабилитира Емо.

Двамата си заподхвърляха гъбата, като я срещаха и праскаха с глава. При Емо това се получаваше отлично и той метна победоносен поглед към Изабела.

Искрето се мъчеше да се съсредоточи в някаква книжка, но очите против волята ѝ следяха всичко. Забелязала възхищението на запачите, тя стрелна Изабела.

Погледите им се срещнаха. По устните на Изабела се плъзна пренебрежителна усмивка, тя вдигна властно вежди и извика като на дресирано куче.

— Емо, ела! — сега усмивката за Емо, очите към Искра.

Искрето видя как лицето на Емо лъсна от доволство, как той за последен път красиво удари гъбата с глава, красиво я хвана с ръка във въздуха и тъкмо се канеше да отиде при Изабела, когато влезе Румен. Макар и да поклащаше широките си рамене уверено, както винаги, чувствуваше се, че нещо не е в ред.

Гледаха го и мълчаха.

— Не се ядосвай! Всички майки обичат да покрещат с възпитателна цел — за профилатика — ослепителната усмивка на Митко се опита да разрежи атмосферата.

Румен разсеяно се усмихна, мълчаливо седна на чина си, повъртя се, стана.

— Ще видиш — връщаш се в къщи, а тя това го забравила и вече за друго се кара — успокояваше го Митко.

Румен се порови из чантата си, затвори я и тръгна към вратата.

— Местиш ли се? — попита Изабела.

— Какво правиш бе?

— Защо? — наскачаха от всички страни.

— Няма начин.

— Абе я обясни нормално какво става? — попречи му пътя Митко.

— То си е моя работа — мрачно дъвчеше Румен.

Митко многозначително подсвирна и веднага нападна:

— А хандбалния отбор?

— За капитан се пишеше! — смело се възмути Емо и потърси с очи Изабела.

— Ха-ха! Стига с вашия мач бе! В 5б има такива мадами, ама вне много разбира-те. . . — прошушна Изабела, така че я чуха всички.

— Заради някакви мацки значи. . . — поклати Митко с презрение глава.

Румен изгледа Изабела със съжаление и отсече:

— Не е за това!

— Ау, край! Пропаднахме! — гръшна се дебеланката.

— Ами! Как не! Ще минем и без него! — запретна ръкави Митко.

— Да, ама той сега като направи отбора в 5б, против нас ще играе — подозрително го стрелна Емо.

— Стига бе, пъзльо! — изгледа го с погнуса Румен. — Няма да играя против вас.

— Не е там работата, Румене, сам разбираш. . . — някак виновно каза Искра.

— Работата е там, че маменцето яко го е обработило — много опитно поклати главата Митко.

— Ха-ха! — изкиска се доволно Изабела.

— Никой не ме е обработвал! — нахвърли се Румен върху Митко, но останалите ги разтърваха.

— А разговора на високо равнище в коридора? — понеже ги държаха за ръцете, „действаше“ с ослепителната си усмивка Митко.

— Тя просто ми каза, че познава новата. Била адски гадна. Да не съм луд да оставам? — предизвикателно задъвка Румен.

— Я не се ежи! Още няма заместничка — извика Митко, опитвайки да се измъкне от ръцете, които го сдържаха.

— Има. От утре идва. Велева се казва — спокойно му „заби нож“ Румен.

Това беше неочаквано. Всички се смълчаха. Тези, които им държаха ръцете, ги пушнаха. Румен съжали за казаното, искаше да обясни, но само се смръщи.

— Ау, казвах аз — ще си изпатим! — писна дебеланката.

— Значи се спасяваш сам? — не вярваше още Искра.

Всички очи се впиха изпитателно в Румен, той се подсмихна.

— Щом е кофти, ние защо сме длъжни да учим при нея? — продължи Искра.

— Вие не сте длъжни — ако можете, преместете се — И Румен изду от дъвката голям присмехулен балон.

— Ако бях малко по-висока, такъв шамар щях да ти лепна — със съжаление поклати глава Искрето.

— Ами да се понаведа? — разсмя се Румен, доволен от „остроумието си“.

Смехът му срещна студената стена от погледите на Искра и Митко, Изабела и Емо, на целия 5а.

Искрето намери блока, поглеждайки в някакво листче. Качи се до нужния апартамент. Позвъни.

Отвори нисичък прегърбен старец, облечен в бяла риза, с кафяво кожухче. На лицето му, с двят на печена тухла, сбръчкано, с изпъкнали скули и хлътнали страни, грееха весело сини очи — живи и млади.

Искра помълча, докато го прецени, и попита:

— Извинете, тук ли е др. Стоян Илиев.

— Да. Аз съм Стоян. Къво обичаш? — усмихна се някак виновно старецът.

— Трябва да говоря с вас — гледаше го тя с недоверие.

— Заповядай вътре.

— Не, не, аз бързо. . . Аз съм пионерка от дружина „Васил Левски“. . . — зареди Искра приготвеното въстъпление. — Ние ще имаме сбор — среща с антифашисти. Трябват и герои-септемврийци. . .

Тя отново го огледа и за всеки случай уточни:

— Вие сте септемвринец, нали?

— Ами. . . участвувах, да! — смути се старецът.

— Нали ще разкажете спомени на нашето мероприятие?

— Аз? . . . У, да ти кажа право, дете, няма да можем. . . — примигна той безпомощно.

— Защо? — Искра не беше предвидила това.

— Па нема кво толкова да разкажем. . . Сичко си беше най-обикновено. Аз не съм бил ни командир, ни нищо. . . ни герой. . .

— Вие сигурно сте разказвали случки пред приятели поне?

— Ама на тържество не съм. Кога е много народ, не можем, не умеем.

— Ами просто разкажете нещо, за което вече сте говорили! — търсеше някакъв изход тя. — Както си умеете.

— У, дете, що ме мъчиш? Ни знам да се изразявам по вашemu. . . Па какво ще кажат учителките там!? . . . Ще прощаваш!

— Е, аз ще търквам тогава. Извинете.

— Добър ден! — поздрави Искрето, като влезе в кухнята.

Майка ѝ гладеше. За Искрето беше достатъчен един поглед, за да разбере само по гърба ѝ, че е сърдита. И наистина.

— Как не те е срам! Гледай! — извика майка ѝ, като взе от купа изгладени дрехи нейната розова рокличка и я разгърна пред носа ѝ.

Големият джоб на роклята беше замазан с нещо черно.

— Това какво е? — не разбра Искра.

— Аз тебе питам! По цял ден се шляе на тоя строеж, а отгоре на всичко и пита „Какво е?“ Дзифт е.

Искрето с облекчение въздъхна и даже леко се усмихна.

— Натиснах с ютията и — на! — Майката беше уморена и разстроена и усмивката на Искрето още повече я нервираше. — Цял ден работи, а като се прибереш — пери, готви. А тя вместо да помогне на майка си, тъпче дзифт по джобовете. Такава рокличка беше! И отгоре на всичко се смее! — искрено се възмути тя.

Искрето се опита да се опечали или поне да добие виновен вид, но веселата усмивка беше по-силна.

— Моля те, мамо, не се тревожи! Някои хора падат във варниците по строежа — и нищо! А ти представяш ли си какво им е на техните майки? — Искра успя най-после да се направи сериозна и последният въпрос прозвуча строго и укорително.

Майка ѝ гледаше след нея, без да знае какво да каже.

* * *

Искрето тихо влезе в стаята. Грамофонът гърмеше с пълна сила. Сестра ѝ седеше до масата пред цял куп разнокалибрени кутийки и шишенца. Тя тъкмо „се маскираше“ с фон дьо тена и сенките. Правеше всичко бързо и нервно, но с грация.

Искрето си остана до вратата, загледана в нея с възхищение. Сестра ѝ беше тъничка, стройна. Бухналата ѝ коса и гримът я правеха прекрасна.

— Здравей. . . — реши се най-после Искрето да прекъсне този „свещен“ обряд на възникване на женската красота.

Сестра ѝ вече си мажеше ресниците. Затова хвърли към Искрето поглед отвисоко, изпод четчицата с туш.

— Как съм?

Искрето я огледа критично:

— Нямам грешка! — заяви компетентно и сериозно и седна да гледа. — Къде отиваш?

Сестра ѝ, вероятно за да си сложи по-хубаво лака, бе прехалала езичето си и не можа веднага да отговори.

— На кино с Мони.

Искрето бързо вдигна очи.

— С Мони? . . . Недей да ходиш.

— Какво те прихваща? — все още спокойно лакираше ноктите си сестрата.

— Сериозно ти казвам. Недей!

Искра стана, сякаш това ѝ придаваше решителност.

— Защо? — вече раздражено извика сестра ѝ.

— Защото. . .

Брадицката на Искрето трепереше. То отклони поглед встрани. Огледа се. . .

. . . На другия край на масата лежеше отворен учебник по математика. . . И изведнъж се сети:

— Не мога да си реша задачите! . . . Трябва да ми ги обясниш.

— Е, без капризи! — сестра ѝ нервно затрепка с ръце, за да изсъхне по-скоро лакът.

— Мони ме чака долу! Нека майка да ти ги обясни.

Тя заходи назад-напред из стаята и от бързото махане, червените ѝ нокти се сливаха като една червена черта.

— Недей с Мони. Моля те.

— Прекаляваш! Омръзна ми! — рязко се извърна сестра ѝ.

Искрето мълчаливо я гледаше. Тя грабна чантата си и излезе, затръшвайки вратата. Влезе майката.

— Какво става? Защо си се разкиснала!

— Не мога да реша задачата.

— Ами то с цупене нищо няма да излезе — настояваше майка ѝ, докато въвеждаше ред в нещата на сестрата, разхвърляни на масата. — По-добре седни, помисли и ще я решиш.

Тя спря беззвучно въртящата се плоча, трясна капака на грамофона и излезе.

Искрето изтича на балкона.

Надолу по улицата се отдалечаваха Мони и сестра ѝ. Той я беше прегърнал през раменете и нещо ѝ говореше, наведен над ухото ѝ.

Искрето стисна устни и се обърна на другата страна.

Искрето дълго се въртя пред вратата с надпис „Пионерска стая“, докато се осмели да влезе.

Вътре бяха дружинната и Петрова. Заплитаха някаква нова плетка. Дружинната бързо смъкна от врата си преждата в чантата, а Петрова спокойно изгледа Искрето и още по-спокойно сгъна модела.

— Добър ден — промънка Искрето и се закова до вратата.

— Кажи, Искре? — усмихна се добряшки дружинната.

— Дойдох да ви кажа. . . онова поръчение. . . за септемврица. . . — гризеше опашлето си Искрето.

— Какво има? Ако пак се отнесеш безотговорно. . . — благото лице на дружинната се излъна заплашително.

— Не, не, аз ходих! Обаче. . .

— Обаче?!

— Ами. . . той се колебае! Защото. . . не е добре със здравето — говореше Искрето и сама се учудваше на това, което чуваше да излиза от устата ѝ.

— Ти ще го убедиш в необходимостта на тази среща — обясни дружинната, вече успокоена и считайки разговора за приключен, заговори нещо с Петрова.

Искрето стоеше все още до вратата, искаше нещо да обясни, но никакъв звук не излизаше от устата ѝ. Искеше да си тръгне, но краката ѝ не се отлепах от пода.

— Свободна си! — усмихна ѝ се дружинната.

Класът на групи излизаше от училище.

— Аз видях — говореше Изабела на Емо. — Той ги тренира всеки ден.

— Къде? — поинтересува се Емо.

— На игрището до института. Трябва да го стегнете.

— Нека ги тренира — лениво помръдна вежди Емо.

— Те ще ви бият!

— На куково лято! Важно е само той да не играе.

— Значи ще го оставите да прави каквото си иска?

Емо вдигна рамене.

— Изабела, хайде да ни покажеш новата рокля! — заумилкваха се няколко момичета.

— Е, „Изабела, дай това, Изабела, дай онова!“ Омръзнахте ми! — избухна тя и застана пред Емо: — Значи няма да се оправите с него?

— Защо караш мене?

Изабела го изгледа с презрение.

— Ха-ха! Защото си много смел. Момичета, нали знаете новия строеж.

Лицето на Емо се изопна от ужас. Той разбра за какво наемква тя и се смрази.

Искрето светкавично прецени ситуацията.

Изабела се усмихна злорадо:

— . . . Та отишъл нашият Емо. . .

Изведнъж Искра лудо се разсмя, кикотеше се, не можеше да спре.

Загледаха я учудени.

— Леле какъв кодош! Аз един път на тоя строеж, както си минавам по една дъска, като се подхлъзнах и — плъос! — във варницата. Дотука! — Тя показва нагледно ситуацията. — После майка пра дрехите барабар с мене — направи тя отчаяно-безпомощна физиономия, полагаща се на човек, когото перат заедно с дрехите му.

Всички се разсмяха. Емо — най-силно.

Изабела гледаше Искрето почти с ненавист.

— Извинявай, прекъснах те!

— Хм! — можа само да каже Изабела.

— И какво, Изабела? Разказвай! — обадиха се няколко гласа.

— А, сега вече ми мина вдъхновението — и Изабела нервно избърза напред.

— Тая Искра — все се пъха, все се обажда!

— Изабела, не ѝ обръщай внимание! — развикаха се момичетата и догониха Изабела.

— Емо, накъде си? — запита с надежда Искрето и затаи дъх.

— Натам — рече неопределено Емо и внезапно сви в първата пряка.

Искра продължи сама.

Изабела, която вървеше пред нея, макар и да бърбеше непрекъснато с момичетата, следеше всичко под око.

— Чао! — рязко спря тя на една пресечка, върна се и тръгна до Искра.

Момичетата останаха със зяпнали уста.

— Така са ми писнали! Кокошки! — започна направо Изабела, сякаш нищо не е било. Искрето я погледна изпитателно.

— Ама и тоя Емо! Ще ми се прави на важен!

Искрето мълчеше.

— Как го търпиш? Вместо да ти благодари, се ежи. Фукульо!

Искрето се усмихна уж весело.

— Слушай, искаш ли да му погодим един страшен номер? Веднага ще ти падне в краката. Ха-ха! Хайде!

— Не, не искам!

— Защо!? Ние само на шега. . . Аз заради тебе.

— Мерси. Няма нужда.

* * *

Искрето тихо отключи и влезе в коридора, от кухнята се носеше гласът на майка ѝ. От време на време се обаждаше и баща ѝ — тихо, но твърдо, спокойно.

Искра се приближи.

През стъкления квадрат на кухненската врата се виждаше бащата: седеше пред купчина картофи до масата и ги белеше.

Майката явно готвеше нещо на печката, но не се задържаше там, обръщаше се, настъпваше към бащата с ножа в ръка и тогава се виждаше, а после отново изчезваше към яденето.

— Сега да забравя за принципите си, а после като се поуспокоят нещата, пак да си спомня за тях, така ли?

— Е-е-е, не мисли, че само ти имаш принципи. Но ти съсипваш живота на всички ни. Децата са сами, аз трябва да се грижа за всичко.

— Добре, а как да върша това, с което не съм съгласен? — нервно попипа бащата плешивината на главата си.

— Нали все едно ще го свършат. Ако не ти — другите. . .

— Какво правят другите не ме интересува. Човек сам си избира истината — бащата повдигна неловко ръце, защото женската престилка, която беше навлякъл, му беше малка и го сковаваше.

— Да, но ти не живееш сам.

Искрето не издържа, обърна се и се спусна към стаята си.

Излезе на балкона.

Слънцето залязваше: прозорците на отсрещните блокове горяха като пожар. На хоризонта се издигаше лилавият купол на Витоша. Небето беше все още светло, гъсто-синьо.

Повдигайки се на ръце над перилата, тя подложи лице на лекия ветрец, който разрошваше косата ѝ.

И изведнъж забеляза Емо. Хванал в двете си ръце по една мрежа, той влезе в магазина отсреща.

Искрето мълниеносно се втурна в стаята, помисли секунда и грабна виолончелото.

— Къде? Нали утре си на урок? — сблъска се на вратата с майка си.

— Извънредно! — махна с ръка Искра и изхвъркна.

* * *

Тя се скри зад ъгъла на магазинна и погледна. Емо не беше още излязъл. Тръгна бавно към вратата, почти я стигна, а той не се появяваше. Върна см малко назад. Отново зае позиция.

И когато Емо се показва, натоварен с чушки, домати, шишета, покрай него забързано мина Искрето.

— Я, какво правиш тук? — спря се тя.

Емо се усмихна и посочи мрежите.

— Ти накъде?

Искра се засмя и кимна към виолончелото.

— А ти? — попита на свой ред тя.

— Ще ритаме за утре. Хайде с мене до игрището.

— И-и-и, хайде! — Искрето цяло светна.

— Да, ама виолончелото ти?

— Е, ще закъснея малко! — и за да прекрати всички съмнения, тя забърза напред.

— Дай ми топката бее! — писна някакво дете зад тях.

Обърнаха се: Мирко!

— Майка ще ме бие! Няма да ми я дава вече бее!

Големият го разиграваше: подхвърляше топката, оставяше я да падне почти до височината на хлапето и когато то се хвърляше, изправяше го и отново я издигаше нагоре.

Момченцето се огледа за помощ:

— Како Искре! Кажу му маа!

— Чакай малко — обърна се Искра към Емо.

— Бързам! Ще закъснея за тренировката.

Искрето се огледа объркано.

— Ей, я му дай топката! — извика тя на дангалака, но явно много не го стресна.

— Той ще ти я върне! — успокои тя малкото и двамата с Емо забързаха по улицата, а зад тях се разнасяше:

— Како Искре! Како Искре!

* * *

Подвила крака пред себе си, Искрето седеше на земята, оглеждайки се победоносно. Около нея, на тревата край игрището седеше 5а, до тях — 5б — враговете. Въздухът беше нажежен от заканителни подвиквания и бойни възгласи. Насърчителни лозунги и обезсърчаващи карикатури, набързо измайсторени на листа от блокчета, стърчаха след запачите.

Румен седеше в центъра, ядосан и мрачен. До него — Изабела. Напразно се усмихваше и се мъчеше да го заговори. Румен беше бесен: от другата страна на игрището седеше Луничавият Гошо от 5а и с доволна усмивка, разлята по кръглото му лице, вдигаше картоните с цифри 6:11 за 5а! Румен не можеше да понесе лъсналото от щастие лице на Искра — ухилила се, като че ли тя е вкарала тия голове.

А тя, приковала очи в топката, ахкаше и охкаше, подскачаше и несъзнателно все повече се примъкваше към „бойното поле“.

Рефер беше учителят по физкултура.

Двете шесторки, задъхани и запотени, се хвърляха от едната към другата врата, бутаха се, блъскаха се. Главните сражения изнасяше Митко, но и Емо беше добър, не можеше да се отрече.

5б уморени и озлобени, започнаха да правят „марки“, да налитат на бой. Играта загрубяваше, но това не можеше да ги спаси.

— Аре бе! Така ли ви учих! . . . Не оттам, не оттам! . . . Дай на Хари! . . . Върни назад! — напътваше ги Румен, дъвчеше злобно дъвка и скубеше тревата край себе си.

— Защо не излезеш да им покажеш класа? — усмихна се съчувствено Изабела.

Румен само се изплю, обаче най-малко на три метра разстояние.

Но когато Емо, дебелият Емо вкара нов гол, чашата преля.

— Браво наште! Емо! Емо! — скандираха запаленковците от 5а.

Ако изходът на борбата зависеше от гръмогласното викане, то най-голям дял в победата имаше дебелия Емо. Привържениците на 5б кърсеха ръце, хапеха устни и изливаха яда си къде с думи, къде с юмруци.

— Бити пребити, на кол забити! — беше отговорът.

— Хърби! Леваци! — крещеше Румен на своите.

Шесторката на 5а запрегръща Емо, той, сияещ, потърси очите на Изабела и се подсмихна предизвикателно на Румен.

Това вече беше прекалено! Румен се надигна бавно, изплю дъвката и застрашително поклащайки рамене, се запъти към топката.

Реферът разреши смяната и Румен светкавично обърна играта 7:11, 8:11, 9:11. . . . вдигаше Луничавият Гошо картоните, готов всеки миг да ги захвърли.

И преди 5а да разбере какво става, Румен изравни.

Напразно пицяха, свиркаха и заплашваха привържениците на 5а!

Напразно Искрето скубеше опашлета!

Напразно Митко се хвърляше насам-натам като тигър!

Топката на Румен беше неспасяема.

5б спечели състезанието!

* * *

Искрето седеше в кухнята, подвило крачета под себе си на стола и четеше още по-дебела книга, слагайки по нещо от масата в уста, без да откъсва поглед от страниците.

Влезе сестра ѝ и се хвана за главата:

— Още ли не си обядвала? Ами ти закъсняваш!

— Пак ли? — скочи като ужилена Искра и започна да се мята — ту към чантата, ту към учебниците, ту към дрехите, а по петите ѝ неотстъпно вървеше сестра ѝ и нареждаше:

— Намерила време да чете! Ще кажа най-после на майка! Пак тръгваш гладна!

Искрето се оглеждаше с надежда да се освободи от нея, но напразно.

— Моля ти се, намери ми гугенките. Там са някъде. . . отвън. . . в шкафа. . .

Щом сестра ѝ се обърна с гръб, тя се покати бързо на един стол и зарови трескаво в най-горното шкафче на библиотеката. Оглеждайки се, извади камъчето от познатата кутия, побая му нещо горещо и като го целуна, пусна го в джоба си.

— Вечно не си знае къде са ѝ нещата. Все другите трябва да ѝ ги търсят. . . — мърмореше през това време от коридора сестра ѝ.

Искрето се спусна към вратата.

— Няма ги! — разпери ръце сестра ѝ.

— Нищо, нищо! — целуна я Искрето и затърси обувките си.

— Чакай, на! — дотяча от кухнята сестра ѝ със сандвич в ръка.

* * *

Дъвчейки пътлом филитата, Искра изхвърча от входа, но за секунда се спря — опитвайки се да запази равновесие върху дървената стълба, опряна до стената, познатата ѝ възрастна лелка от домсъвета зачукваше над вратата лозунг: „На борба за образцов дом в чест на Великата Октомврийска революция!“

— Ей, момиченце, я подръж стълбата за минутка — помоли тя. — Как се казваш?

— Искра — каза Искрето и се залови за стълбата.

Жената не я позна.

* * *

В клас нахълтаха с шум и блъсканица.

Емо се приближи до Изабела с тетрадка в ръка.

Тя се престори, че не го забелязва, и оживено заприказва с най-близкото момче.

Искра се опитваше да гледа съсредоточено в някъкъв учебник, но това зле ѝ се удаваше. Очите ѝ против волята следяха Емо.

Зачервен, Емо със запъване започна да обяснява:

— Изабеуа, извинявай, днес не можах. . . Дай сега да ти реша задачата!

Вместо „л“, той произнасяше „у“ и от това се смущаваше още повече.

Изабела помръдна пренебрежително с рамо:

— А, да не съм те молила! Мене вече Жоро ми я обясни.

— Ех, Емо, Емо. . . — поклати със съжаление глава момчето до Изабела. — Дай аз поне да напиша. . .

И то измъкна тетрадката от ръцете на объркания Емо.

Момичетата наоколо се разсмяха и зашушукаха.

Емо още повече се смути и заговори тихо:

— Изабеуа. . .

— Е, какво „Изабеуа, Изабеуа“. . . — подразни го тя. — Стига си се изчервявал като момиченце.

Емо стоеше като оплют.

Момичетата гръмко се разсмяха.

Момчетата презрително се заусмихваха.

Емо, пламнал от срам, тромаво се отдалечи от мястото на позора.

— Емооо — „пропя“ изведнъж Изабела и се усмихна като „големите мадама“, — изтичай за една кифла! Адски съм гладна!

Емо, всичко забравил и простил, я гледаше с благодарни очи.

Искра цяла се сви от срам и безсилие.

— С мармауад или с мак? — попита той, вече хукнал към вратата.

— С мармауад! Ха-ха! — и Изабела стрелна Искра с очаквателен поглед.

Искрето плъзна очи встрани, без да може да каже нещо.

Добре, че дебелината, която беше дежурна на вратата, предупреди бързо:

— Кикимората!

И в следващия миг старателно изкомандува:

— Клас стани!

Влезе жена на неопределена възраст, с никак неопределени, незапомнящи се черти, безлично облечена.

— Добър ден, ученици — тихо поздрави тя.

— Добър ден, другарко Велева!
— Имам за вас радостна новина. От понеделник се връща др. Христова. Вече е съвсем здрава.

Чуха се няколко радостни възгласа, но бързо се смълчаха. Класът зашепна.

Велева, спокойно, сякаш даже безразлично, чакаше да се усмирят.

Искрето я гледаше внимателно, с участие.

— А вие моля, другарко? — мазно повлече дебеланката.

— Аз?

Велева не очакваше този въпрос.

— Аз ще замествам в друго училище. . .

Помълчаха неловко.

— Кажете къде, за да ви идваме на гости. . . — престараваше се дебеланката.

Искрето я изгледа с любопитство, като непознато насекомо.

Велева бледо се усмихна.

— Щом узная адреса, ще ви го дам, но вие, все едно, няма да дойдете. . .

— Защо? — изумиха се децата.

— Така става.

— Ще ви дойдем. . . — нестройно и слабо увериха няколко гласа.

Велева отново се усмихна с бледата си усмивка и отвори бележника.

Някой тичешком се приближи към вратата.

Искрето трепна и извърна очи към Изабела. Тя се кискаше в юмруче.

Влезе запъхтян Емо с кифла в ръка.

Велева му кимна да седне.

Той протегна кифлата към Изабела. Тя замаха ужасено с ръка.

Класът се засмя, а Емо, смутен, се запъти към чина си.

* * *

След звънеца целият клас се изсипа от училището. Натъкнаха се на Румен.

— Кого виждам? Румен е благоволил да върви заедно с нас! — викна Митко.

— Ф-ю-ю-ю! — пъхайки два пръста под езика, изсвири Емо и се огледа за Изабела.

Останалите момчета до един последваха примера му.

— У-у-у! — свивайки юмручета като тръба до устата, ги поддръжаха момичетата. Искра и Изабела мълчаливо наблюдаваха.

Румен нарочно забави крачка и попривеждайки рамене, тръгна със своята поклащаща се, уверена походка на борец.

— Мамино синче! — викна отзад червенобузата дебеланка. — Мамино синче!

Румен бавно се обърна, дъвчейки лениво.

— Ако се върна, такъв мариз ще видиш, че няма да познаеш собствената си дебела муцуна! — натъртвайки „най-съдържателните“ думи, изрече той и с достойнство си тръгна.

— Охо! Я опитай! Да видим! — извика Митко.

Дебеланката за всеки случай се скри зад най-близкия гръб — на Искрето.

Но Румен не се обърна.

— Ф-ю-ю-ю! У-у-у! — се носеше зад гърба му, докато не зави зад ъгъла.

Тогава класът се разпръсна от само себе си. Всеки тръгна по своите работи.

Емо хукна след Изабела.

Тя нещо оживено разказваше на момичетата и всичките освен Искра възторжено пискаха.

— Изабела! — повика я Емо.

Изабела със страдалческо изражение на лицето повдигна към небето очи.

— Аз само... за кифлата... — запъна се Емо — нали ти искаше...

— Ха-ха-ха! — Притрябвала ми е! Да си развалям апетита. Кифуа, кифуа — по-дразни го за неговото „л“ тя.

Емо не отговори, с мрачен вид продължаваше да върви.

Момичетата се изкикотиха.

На Искра ѝ се доплака от обида. Тя се приближи до Емо и високо попита:

— Ти в къщи ли си отиваш?

Емо дори не я погледна. Не можеше да се разбере чул ли я е, или не.

— Емо...

Той обърна към нея лицето си, изкривено от досада и презрение.

— В къщи ли си отиваш?

Емо кимна мълчаливо и отново се обърна на другата страна.

Изабела се изхили и зашушука нещо.

Искра се посмути, но продължи:

— Искаш ли да вървим заедно?

— Ами върви, кой ти пречи.

Момичетата се закикотиха.

Искра ги изгледа свирепо и забави ход.

— Та докъде бях стигнала? — престолено попита Изабела.

— До Париж! — в хор я подсетиха момичетата.

— А, да! Париж е зялът от мидито...

И млъкна: някаква лелка я гледаше насмешливо, клатейки глава: „Ама че деца се навъдиха!“

— Модата трябва да подчертава женствеността — продължи тя, след като се изплези зад гърба ѝ, и виждайки отражението си във витрината, спря и заоправя прическата си.

— Друго какво? — нямаха търпение момичетата — паузите ѝ изостряха любопитството им.

— Най-шик се счита цветното бельо. Не виждаш ли, че си водим женски разговори? — внезапно се изви тя към Емо, който продължаваше да върви до тях с кифлата в ръка. — Какво си се лепнал, да не си момиче?

Всички се запревиваха от смях.

Искретото чак замря от негодувание.

Емо се огледа. Момчета наоколо действително нямаше. Той послушно изостана и тромаво се заклати сам.

Изабела му метна „убийствено подигравателен“ поглед. Беше видяла нещо подобно в един филм.

Няколко крачки след него вървеше Искретото с „независим вид“.

Като пристъпяше тежко, той съвсем се изравни с нея.

Не си говореха нищо, но строгостта на Искретото бързо се изпаряваше.

Емо искаше да каже нещо, но нелепата кифла, която продължаваше да носи, го сковаваше.

— Ох, умирам от глад! — „простена“ Искретото. — Я ми дай тая кифла, ако няма да я ядеш. — И зачака с тревога реакцията му.

Емо беше спасен. Но нима той щеше да покаже това. Благодарността, която в първия миг проблясна в очите му, веднага отлетя.

— Ами заповядай... — едва ли не с неохота ѝ протегна той кифлата.

Но нищо не убягна от очите на Искретото. Тя въздъхна облекчено, усмихна се широко и заразмахва от удоволствие чантата си нагоре-надолу. Даже за миг забрави под какъв предлог взе кифлата и едва не я пхна в големия джоб на престилката, за да не ѝ пречи, но се усети, и отхапа огромен къс с такова настървение, че не остана никакво съмнение: тя явно умираше от глад.

Емо се усмихна и макар че отпред момичетата се кискаха многозначително, а Изабела просто щеше да се „пръсне“ от презрение, усмивката му беше достатъчна, за да размаха Искретото още по-нависоко чантата си.

Помълчаха. Искретото мъчително дъвчеше.

Емо я погледна.

Тя отново се нахвърли на кифлата.

— Ти не си ли обядвала? — засмя се Емо.

— Обядвах...ама — на! — смееше се Искретото.

— Не ставаш за космонавт — компетентно отсече Емо.

— Защо? — искрено се опечали Искретото.

— Ами те ядат само хапчета — да не отива много гориво... А ти ще харчиш достатъчно по толкова ядеш, много ще тежиш... — критично огледа той мъничката, слабичка Искра.

Под този поглед тя едва ли не се смали още повече.

— А ти космонавт ли ще ставаш? — със страхопочитание погледна тя едрия, тромавичък Емо.

— Не съм решил точно. Може космонавт, може леководолаз...

— Блазе ти! — въздъхна Искретото. — А от мене нищо няма да излезе — призна си тя откровено.

— Защо?

— Знам, всички така казват. И майка...

Емо я изгледа още веднъж:

— Не се отчайвай — снизходително предложи той — може и да излезе нещо...

— Бай Кири Майстора, на строежа, нали го знаеш?

— Знам го, той ме извади... — беше започнал Емо, но се спря навреме. Замълча смутено.

— Да, да, същият. Вика ми, че и той като бил мажък...

Емо отначало беше напрек, но Искретото говореше и говореше и той се усуюкои.

И те вървяха, разговаряха, спираха, махаха с ръце, без да виждат профучаващите коли, бързащите хора, пъстрите витрини, без да чуват шумовете на есенния град.

— Виж какво ми носи татко — отвори Искрето с тайнствена усмивка една голяма кутия.

Емо се наведе:

— И-и-и, откъде?

— Той е геолог.

Вътре лежаха камъчета с най-различни форми и цветове: розови и зеленикави, жълти и червени, блестящи и матови.

Очите на Емо грейнаха. Искрето се любуваше ту на него, ту на камъчетата.

— Абе, геолог е щура професия! — разпали се Емо. — Аз ще стана геолог.

— Ами космонавт? — уплаши се Искрето.

— То не пречи, нали космонавтите, за да донасят ценни проби от други планети, трябва да са добри геолози.

— Знаеш ли, аз си имам едно любимо камъче. И като го нося, ми помага. Разбираш ли? — попита тя хем свенливо, хем с надежда.

— Да — промълви Емо.

— Но за него никой не трябва да знае. Искаш ли да го видиш?

— Да — помоли Емо.

Искрето се покатери на стола, измъкна от най-горното шкафче на библиотеката познатата ни кутийка и я отвори.

Сиянието на камъчето ги омагьосваше.

Искрето отново позвъни на вратата на дядо Стоян.

— А добре дошло, дете — зарадва й се старецът.

От съседния апартамент излезе жена с пъстър пеньоар, плъзна по тях незаинтересован поглед и без да поздрави, заслиза по стълбите.

— Не се познавам още с комшините. А тука като не те познават, не се здрависват — обясняваше с виновна усмивка старецът, докато я въвеждаше в добре подредена стая.

— Седни да се поразговориме. Все съм сам.

Искра се настани в едно кресло и притеснено въздъхна.

— Как ти беше името?

— Искра.

— Хубаво име. Къде живееш, Искре?

— Е-е, в оня блок — срещу „Плод-зеленчука“.

Тя посочи през прозореца и отново замълча, помръдвайки мъчително вежди — разговорът явно не вървеше.

— Ти пак ли за онова?

— Пак.

— Е как па това ти дойде до главата?

— Ами... — Искрето го погледна откровенно в очите. — Закъснявам за мероприятия и за наказание...

— А-а-а... — сините очи помръкнаха — значи затова... Е, здраве да е. — замълча, замисли се.

Някой отключи външната врата, токчета изтропаха в коридорчето...

Искра се размърда притеснено.

В стаята влезе около четиридесетгодишна, добре облечена жена.

— Какво има? — попита учтиво.

Искрето стана:

— Аз съм пионерка от дружина „Васил Левски“. Ние провеждаме среща... с герои-септемврийци.

Жената хвърли на стареца дълъг поглед.

— И колко пъти съм ти казвала: не ходи с тоя кожух! Какво ще си помисли момичето? Нали сме ти купили нов костюм?

И тя се обърна към Искра, сякаш за разбиране:

— Кара си като на село.

— Така ми е по-добре — усмихна се старецът.

Искра му кимна съчувствено.

— И така ли ще ходиш при децата?

— Няма да ходя.

Искрето прехапа устни.

— Не мога да те разбера... — започна ядовито жената, но погледът на Искрето я накара да замълчи.

— Аз трябва да си ходя — сконфузи се Искра. — Довиждане!

Подвила крачета под себе си на чина, Искрето напразно се мъчеше да не гледа назад. Там Изабела „бореше“ Емо: той пръхтеше доволно, а тя надаваше войствени писъци.

По-леко беше да се гледа напред: дежурната, румената дебеланка, отхапвайки ед-ри късове от осморката, с издути бузи и жално пъшкане триеше черната дъска, подска-чайки самоотвержено, за да достигне горния край. Когато дъската влажно лъсна, дебе-ланката любовно я огледа и тръкна за последен път. Изведнъж бяла струйка започна да описва безобразни криволици.

— Стига бе! — спусна се тя към Митко, който тискаше найлоновото шишенце с грейнали очи — увлечени и настървени.

Тя се въртеше около него като топчица, опитвайки се да му вземе оръжието или по-не да го нацапа с гъбата, но той беше по-ловък. Ала явно борбата му омръзна.

— Я чакай да ти пръсна в осморката! — реши да използва той крайни средства. Искрето се усмихна.

Дебеланката размисли и отстъпи. Остави гъбата и тръгна към вратата.

Тогава и момчето спря. Не е интересно да пръскаш, когато никой не ти пречи. И тръг-на след нея.

На вратата се показва Румен с чанта под мишка.

Това беше толкова неочаквано, че Искрето почти зяпна.

Очите на Румен — жълтеникави и нахални — „захипнотизираха“ дебеланката, но са-мо за секунди.

После тя с неочаквана за нея бързина запълни вратата и му препречи пътя. Той по-нечи да влезе, но тя не мръдаше от мястото си.

— Искаш да ти приложа някоя хватка ли? — заканително дъвчеше Румен.

Той не се и съмняваше, че ще влезе, щом иска.

Приблужи се и Митко.

— Какво търсиш тука?

— Не е твоя работа! — опита се да мине Румен.

Шумовете и гонитбата стихнаха.

Митко огледа класа за съвет и подкрепа.

През това време Румен се шмугна в стаята и хвърли от разстояние чантата си на чи-на. Попадението беше безпогрешно. Огледа се победоносно, очаквайки „аплодисменти“.

Точността му беше направила впечатление единствено на Изабела.

Момчетата го гледаха хладно, Искрето — мрачно.

Налетя Митко.

Счепкаха се.

— Ще влезе другарката! Ще си изпатим всички! — засуети се около тях дебелан-ката, без да смее да застане помежду им.

Класът се раздвижи. Заобиколиха ги. Заговориха един през друг: — Нали искаше в 56?

— Изчезвай обратно!

— Предател!

— Какво като майка ти е учителка?

— Вие ли ще кажете бе? — озъби се Румен и сви юмруци.

— Искре, кажи му! — изписка дебеланката.

Всички се обърнаха към нея. Зачакаха.

Тя пристъпи напред, въртейки с пръстчета колана на престилката си.

Румен я изгледа присмехулно отгоре.

— Вземи си чантата — каза Искра.

— Я се измитай! — с досада дъвчеше той, без да помръдне.

— Вземи си чантата.

— Какво си въобразяваш ма?!

— Ти много си въобразяваш!

— Като кажа на братовчед си, ще те размаже — ожесточи се Румен. — Я се пог-ледни колкава си? Като ти фърлят един тупаник, само опашлетата ще останат от тебе.

— Дайте му чантата — спокойно каза Искра.

Митко се приближи до чина, взе я и му я протегна.

Румен, побеснял, се огледа и избра за удара Искра — дали защото беше по-винов-на, или защото беше по-слаба, а може би просто беше по-близо.

Ударът беше „от класа“.

Искра залитна, препъна се и падна.

Настъпи пълна тишина.

Засрамена, Искра се привдигна и със страх опипа ухото и носа си. Митко ѝ протегна ръка, но тя не я прие, стана сама, без да погледне никого, приближи се към Румен и пов-

тори с предишния си глас:

— Вземи си чантата.

Това би трябвало да е смешно, но Румен не можа да се засмее, той изведнъж заплака, грабна чантата си от ръцете на Митко и избяга навън.

Класът зашумя. Всички говореха едновременно, възбудени от тази малка победа. Викаха кой от кого по-силно, всеки считаше, че е изиграл важна, едва ли не главната роля във възстановяването на правдата.

— Леле мале! — възхитено цъкаше Митко. — Обра ми всички точки!

Искрето смутено мигаше.

— А аз заставам на вратата и му викам: „Какво си въобразяваш? Че можеш да ни подмяташ както си искаш?“ — юнашки се провикна дебеланката.

Искрето замислено се запъти към чина си.

* * *

От училище излезе все така угрижена. Митко с момчетата тръгна на една страна, дебеланката с момичетата — на друга. Шумно разговаряха, смееха се.

Появи се и Изабела с някакво момче. Той носеше чантата ѝ, тя се смееше, както беше виждала да се смеят „големите мадами“.

Излезе Емо, натоварен с чанта, топка и мрежа с екипировка. Да догонва момчетата — не му се щеше.

Изабела се направи, че не го е забелязала, и още по-весело „прихваше“. Да върви след тях — също не му се искаше.

Тръгна редом с Искра.

Вървяха по оживената улица в мълчание.

— Нещо много мислиш — подхвърли Емо.

— Видя ли Румен? — не вдигна очи Искра.

— Е, та какво?

Искрето помълча, после го погледна в лицето, решавайки да каже нещо, за което ѝ е било трудно да говори:

— Истински плачеше... със сълзи...

— Плачеше, щото му смачкахме фасона!

— Все пак нещо ми е кофти...

— А на мене — хич! Най-мразя използвачите!

— И ние сме използвачи. Помниш ли веднъж...

— Емо! — махна от съседния тротоар Изабела.

— Почакай ме! — и Емо претича през улицата.

Изабела му говореше нещо, мило усмихната, не изпускайки възможността да хвърли на Искрето няколко снизходителни погледа.

Емо дотърча обратно.

— Дръж за малко! — пхна той в ръцете ѝ чантата, топката и мрежата.

— Аз ей сега... Трябва там... — смотолевя той.

— Да, да, добре — кимна Искрето.

Емо и Изабела изчезнаха.

Искрето почака, после остави нещата на земята, до някаква врата и се опря с гръб на нея. Наоколо бързаха хора, профучаваха коли.

Искра чакаше.

После се опита да играе с топката, та по-бързо да минава времето.

— Браво, намерила си най-подходящото място! — срязва я нервно една забързана лелка.

Тогава започна бавно да се разхожда напред-назад, зяпайки наоколо.

И изведнъж забеляза Монн.

Той мина по отсрещния тротоар с някаква блондинка. Прегръщаше я през раменете и ѝ говореше нещо, като се навеждаше от време на време да я целуне.

В първия момент Искрето много се смути, стана ѝ страшно срамно, искаше ѝ се да потъне в земята. Тя даже си затвори очите. Може би само така ѝ се е сторило, може би се е припознала? Отвори очи — не, той беше. Върви, усмихва се.

Искрето го гледаше с вкаменено лице.

Когато те се скриха в тълпата, тя бавно вдигна нещата от земята и си тръгна. Мрежата се моташе из краката ѝ, удряйки я ритмично така, че коленете ѝ се подгъваха, но Искрето не чувствуваше това и вървеше клюмнала.

* * *

Тя забелязва стареца едва в последния момент. Пременил в нов костюм, той седеше на пейката пред нейния вход и явно отдавна я гледаше.

— Добър ден, Искре.

— Здравейте! — удиви се тя.

— Бре ти защо ме не подсети, аз съм стар човек и се не сещам.
— За какво?
— Па ти ако не ме...организираш за тържеството, тебе пак ще те накажат!
От това, че някой мисли за нея, съчувствува ѝ, а и от всичко, което стана през този ден, Искрето някак жално сбърчи лицето си и изведнъж заплака.

Старецът се обърка:

— Аз ще дойда! Не плачи, дете! — и някак неловко я поглади по главата.

— Не, аз не за това... — изхлипа Искрето.

— А защо?

— А, нищо...

— Слушай, ха да се поразходиме?

Искрето кимна, гълтайки сълзите.

— Я дай сичко това — старецът взе двете чанти и мрежата, оставяйки на Искра само топката. — Бре много чанти носиш!

Искрето ревна още по-силно.

— Кажй сега, що е станало? Дедо ти е врял и кипял.

— Ами днес в училище... — започна Искрето.

Те вървяха по уличките между високите домове и тя подробно му описваше какво се беше случило, имитирайки жестовете, изражението, действията на участниците.

Старецът слушаше загрижено, реагираше рязко.

Искрето кимаше и продължаваше. Лицето ѝ се проясняваше, очите ѝ с доверие и благодарност бяха обърнати към дядото и тя все се опитваше да изравни своята крачка с неговата.

Навлязоха в старата горичка зад блоковете, която още не бяха успели да изсекат в името на разрастването на жилищното строителство.

От двете им страни се издигаха стари дървета с грапави стебла и все още гъста шума, преливаща на златисточервени вълни. В далечината черните стволи се сливаха като високи стени и короните образуваха над тях златен купол, а в дъното като огромен прозорец се виждаше небето, синьо-зелено и акварелно-бистро.

Понякога отгоре се откъсваше светъл лист и падаше надолу край черните стени бавно, дълго и безшумно като насън. Това беше красиво и тъжно, както, когато от небето се отронва звезда.

И много листа бяха нападали вече, и бяха покрили земята с рижа настилка, дъхава и меко шумоляща.

*
*
*

Искрето, натоварена с чанта, мрежа и футболна топка, позвъни.

Вратата отвори Емо. Смути се, понечи да затвори, но после решително я дръпна, вперил в Искрето осъдителен поглед. Очакваше тя да почне първа.

Искра се обърна, не каза нищо. С рязко движение му протегна всичко, което носеше. Топката се изплъзна, затъркаля се, тя се хвърли да я догонва, хвана я, притисна я към себе си.

Емо я наблюдаваше доволен: нейната неловкост го забавляваше. Той се чувствуваше почти отмъстен.

Помълчаха секунда. Искра отново му протегна нещата.

— Аз идвах у вас — каза с укор.

— Да, майка ми каза.

Емо остави всичко зад вратата и се изправи.

Искра не говореше нищо, но и не тръгваше.

— Не знаех, че... — започна мръщейки се Емо — няма да се върна. Така се наложихи! — сърдито заключи то ѝ.

— А, нищо.

Отново замълчаха. Тогава Емо, с лице на човек, попаднал в безизходно положение, предложи:

— Хайде, ще те изпратя.

— Не, не няма нужда — енергично го заутешава Искра.

— Искам да се разкарам малко.

*
*
*

Когато стигнаха до Искрини, вече беше почти мръкнало.

Минаха през двора, още пълен с детски смях и писък.

Встрани, на пейката, седеше малкият Мирко и прегърнал огромно мече, нещо му говореше.

— Ще седнем ли? — попита Емо.

Те се настаниха на другия край на пейката. Малчуганът се смути и млъкна, притискайки към себе си мечето. От погледа на сините му очи Искра страшно се смути и не знае-

ше какво да каже.

— Венци! Хайде мама! — разнесе се глас от някакъв прозорец.

— Е-е-е! — захленчи Венци.

Той се люлееше и никак не му се прекъсваше това удоволствие.

— Веднага! — гласът отекваше в здрача и не търпеше възражения.

Венци се приближи до пейката и каза на момченцето с мечето:

— Дай. Трябва да се прибирам.

— Нека още малко — замоли се Мирко.

— Не дават!

Хлапето неохотно подаде мечето и остана да седи на пейката неподвижно.

— Ти нямаш ли си мече? — опита се да го заговори Искра.

— Нямам си — наведе глава то.

— Защо не ти купят? — учуди се Емо.

— Мама казва, че не заслужавам — обясни Мирко доверчиво, с някаква прегоряла болка.

— Пламенчо-о-о! Бързо в къщи! — чу се друг глас.

— Невелинче-е-е!

— Жоро-о-о!

Децата си отиваха едно по едно.

Момченцето не мърдаше от пейката.

Повечето прозорци в дома вече светеха.

— Ще тръгваш ли? — обърна се Емо към Искра.

— След малко. Ти върви.

— Няма ли да се прибиращ? — попита той Мирко.

— Страх ме е. Майка е на кино.

— А татко ти?

— аз нямам татко — момченцето го гледаше открито с немигащи сини очи, в мрачината изглеждащи още по-големи.

Искрето мълчеше — виновно и тъжно.

— А на двора не те ли е страх?

— Ами не. Тук виждам всички прозорци. Всички светят.

— Искаш ли да стоим с тебе? — Искрето се оживи от хубавата мисъл.

— аз май ще трябва... — беше започнал Емо, но момченцето радостно се съгласи и Емо не довърши.

— Само да не наистинеш? Да идем у вас.

— Благодаря.

То стана.

Искрето го хвана за ръка и тръгнаха.

Емо постоя и се заклати след тях.

*
*
*

Квартирата, където живееше Мирко, беше малка, но уютна.

Трите деца се бяха разположили на дивана и Искрето четеше приказката за принцесата, която била заключена в кулата, и за принца, който се покатерил до върха и я освободил.

— И те живели дълго и честито — дочете Искрето и затвори книжката.

Мирко се засмя и щастливо въздъхна.

— Я да ги направим на театър — предложи Искрето.

Мирко запляска с ръце.

— аз ще вървя — надигна се Емо.

— Остани бе, ще ти дадем най-главната роля: ти ще си принца — убеди го Мирко.

Издокарани с подръчни материали като „принцове и принцеси“, те тъкмо бяха достигнали страшния миг, в който „злият вълшебник“ Мирко, яхнал прахосмукачката, отвлече Искрето и Емо напразно се мъчи да я защити, когато влезе майката на Мирко. Огледа децата от главите до петите, извика сина си в коридора и Искрето и Емо чуха:

— Колко пъти съм ти казвала да не пускаш никого в къщи, когато ме няма.

— Ама те не са възрастни — противеше се Мирко. — Те са деца и нищо лошо няма да направят.

— Отде да ги знаеш, ами ако откраднат нещо?

*
*
*

Искрето и Емо унило се спускаха по стълбите.

— Видя ли докъде водят твоите глупости — мърмореше Емо. — „Хайде да му четем, хайде да играем на театър...“ на ти сега!

Искрето мълчеше обидено.

* * *

Бащата лежеше на дивана. Искрето беше поставила глава на гърдите му и говореше, без да го гледа:

— И няма да заминаваш скоро, чу ли?

— Знаеш, че ще замина. Трябва — отговори баща ѝ.

— Тогава ще ме вземеш и мене, чу ли?

— Знаеш, че сега не мога. Друг път.

Искра вдигна глава, погледна го в лицето, дълго го изучава и каза:

— Знаеш ли, имаш очи като моите.

Бащата се усмихна и я притегли към себе си за едното опашле.

— Не, ти имаш като моите.

— Ах, да — засмя се и Искрето, и се засмя звънко и леко.

* * *

Искрето по познатия вече начин се стягаше за училище — мятеше се между учебниците, чантата, дрехите. Покатери се на стол и забърника в най-горното шкафче на библиотеката. Извади кутийката, отвори я и — о, ужас! — камъчето го нямаше! Прерови трескаво шкафчето — нищо. Спусна се, претършува чантата, престилката — никаква следа!

Седна премалияла на стола, но веднага скочи и се втурна в кухнята. Сестра ѝ миеше съдовете.

— Да си виждала... — запъна се Искра — едно камъче?

— Стига глупости! Бързай!

Искрето въздъхна безнадеждно и в паника запретърсва кухнята.

— Пак закъсняваш!

— Не мога да тръгна без него!

— Като те мъмрят при директора, ще видиш!

Момиченцето я изгледа стреснато и излезе обезсърчено. Тъкмо профуча през улицата, когато се разнесе гласът на сестра ѝ.

— Искре-е! Забравила си домашното!

Искрето махна обречено с ръка и хукна обратно, викайки пътъм:

— Вземи и огледалце!

Срещнаха се на стълбите:

— Това пък за какво ти е? — недоумяваше сестрата.

Поглеждайки втренчено в огледалото, Искра обясни:

— Да не се счита връщането. И без това няма да ми върви.

Последните ѝ думи долетяха някъде отдолу.

* * *

Шмугвайки се между хора и коли, тя хвърчеше по шумната улица. Дотича до светлото стъклено здание на училището, с бърз поглед обхвана двора — пусто, разтревожено огледа прозорците — не се мяркаше никой. Тишина: часът беше почнал.

Тя отчаяно сбърчи вежди, затвори очи и поемайки дълбоко въздух, се понесе с все сила.

Вземайки по две стъпала наведнъж, едва не се блъсна в затворената врата с надпис „5а“.

Ослуша се, плахо почука и бавно отвори.

Посрещна я дружен кикок.

Учителка в клас нямаше.

— Ха-ха! Изплаши ли се? — засмя се Изабела.

— Днеска ти върви! — приближи се Емо.

— Какво е станало? — пое си с облекчение дъх Искрето.

— Карат се нещо при директора...

На вратата застана дружинната с големия тефтер.

— Дружинният съвет обявява съревнование за събиране на старо желязо. Наградата е екскурзия!

Радост, подскачания, викове!

Дружинната наблюдаваше усмихната.

Само Искра не ликуваше.

— Др. дружинна, мой септемвриец внезапно е откаран в болница...

Дружинната отвори големия тефтер, отбеляза нещо.

— Значи оставаме само с един антифашист... Жалко...

— Нека го почакаме, докато...

— О, не можем да отлагаме мероприятията. Ще се натрупат едно на друго, ще се обър-ка планът...

— Да, но нали той трябва да разкаже за Септемврийското! — настоя Искрето.

— Е, нищо, ще разкаже партизанинът. И за своето време и за неговото. Те са свързани — компетентно заяви дружинната и понечи да си тръгне, но като видя измъченото Искрино лице, усмихна се и я успокои:

— Ти добре изпълни поръчението си, браво!

— Но той се готвеше... Искаше да пеem общо една песен от неговата младост... Как сега да му кажа?

— Е, ще му се извиниш.

Искрето беше в отчаяние.

Дружинната майчински я погали по косата.

— Ще мине много интересно, ще видиш — няма да се разбере даже, че старецът го няма!

* * *

Искра още не беше дошла на себе си, когато в класната стая влезе Петрова.

Зад гърба ѝ ухилено дъвчеше Румен, предвиждайки разправата.

— Кой е казал на Румен да напусне класа? — вледени всички гласът ѝ.

Спогледнаха се.

— Отговаряйте, когато ви пита учител!

Мълчаливо се обърнаха към Искрето.

Тя сконфузено стана.

— Искра, ти ли?

— Ние... всички...

— Всички решихме така — обади се Митко.

— О, миличките. „Решили!“ А кой ви даде разрешение?

Митко не знаеше какво да отговори.

— Румен много ни обиди... Обиди и Велева, която... — започна Искра.

— За Велева няма какво да обясняваш. Ти обясни за себе си. Защо създаваш на-строения срещу Румен? — впи поглед в нея Петрова.

— Целият клас искаше... Аз... те ми казаха аз да се разправам...

Искрето се обърна за подкрепа към Емо, но той отмести очи.

— Значи вие сте я накарали?

— Не, не, не сме я карали! — уплаши се дебеланката.

Петрова беше довольна.

— Самозванка! Коя си ти, за да определяш съдбата на Румен?

Искрето се сви безпомощно.

— А защо той може да учи там, където е по-добре, а ние не можем? — „наивно“ по-пита Митко.

Петрова за миг отстъпи, изгледа го подозрително, помисли и концентрира огъня си върху Искрето: — Няма какво повече да говорим! Утре преди часовете — при директо-ра! Ти пред него ще ме помолиш за прошка!

Лицето на Искрето се изпъна от страх.

— Защо?... При директора?... Не искам...

— Ти мислеше, че този произвол ще ти мине току-така? — криво се усмихна Петро-ва, дръпна Румен за ръката и бързо излезе.

* * *

Искрето бавно, размахвайки чантата си, излизаше от училище. Втренчил поглед във върховете на обувките си, Митко ѝ говореше:

— Абе, плюй и се извини! Какво ще ти стане?... Иначе тая ще те спуга от двойки, до-като си в това училище...

Той замълча и без да вдига очи, почака тя да отговори.

Искрето мълчеше и гледаше напред с безразлично-спокойно лице и само отчая-ното размахване на чантата я издаваше.

Митко отново започна да доказва, впи поглед в нещастните върхове на обувките:

— ...Да кажем, че не се извиниш... Какво ще му направиш с това на Румен? Нищо! Той винаги ще се нареди, а тебе ще те закопа...

Той отново почака, но Искрето мълчеше.

— Аз съм натам... — каза нерешително Митко, като дойдоха до пресечката.

— Да, да... — кимна Искрето. — Довиждане — и тя направи опит да се усмихне.

*

* * *

Напред, по улицата тя съзря Емо. Вървеше бавно и уж съпровождайки с поглед пре-фучаващите коли, я мяркаше под око.

За да поизостане, но пък това да не изглежда специално, той се „зазяпваше“ във всяка витрина.

Искрето се затътри едва-едва.

Трябваше да се намери някакъв друг предлог, за да я дочака. И Емо спря на ъгъла, при количката за сладолед.

Изчака реда си, взе пакетчето и хвърляйки поглед назад, се заклати нататък.

Но Искрето не го настигаше.

Емо бързо изяде „Ескимото“ и на следващата количка отново спря и отново си купи.

А Искрето все не беше по-близо.

Емо ядеше сладоледа със сгърчено лице на мъченик, после се хвана за гърлото, то го болеше, повдигаше му се. Напъха сладоледа в джоба си.

Но Искра не се приближаваше.

Сладоледът се разтече, изпоцапа го.

Но на следващия ъгъл той отново се нареди на опашка.

Искрето го гледаше почти съчувствено. Въздъхна и приближи.

— А ти ли си? — „учуди“ се Емо и тръгна с нея.

— Няма ли да чакаш за сладолед?

— А, не! — енергично завъртя глава Емо. — Тоя сладолед е кофти.

Помълчаха.

— Искре, аз...тогава също бях против Румен, но сега виждам...

Искра рязко вдигна лице:

— Аз не съм против Румен!

— Добре де, все едно! Нищо чак толкова не е станало.

Искрето замислено го изгледа:

— По-рано говореше обратното!

— Ти пък за каква се мислиш! — кипна Емо.

Искрето застина, сякаш я беше ударил.

— Аз не знам... — запъна се Емо, като срещна погледа ѝ — но ти все пак се извини...за всеки случай...

— Искра! Искра!

Двамата се обърнаха: Велева.

— Е, аз ще тръгвам — каза Емо с облекчение. — Движдане.

Двете му кимнаха.

* * *

В тролея беше претъпкано и задушно.

— Всичко, което се случи, е най-обидно за мене — но виждаш ли — аз си мълча, свикнала съм. Би било дребнав да започвам разправии с Петрова.

Искрето я слушаше внимателно и наблюдаваше жената, която седеше наблизо и хваналото се за нея десетинагодишно момиченце. Мястото до жената се освободи, няколко души наоколо се насочиха към него, но жената бързо бутна момиченцето на седалката и замаха на някого в другия край на автобуса да дойде. Детето искаше да стане, то явно чувствуваше за какво го използват и се дърпаше, но ръката го натискаше здраво.

— Затова не искам да ме замесвате!

— Но аз не съм ви замесвала!

— Да, но Петрова подмята, че аз съм организирала тази история!

Искрето се обърка.

— Ти си вече голяма, моето момиче, и трябва да знаеш: в живота има още много лошо. Това сега е просто нищо — аф! — не обръщай внимание!

* * *

Искрето нахълта в къщи и започна издирването: претърсваше чекмеджета, пхаше се под кровати, пълзеше по пода.

Най-после камъчето беше в ръката ѝ. Разцелува го бурно, побая му доверително и го пусна успокоена в джоба на престилката си.

Чу се шум. Някой от домашните се мъчеше да отключи външната врата.

Искрето скочи, грабна виолончелото и заскрибуца съсредоточено.

Влезе майка ѝ, хвърли ѝ дълъг поглед.

Искрето продължи още по-енергично

— Щом свириш, без да те карам, пак си направила някоя пакост...

Искрето мълчеше.

— Този път какво?

— Маме, първо си почини, а после...

— А, сещаш се за мене чак като направиш белята!

Искрето мигаше виновно:

— Не, нищо особено... Искрах само да те предупредя, че може да те извикат при директора.

— И таз хубава! — плесна с ръце майка ѝ и се отпусна на най-близкия стол.

В коридора иззвъня телефонът.

Майката вдигна слушалката.

— Няма я Искра... Не зная... Кой я търси?... Моля...

— Някакъв Митко звъни — каза тя, обличайки халата. — Ела в кухнята!

Искрето обречено затвори вратата след себе си.

* * *

Тя се зарадва, когато сестра ѝ се втурна в кухнята с букет цветя.

— Ще имам гости, трябва да приготвим това-онова! — развълнувано избъбри, докато слагаше цветята във ваза.

— Ами хайде! — надигна се Искрето с готовност.

— Не сме свършили — прикова я с поглед майка ѝ. — Излизай, пречиш ни! — по-двигна на сестрата.

Тя се изниза безшумно, намигайки на Искрето с двете очи.

— Петрова е учителка... — започна майката отново.

Искрето събърчи отегчено вежди.

— ...Тя знае по-добре от тебе кое е справедливо, кое — не. Затова ще идеш утре да ѝ се извиниш!

— Няма! — отсече Искрето с инат.

— Мислиш, че си герой? Героите не постъпват така с другарите си. Оскърбила момчето, вместо да му протегне ръка!

— А той не оскърби ли класа и Велева? — гласът на Искра затрепера, аха-аха — да се прекъсне.

— Но сега никой от класа не е с тебе!

Искрето се сви. Майката беше улучила болното място. Усетила това, тя атакува:

— Защити ли те някой?

Искрето мълчеше.

— Не-е, и даже тази Велева няма да те защити. Защото си постъпила неправилно! И трябва да поискаш прошка.

Искрето я погледна втренчено и изтърча от кухнята.

Отвори външната врата и видя, че нагоре към нея се качваше Мирко.

— Здравей!

Момченцето притискаше към себе си с две ръчички огромна книга с приказки.

— В къщи няма никой. Ако искаш, ела ми прочети за принцесата, дето е заключена в кулата и дето принцът се покатерил по стената...

— Не мога! — обърна Искрето, треперейки цяло. — Всички тези приказки са глупости!... И измислица! — Избухна тя.

Момченцето я гледаше право в лицето, отдолу нагоре, с широко отворени сини очи.

— Въобще не е възможно някой да се качи на такава висока кула! — ожесточаваха се Искрето. — Приказките лъжат!

— Не е вярно! — каза момченцето и ноздричките му се разширяваха, и брадичката му играеше. — Ти лъжеш!

То заплака и за да не го види Искра, бързо се обърна и заслиза надолу по стълбите — малко и сгушено, с потреперващи раменца.

Искрето се сепна:

— Мирко! Чакай!

Но момченцето не се обърна.

* * *

Когато влезе в стаята, сестра ѝ застилаше масата с нова покривка.

На пода, допрян до крака на масата, лежеше портретът на баба ѝ на младини.

Искрето се изуми. Погледна за всеки случай към стената — не, там нямаше нищо. Впери поглед в сестра си.

— Какво правиш? — попита смаяна.

— Мони и приятелите му ще идват...

— Значи ти се срамуваш от портрета на баба?

— Стига глупости! Просто... ще го дам да му сменят рамката. Тази е някак...

Тя мълкна, почувствувала по очите на Искра, че е „хваната“.

— Страх те е Мони да не те помисли за проста!

— Мълкни! Много си позволяваш!

— Сложи портрета на стената!

— Искра!

— Сложи го, иначе аз няма да пусна Мони в тази стая.

— Да не си посмяла да му кажеш нещо, чу ли? А аз ще ги срещна в хола, щом ти е жал за стаята!

— Мене не ми е жал за стаята! Мене ми е жал... За тебе... — заплака изведнъж тя. Сестра ѝ не очакваше това, обърка се.

— Недей...Искре, защо?

Искрето хлипаше все по-силно.

— Искренце... — клекна до нея сестра ѝ и я прегърна.

— Мони е гаден...Аз го видях...с една мадама, руса...няколко пъти..Целуват се...

— зарева тя неудържимо.

Сестра ѝ се отдръпна, пусна я. Лицето ѝ се изостри. Тя бавно стана.

Искрето хълцаше.

— Е, и какво? — С пресъхнал, тънък глас каза сестра ѝ.

Тя се опита да се засмее. Смехът излезе рязък, дразнеш.

— Глупавичка си ми ти, малка и глупавичка. Това не е важно... — тя отново се засмя. — Важно е, че той обича само мене — и сякаш, за да увери себе си, повтори по-силно: — Мене!

От изумление Искрето даже за момент спря да хлипа.

— Значи на тебе ти е все едно?

— Нещата са много по-сложни, отколкото ти си мислиш.

— Но той те е мамил! — плачеше Искрето, подутото и зачервено.

— Престани! — викна сестра ѝ. — През цялото време ми пречиш! Чуваш ли?

В следващия миг тя съжали за думите си, но те вече бяха изречени.

Искра я изгледа, наведе се и прегърнала портрета на баба си, излезе от стаята.

* * *

Като влезе в болничната стая, Искра се огледа: имаше шест легла, дядото лежеше до прозореца. Надигна се радостно на лакти, развълнува се.

— Добре дошла. Не мога да те посрещна.

— Нищо, нищо — Искрето беше смутено и побърза да му даде есенните рози, които беше откъснало отнякъде. — Сестрата ме пусна само за няколко минутки, пък и нашите в къщи не знаят къде съм.

— Как си ти? Румен как се държи?

— А, нищо особено! — наведе очи тя.

— Ами сбора? Аз така ви подведох...

— Не се тревожете, вие не сте виновен. Аз...ние...дружинната...

И тук Искрето заплака горчиво и отчаяно.

Старецът я гледаше разтревожен и неразбиращ.

— Не можем да ви чакаме...Аз исках...но не можах... — задавяше се в ридания.

— Това ли било? Тц-ц-ц! Па нищо! — притегли я дядото към себе си.

Тя безсилно и доверчиво се облегна на рамото му, а той гладеше косицата ѝ с грапавата си ръка:

— Да ти кажа право, така е и по-добре. Барем няма да се притеснявам.

Но това не утеши Искрето.

— Знаеш ли какви бонбони са ми донесли, м-м!

— Нали мислехме, като дойдете, да изпеем всички песента...дето си я пеехме ние... — гълташе сълзите си тя.

— У, па това е най-лесно! — зарадва се старецът и се обърна към останалите болни от стаята:

— Може ли да попеем с момето?

Болните лежах на леглата си замислени, всеки за своето.

— Може, може!

Дядо Стоян запя. Гласът му беше глух, старчески, но искрен, ясен,

Кой ке ти носи острата сабля,

де гиди, хайдут Велко?

Нека я носи Мануш войвода,

че той е боле юнак от мене.

Искрето запя с него и колкото повече пееше, толкова повече се избистряха и стопляха очите ѝ.

Болните отначало слушаха, после започнаха да подпяват. И лицата им, толкова различни, изведнъж започнаха по нещо да си приличат: смекчаваха се, просветваха. И песента беше тази, която ги обединяваше.

Кой ке ти води вярна дружина,

де гиди, хайдут Велко?

Нека я води Мануш войвода,

че той е боле юнак от мене.

* * *

Стресна я настойчиво думкане по вратата. Спусна се натам.
На прага стояха няколко малчугана и напразно се опитваха да достигнат звънеца.
— Како Искре! Бързо долу! Мирко... — заобясняваха един през друг.
Без да ги доизслуша, тя се втурна към асансьора. Не работеше. Юрна се по стълбите.
Дребосъчетата се мъчеха да я догонят.

* * *

Искрето изхвъркна на двора и изтръпна: по водосточната тръба се катереше Мирко. Беше на около два метра от земята и се опитваше да се качи още.

Цяла тумба деца викаха отдолу уплашени, но не можеха да го достигнат, за да го свалят.

Дотича Искрето:

— Мирко, слез веднага!

Мирко я погледна отгоре и се обърна на другата страна:

— Той иска да провери може ли да се качи човек до върха на кула или не! — окори очи малко момиченце.

— Моля те, слез — тихо повтори Искрето.

Мирко мълчеше, сгущен на водосточната тръба, с преплетени край нея ръчички и крачета.

— Аз излъгах днес...Прости ми...

Той я погледна.

— Слез, Мирко, ти вече доказа...Аз ти вярвам...

Мирко се спусна долу, тя го прегърна и той размекнат, заплака.

— Недей, няма нищо.

— Да, знаеш ли колко беше страшно — притисна се към нея той.

Искрето се засмя.

* * *

На другия ден, в училище, когато Искрето тръгна по коридора, настигна я Митко:

— Какво ще правиш?

Другите също бяха наизлезли и гледаха.

— Нищо.

— Аз казвах: не го закачай, не го закачай, ама — на! — тухкаше се румената дебеланка.

— Значи няма да се извиниш? — вдигна вежди Изабела. — О, Петрова ще те гони лошо! Или мислиш, че „вълшебното камъче“ ще те спаси? — Изхили се тя.

Искрето трепна. Впи поглед в Емо.

Той наведе очи.

Искрето бръкна в джоба на престилката си, извади камъчето, помисли и го хвърли.

Емо се сви.

Изабела я изгледа и се вторачи в камъчето.

То сияеше като малко сърчице.

Дотича запъхтяна Велева.

— Ще помолиш за извинение, нали, моето момиче?

— Не — каза Искра. — Но вие не се безпокойте, аз ще обясня, че аз...сама.

Тя се обърна и тръгна по коридора.

Останалите гледаха след нея.

— Искре, аз реших ще дойда с тебе. А? Моля те, Искре, нека дойда — настоя Митко.

Искрето поклати отрицателно глава. Продължи бавно по коридора.

Всички чакаха.

Ето и вратата с надпис „Директор“.

Искрето приближи, бавно протегна ръка и решително чукна.

„Чук-чук“ прокънтя в ушите на Митко. Той гледаше изтръпнал, възхитен.

„Чук-чук“ — Емо наведе очи, смутен и объркан.

„Чук-чук“ — В присмехулни очи на Изабела бе затаена тревога от нещо непознато и неразбираемо.

„Чук-чук“ — Дебеланката мигна уплашено: „Не съм аз!“

„Чук-чук“ — Умореното, безизразно лице на Велева трепна от нещо живо.

„Чук-чук“, „чук-чук!“ — кънтеше все по-силно, тревожно, очаквателно, макар че Искрето вече влезе и вратата се затвори след нея...

ГОДИШНО СЪДЪРЖАНИЕ

УВОДНИ

1. Киноизкуство — близо до вълненията на съвременника. Авт. Камен Тодоров. Кн.1 с.1
2. Да потърсим своите тезиси. Авт. Людмил Кирков. Кн.3, с.3
3. Априлската линия е не само настоящето, но и бъдещето на нашето кино. Авт. Иван Стефанов. Кн.4, с.3
4. Приветствие на ЦК на БКП до I конгрес на СБФД, прочетено от др. Александър Лилев, член на Политбюро и секретар на ЦК на БКП. Кн.6, с.3
5. Отчетен доклад на УС на Съюза на българските филмови дейци за периода ноември 1972 — април 1976 г. Кн.6, с.6
6. Резолюция на Първия конгрес на Съюза на българските филмови дейци. Кн.6, с.22
7. Приветствие на Комитета за изкуство и култура, произнесено от др. Любомир Левчев, първи зам.-председател на КИК. Кн.7, с.3
8. Приветствие на Съюза на кинематографистите на СССР, произнесено от първия секретар Лев Кулиджанов. Кн.7, с.5
9. Изказвания на конгреса. Кн.7, с.7
10. Телеграма до ЦК на БКП. Кн.7, с.37

ГОДИШНИНИ И ЧЕСТВУВАНИЯ

1. 25 години българско игрално кино. Авт. Иван Попйорданов. Кн.1, с.17
2. Яко Молхов на шестдесет години. Кн.2, с.22
3. Наградите на Съюза на българските филмови дейци за 1975 г. Кн.3, с.40
4. Вертов, Айзенщайн и съвременността (мисли по повод на два юбилея)
Авт. Неделчо Милев. Кн.3, с.46
5. Васил Бакърджиев на седемдесет години. Авт. Румен Григоров. Кн.3, с.58

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, КРИТИКА

1. Старите корени на новото кино. Авт. Вера Найденова. Кн.1, с.53
2. „Ретро-кино“? Мода? Авт. Йежи Плажевски. Кн.1, с.53
3. Анимацията — жанр или самостоятелно изкуство? Авт. Красимира Герчева. Кн.2, с.14
4. Филм-борец. Авт. Дмитрий Писаревски. Кн.2, с.54
5. Поглед върху състоянието и перспективите на българското документално кино днес.
Авт. Христо Кирков. Кн.4, с.41
6. „Филмови територии“. Авт. Красимира Герчева. Кн.4, с.57
7. Жената на екрана '75 — еманципация, [с]експлоатация. Авт. Иван Стоянович.
Кн.4, с.72
8. Мотивът на адаптацията. Авт. Вл. Игнатовски. Кн.5, с.3
9. Бележки върху характера на националното във филмите на съвременна тема.
Авт. Ивайло Знеполски. Кн.5, с.11
10. В защита на тв филма. Авт. Владимир Михайлов. Кн.5, с.47
11. Жалката стойност на една биография. Авт. Гюнтер Нетцебанд. Кн.5, с.54
12. Интерпретацията на един мотив. Авт. Владимир Игнатовски. Кн.6, с.29
13. Важен момент от еволюцията на актуалния филм. Авт. Искра Димитрова. Кн.6, с.36
14. Криминално-разузнаваческият филм. Авт. Огнян Сапарев. Кн.6, с.60
15. Размисли за националния облик на българския филм. Авт. Алберт Кoen. Кн.8, с.3
16. Интересува ли се „масовата култура“ от разведрияването. Авт. Ивайло Знеполски.
Кн.8, с.11

17. Като за възрастни, но малко по-добре (Проблеми на българския анимационен филм за деца). Авт. Красимира Герчева. Кн.8, с.27
18. Кинодокумент и изкуство. Авт. Лиляна Черноколева. Кн.8, с.40
19. Ранните теоретични възгледи на Всеволод Пудовкин. Авт. Александър Грозев. Кн.8, с.48
20. Динамика във взаимоотношенията сценарист — режисьор — оператор — актьор. Авт. Вера Найденова. Кн.9, с.3
21. Бележки за съвременното ни анимационно кино. Авт. Атанас Свиленов. Кн.9, с.25
22. Българската кинокомедия днес — завоевания, надежди, тревоги. Авт. Божидар Михайлов. Кн.10, с.3
23. За да се обхване необхватното. Авт. Вера Найденова. Кн.10, с.40
24. За полифоничната структура в киното. Авт. Неделчо Милев. Кн.10, с.51
25. Кино и литература. Авт. Елена Михайловска. Кн.10, с.81
26. „Младежкият“ филм — еволюция и проблеми. Авт. Искра Димитрова. Кн.11, с. 28
27. Първи стъпки. Авт. Александър Грозев. Кн.11, с. 39
28. Изкуство социалистическо, съкровено българско и общочовешко. Авт. Методи Андонов. Кн.11, с. 60
29. Зрителското възприятие. Авт. Елена Михайловска. Кн.11, с. 78
30. Някои нерешени проблеми на разпространението на късометражните филми. Авт. Божидар Михайлов. Кн.12, с. 10
31. В посока, обратна на съвременните изисквания. Авт. Маргит Саръиванова, Лиляна Черноколева. Кн.12, с. 19
32. Успешен влог в нашето кинознание. Авт. Алберт Коен. Кн.12, с. 41

РЕЦЕНЗИИ

1. „Осъдени души“. Авт. Любен Станев. Кн.1, с.21
2. „Те се сражаваха за родината“, „Дъщери и майки“. Авт. Христо Кирков. Кн.1, с.29
3. Като светлината и сянката. „Сладко и горчиво“. Авт. Димитър Цолов. Кн.2, с.34
4. Отвъд разгадката на загадката. „Да изядеш ябълката“. Авт. Григор Чернев. Кн.2, с.39
5. По пътищата на комедията. „Два дионътъра далекогледство“. Авт. Иван Стоянович. Кн.3, с.41
6. „Над Сантяго вали“. Авт. Божидар Михайлов. Кн. 4, с.52
7. „Щурец в ухото“. Авт. Алберт Коен. Кн.5, с.37
8. С принизена възкрателност. „Сбогом, любов“. Авт. Олга Маркова. Кн.5, с.42
9. „Изгори, за да светиш“ — телевизионен роман? Авт. Владимир Михайлов. Кн.6, с.45
10. „Апостолите“. Авт. Елена Михайловска. Кн.6, с.49
11. В търсене на интимния свят на героите. „Катина“. Авт. Александър Соколски. Кн.6, с.55
12. „Самодивско хоро“. Авт. Божидар Михайлов. Кн.9, с.53
13. „Вината“. Авт. д-р Ал. Тихов. Кн.9, с.58
14. „Допълнение към Закона за защита на държавата“. Авт. Божидар Михайлов. Кн.11, с. 50
15. Спускане в дълбините. „Циклопът“. Авт. Григор Чернев. Кн.12, с. 30
16. Нова екранизация на Караславовата „Снаха“. Авт. Атанас Свиленов. Кн.12, с. 36

РАЗГОВОРИ И ИНТЕРВЮТА

1. Април 1925г. — поуците от едно поражение. Авт. Божидар Михайлов. Кн.2, с.1
2. Турското кино-75—икономика, политика. . . изкуство? Авт. Иван Стоянович. Кн.2, с. 21
3. Зако Хеския: „Търсим суровата правда на времето“. Авт. Виолета Делчева. Кн.4, с.40
4. Золтан Фабри: „Изследвам характера на насилието“. Авт. Гьорг Фенивеш. Кн.4, с.59
5. Гръцкото кино през 1975 г. през погледа на неговия най-значителен режисьор Тео Ангелопулос. Авт. Жан-Пиер Бросар. Кн.6, с.91
6. Разговор за филма „Спомен за близначката“. Авт. Емил Петров, Христо Кирков, Красимира Герчева, Атанас Свиленов. Кн.9, с.32
7. Разговори за комедията с Георги Мишев, Едуард Захариев, братя Мормареви, Владимир Янчев и Петър Василев. Авт. Божидар Михайлов. Кн.10, с.19
8. Време на зрелост. Авт. Александър Караганов. Кн.11, с. 3
9. Динамично развитие. Авт. Галина Копанева. Кн.11, с. 13
10. Началото и краят в списъка на наградите. Авт. Юрий Ханютин. Кн.11, с. 17
11. „Непресъхващ интерес към хора пред избор, на кръстопът, стигащи до катарзис. . .“ Авт. Божидар Михайлов. Кн.12, с. 46

СРЕЩИ, ФЕСТИВАЛИ, ПРЕГЛЕДИ

1. Младежта и киното. Кн.2, с.43
2. Творец и време. Авт. Емил Петров. Кн.2, с.44
3. Лайпциг — за 18-ти път. Авт. д-р Ал. Тихов. Кн.2, с.48
4. Срещи в Москва. Плодове и хоризонти на дружбата. Кн.3, с.5
5. Полезен диалог. Кн.3, с.52
6. Срещи в Москва. На общ фронт. Кн.4, с.7
7. Фест'76 — ехо от годината на жената. Авт. Иван Стоянович. Кн.4, с.68
8. Кино и литература. Авт. Алберт Коен. Кн.6, с.88
9. IX всесъюзен кинофестивал—филми и тенденции. Авт. Елена Михайловска. Кн.7, с.48
10. Проблематика в най-новите филми на ГДР. Авт. Недка Станимирова. Кн.7, с.54
11. Оберхаузен-76. Авт. д-р Ал. Тихов. Кн.7, с.60
12. Ташкент-76. Авт. Вера Найденова. Кн.8, с.64
13. Краков-76. Авт. Красимира Герчева. Кн.8, с.71
14. Ехо от Кан-76. Авт. Любомир Шапкарев. Кн.8, с.78
15. Карлови вари — на юбилейния фестивал. Авт. Иван Стоянович. Кн.9, с.63
16. Балатон — дни на унгарската филмова комедия. Авт. Божидар Михайлов. Кн.10, с.92
17. Варна-73. Разгъвр за фестивалните филми. Кн.11, с.21
18. Един фестивал и неговите проблеми. Авт. Александър Тихов. Кн.12, с.3
19. „В началото бе словото. . .“ Авт. Анжел Вагенщайн. Кн.12, с.70

ТВОРЧЕСКИ ПОРТРЕТИ

1. Щрихи към портрета на Невена Тошева. Авт. Искра Божинова. Кн.1, с.36
2. Атанас Тасев—Синтез на драматургия и пластика. Авт. Любомир Халачев. Кн.1, с.42
3. Георги Мишев — Наблюдения в делника. Авт. Божидар Манов. Кн.2, с.24
4. Христо Христов. Изкуството — приятното страдание на съзиданието. Авт. Красимира Герчева. Кн.5, с.26
5. Микеланджело Антониони. Авт. Атанас Свиленов. Кн.6, с.70
6. Николай Хайтов. Прозорец към националния характер. Авт. Олга Маркова. Кн.7, с.38
7. Лукино Висконти — кинематографистът. Авт. Елена Василева. Кн.7, с.65
8. Методи Андонов. Озаренията и противоречивостта на таланта. Авт. Искра Димитрова. Кн.9, с.15
9. Евгени Леонов. Актьорът, когото всички обичаме. Кн.9, с.68
10. Глеб Панфилов. „Не обичам навъсените филми“. Авт. Валери Фомин. Кн.10, с.63
11. Тъгата и смехът на Резо Габриадзе. Авт. А. Липков. Кн.12, с.73

БЕЛЕЖНИК

1. Полезно и авторитетно издание. Авт. Александър Грозев. Кн.5, с.61

РАЗНИ

1. Всяка кинематография си заслужава зрителя. Авт. Георги Дюлгерев. Кн.2, с.6
2. Прощално слово за з.а. Антон Маринович. Авт. Анжел Вагенщайн. Кн.6, с.58
3. Да подготвим бъдещите зрители. Авт. Владимир Игнатовски. Кн.2, с.10
4. Един експеримент, който трябва да стане редовна практика. Авт. Костадин Костов. Кн.8, с.61
5. Из „Азбуката на Марлен Дитрих“. Кн.10, с.97
6. В света на бройлерите. Авт. Васил Цонев. Кн.10, с.108
7. Училище и кино. Авт. Борис Николов. Кн.12, с.60
8. Прощални думи за Юри Арнаудов. Авт. Иван Шулев. Кн.12, с.68

С Ц Е Н А Р И И

1. „Толкова много се обичахме“. Авт. И. Адже, Ф. Скарпели, Е. Скола. Кн.1, с.73
2. „Юлия Вревска“. Авт. Стефан Цанев, Семьон Лунгин. Кн.2, с.69
3. „Спомен за близначката“. Авт. Константин Павлов. Кн.3, с.69
4. „Допълнение към Закона за защита на държавата“. Авт. Анжел Вагенщайн. Кн.4, с.87
5. „Хирургите“. Авт. Георги Данаилов. Кн.5, с.71
6. „Пътуващ театър“. Авт. Тео Ангелопулос. Кн.6, с.103
7. „Джинясване“. Авт. Боян Папазов. Кн.7, с.81
8. „Хора отдалече“. Авт. Атанас Цанев. Кн.8, с.93
9. „Звезди в косите, сълзи в очите“. Авт. Анжел Вагенщайн. Кн.9, с.83
10. „Чуй петела!“. Авт. Константин Павлов. Кн.11, с. 99
11. „Талисман“. Авт. Правда Кирова. Кн.12, с. 93

Х Р О Н И К А

1. Кн.1, с.67, кн.2, с.64, кн.3, с.60, кн.4, с.81, кн.5, с.63, кн.6, с.97, кн.7, с.74, кн.8 с.86, кн.9, с.75, кн.10, с.121, кн.11, с. 91 кн.12, с. 86