



КЛИНО

узкутнѣо

1

кино изку ство

Орган на Комитета
за култура, на Съюза
на българските фил-
мови дейци и Съюза
на българските пи-
сатели

Година XXXV
бр. 1, януари 1980 г.

съдържание:

Първи световен фестивал на анимационния филм Варна'79

ТОДОР ДИНОВ — ТРАМПЛИН ЗА НОВИ ХУДОЖЕСТ-
ВЕНИ ОБРАЗИ /3/

РАУЛ СЕРВЕ — ФОРМИРАНЕ НА БЪДЕЩАТА, ЕС-
ТЕТИЧЕСКИ ПОДГОТВЕНА ПУБЛИКА /6/

ФЬОДОР ХИТРУК — НОВИ ВЪЗМОЖНОСТИ ЗА ВИ-
ЗУАЛНО МИСЛЕНЕ /7/

МИРОСЛАВ КИЙОВИЧ — АНИМАЦИЯТА — РАЗУ-
ЗНАВАЧ НА ЖИВОПИСТА И КИНОИЗКУСТВОТО /9/

СТОЯН ДУКОВ — СПЕЧЕЛИХМЕ МНОГО ПРИЯТЕЛИ
ЗА АНИМАЦИОННИЯ ФИЛМ /11/

НЯКОЛКО ГРАФИЧНИ ИНТЕРВЮТА /13/

* * *

АЛБЕРТ КОЕН — ПО СТЬПКИТЕ НА ФИЛМОВИЯ
ПРОЦЕС /23/

АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ — НЕОСНОВАТЕЛНИ ОПАСЕ-
НИЯ /27/

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ — „НАСЪЩНИЯТ ХЛЯБ“ НА
КРИТИКА /32/

ИСКРА ДИМИТРОВА — „КРЪВТА ОСТАВА“ /49/

СВЕТЛА ИВАНОВА — НОВИ МОМЕНТИ В ПРОМЕ-
НЯЩОТО СЕ СЪЗНАНИЕ /54/

ЗРИТЕЛИ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМИ-ПРЕМИЕРИ —
1978 г. /60/

НЕДЯЛКО АНТОВ — МЕЖДУНАРОДНОТО ПРИЗНА-
НИЕ НА БЪЛГАРСКОТО КИНО /61/

ХРОНИКА /63/

СТАНИСЛАВ СТРАТИЕВ — ОРКЕСТЪР БЕЗ ИМЕ (сце-
нарий) /71/

ГОДИШНО СЪДЪРЖАНИЕ ЗА 1979 г. /125/

Киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ
БУРЯН ЕНЧЕВ
ПЕТЪР КАРААНГОВ
БОЖИДАР МИХАЙЛОВ
БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ
ВЪЛО РАДЕВ
ЛЮБЕН СТАНЕВ
АЛЕКСАНДЪРТИХОВ (зам.-гл. редактор)
ИВАН ШУЛЕВ
ВЛАДИМИР ЯНЧЕВ

оформление и техническа редакция

КОНСТАНТИН КЕЧЕВ

коректор ЦВЕТАНА МАРИНОВА

Адрес на редакцията:

София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж,
тел. 87-91-11, вътр. 316, 317 и 319 от 14 до 18 ч.

Творчески фонд при СБФД

Каса — 84-21, вътр. 589, 535

ул. „Екзарх Йосиф“ 37

Годишен абонамент 10 лева

Тираж 12000

Абонаментът се внася при всяка телеграфопощенска станция в страната.

Ръкописи не се връщат.

Редакцията не удовлетворява молби за снимки, адреси, автографи на филмови дейци.

Дадено за набор на 3. XII. 1979 г.

Подписано за печат на 15. I. 1980 г.

ПК „Георги Димитров“ — базисно предприятие

Код: 9524158511

На първа страница на страницата сцена от новия български филм „КОНЦЕРТ ЗА ФЛЕЙТА И МОМИЧЕ“

На втора страница светският актьор АЛЕКСАНДЪР КАЛЯГИН

ПЪРВИ СВЕТОВЕН ФЕСТИВАЛ НА АНИМАЦИОННИЯ ФИЛМ ВАРНА '79

Фестивалът на анимационния филм Варна'79 се превърна в културно събитие с голям международен резонанс. Тук поместваме мисли на изтъкнати дейци на анимационното изкуство, споделени по време и след фестивалните дни.

Тодор Динов: Трамплин за нови художествени образи

Давам си сметка, че всичко онова, което бих споделил за анимационния фестивал Варна'79, ще бъде пречупено през един твърде личен ъгъл и че той може да бъде оспорван, както изобщо всеки личен ъгъл в сферата на изкуството, на естетиката и т. н. Давам си сметка също така, че онова, което ни показва фестивалният екран, отразява не само достиженията, ръста и мащабите на едно изкуство, създадено между два фестивала, но и възгледите, вкусовете, пристрастията на селекционната комисия, извършила една предварителна работа. И това е естествено.

Моето впечатление е, че Варна'79 ни показва анимацията в едно състояние, което аз бих определил като състояние на еволюция. Независимо от големите награди, които ние раздадохме, все още отсъства етапният филм, както преди двадесетина години, когато се появиха явления, определили новото лице на анимацията. Засега съвременната анимация се намира в динамика, в еволюционен процес. Хубаво е, че ние имаме възможност да се срещнем с най-различни възгледи от философско-естетически и пластически аспект. Имаше среща с творци и произведения от много страни, които ни демонстрираха своите представи за това изкуство и света, който те искат да отразят със средствата на анимационното кино. Едно от големите достойнства на фестивала бе, че той ни предложи тази богата картина. Предложи ни информация, крайно необходима на творците и особено на българския зрител. Съдейки по реакцията в залата, добивах впечатлението, че понякога нашият зрител се превръщаше в Колумб, който открива за себе си Америка в сферата на анимационното изкуство. Много от нещата, които бяха показани на този фестивал, лично на мен са ми отдавна познати — поне от 10—15 години — като претенции, търсещи нови възможности за изява. Не искам да кажа, че отсъства развитие, напротив, еволюцията е непрекъсната и динамична. Но търсенията не са изненадващо нови. Да кажем това, че ни се показва анимация с оживяване на фотография, какъвто беше случаят с някои от канадските филми, или че се правят изрезкови анимационни филми, оживяла живопис, оживяла графика от най-сложен тип, каквато ни показаха някои от полските филми и по-специално „Кръг“. Техниката на Кучия е вече позната и дори се появяват филми, инспирирани от неговия

стил.

Мисля, че онова голямото, което все още не достига на анимацията, е в сферата на мисленето, в сферата на анимационната драматургия. При всичките претенции, които съществуват, анимационните филми все още продължават да усъвършенствуват в някаква степен познатата ни драматургия на философската притча, дори тогава, когато тя намира по-голям метраж. Ако вземем, да кажем, великолепната новела на Бодзето с котката от „Алегро нон тропо“, тя също не стои извън сферата на анимационната притча, позната ни отпреди двадесетина години. Разбира се, тук е постигнато едно съвършено осъществяване на един голям аниматор, владеещ своите средства и притежаващ великолепни технически възможности. Но не бих могъл да посоча фестивален филм, който да носи нова драматургическа структура. Отделни симптоми се прокрадват, но като цяло още не се е появила новата драматургическа форма. Убеден съм, че когато тя се появи на някой от следващите фестивали, тя ще дойде с нова изразна форма. Не е възможно една нова докрай структура да остане в една стара форма. Може би това ще стане след дълъг процес на развитие, но все едно тя ще се появи. Ето например правят се опити да се приложи компютърът, мисля, че утрешният ден на анимацията е компютърът и електрониката изобщо, взета като цяло. Но въвеждането на компютъра ме вълнува повече не като техника, а като възможност за откриване на нова категория анимационен образ.

Когато художникът е искал да осъществи някои образи, да речем, в сферата на ирационалното и не са му достигали изразните средства, той е стимулирал в някаква степен раждането на такива нови средства. Може би блуждаещите маски или рирекранът са резултат именно на такива аспирации. Но когато те са създадени, родили са се, те от своя страна създават трамплин за раждането на нови художествени категории. Мен ме интересува именно раждането на тези нови категории, което започва от новото мислене. Ако се е родил нов образ, за осъществяването на който не достигат сегашните средства, то естествено е да се потърсят нови пластични средства. Може би те ще се появят от една нова материална база, какъвто е случаят с компютъра. Например компютърът може съвършено да анализира и синтезира движението, за което са недостатъчни художествените възможности на човека. Какъвто и да е майстор художникът, какъвто и великолепен рисувач да е той, с какъвто и тънък писец да разполага, той все едно не би могъл да разположи примерно на разстояние от 5 милиметра, да речем, 5 хиляди фази. Да не ставаме максималисти — нека фазите да са по-малко: хиляда или дори сто. Но не само да ги разположи, но и точно да ги разположи — като анализ на движението, който съдържа в себе си симптомите на една метаморфоза, всяка фаза трябва да носи белега на тази метаморфоза. Тогава въпросът става сложен: не механично повтаряне на една и съща рисунка, а превъплъщения, които преживява формата във времето и в пространството. Електрониката и компютърът специално биха могли да свършат идеално тази работа. Разбира се, както шеговито някои казват, за да накараме машината да кихне, трябва да я заразим с хрема. Този заразител естествено ще бъде художникът. Той със своя потенциал от възможности и разбирания за образа трябва да стои в основата на компютъра. И тогава компютърът със съвършенството на електронната машинка ще извърши това, което сегане не сме в състояние да направим. Представям си един анимационен образ, който трябва да изживее сложно психическо състояние, което да се изрази с превъплъщаването на една художествена форма в друга. През какви детайли на художествена метаморфоза може да премине тази форма аз дори

не мога да си представя сега. Мисля си, че това би родило някаква нова категория анимационен образ, нова категория анимационно движение. И това ме импулсира да мисля в тази посока.

Разбира се, компютърът има своето приложение в анимационното производство и с други свои възможности. Той може да облекчи производството, да ни освободи от много процеси, които сега са присъщи на класическата форма при създаването на един филм. Познаваме около двадесетина процеса, които компютърът може да сведе до 6—7. Вече това никак не е малко за едно производство. Ние бихме могли да освободим много работна ръка и да я впрегнем в друг род работа, като заменим трудоемкия процес с машината. Но проблемът не се изчерпва само с производствените възможности, касае се до художествените аспекти на компютъра. В този смисъл ние трябва от сега да се готвим за тоя ден на компютърната анимация и доколкото в България съществуват вече графични компютри, да се опитаме да направим един експеримент, който да ни откърхне вратичка към утрешния нов художествен образ. Както виждате, Варненският фестивал породил мисли и в тая посока с информацията, колкото и малка да беше тя, в сферата на компютърната анимация.

Това, че този фестивал даде на българския зрител възможността да се срещне с една богата картина от днешния ден на световната анимация, с различни нейни изяви, е вече един голям плюс. Оттук очаквам в бъдеще по-голям интерес към анимацията изобщо, по-точен анализ на постиженията и по-вярно прилагане на критериите на базата на получения опит и информация. Фестивалният екран ни представи много творци с много естетически и стилови различия. Нашите творци имаха възможност да се срещнат с този опит не само от екрана, но и лично да споделят своите възгледи с колегите си от другите страни. Това е богат натрупан материал, на базата на който очаквам да се появят и някои нови търсения, нови дръзновения в посоката на личната изява. От друга страна, българският филм стана по-популярен. Очаквам той да бъде все повече търсен от онези, които се интересуват от неговото закупуване. Но най-главното е, че ежедневно на фестивалните прожекции присъстваха по пет хиляди зрители, значи по 20 000 дневно. Това никак не е малко и не може да не доведе до по-активно развитие и на самото изкуство. Може да се очаква по-голям зрителски интерес и по-голямо разбиране на нашето изкуство.

Българските филми стояха в общия контекст на съвременното анимационно кино и се включваха в общия еволюционен процес с присъщите му търсения на нови изразни и пластични средства и с присъщите му слабости. Но, от друга страна, независимо от това че боравим със съвременна техника, във филмите личаха пръстите, с които работим. Една по-голяма чистота, струва ми се, би могла да се постигне в българските филми, особено в сравнение с това, което ни показаха канадските филми или „Алегро нон тропо“ на Бодзето. Не говоря за художественото съвършенство, а за техническото. Може би изходните материали не са най-добрите или практиката да се снима на негатив „кодак“, а да се копира на позитив „орво“, снижава много изобразителните качества на филмите, намалява и художествените внушения. Ние нямаме основания да бъдем с понижено самочувствие, но в никакъв случай не трябва да се самоуспокояваме, че сме на кой знае какво равнище, защото това вече не предполага по-нататъшно развитие.

Раул Серве (Белгия): Формиране на бъдещата, естетически подготвена публика

Контактът с публиката е елемент с огромна важност за създателите на анимационни филми. Нашите произведения са като едно огледало, в което се отразява авторовото възприятие на събитията, на света. Ние наблюдаваме хората по улиците, в кафенетата, около нас. Всеки ден светът се запечатва в съзнанието ни чрез най-разнообразни явления, впечатления, факти. И творецът като една фабрика вътрешно ги обработва, осмисля, пречупва през себе си, през своята индивидуалност. Така преработени, тези елементи, изразени чрез една нова форма, която ние наричаме анимационно кино, се връщат на зрителите. Но зрителите също са наблюдавали околните и себе си. Така нашият анимационен образ е всъщност и техният образ. Тоест хората, които сме срещали и наблюдавали, ще видят себе си на екрана, в киносалоните. Филмовият образ е артистичен, художествен дестилат на действителността, който става много по-контактен, много по-завладяващ от самата действителност. Но къде е проблемът? Проблемът е в това, дали публиката ще разбере нашия образ именно като дестилат на живота, на обкръжаващата ни реалност. Очевидно това зависи не само от жанра на филмите, които правим, но и от самите създатели. Някои от нашите произведения се оказват трудно достъпни за широката публика. Други са по-отворени за нея. Но при всички случаи нашата цел е да се приближим към зрителите, да ги привлечем към себе си. Разбира се, това не означава да принизим нивото на анимационното изкуство. Ние трябва да накарваме публиката да ни разбере, да се опитаме да издигнем нивото на зрителя, за което допринасят именно фестивали като този тук във Варна. Една много широка, многобройна публика присъства на фестивалните прожекции, където има възможността да види и филми, понякога доста трудни за възприемане от нетренирано око. Пропагандата на анимационното изкуство, фамилиаризирането му с все по-голям зрителски кръг е една от основните задачи и на фестивала във Варна. Прожектирането на филмите в киноklubовете, в киномузеите предполага създаването на значително по-образована публика, която има възможност да се среща със създателите на анимационните творби, да дискутира с тях, да види някой по-труден филм втори и трети път, защото много от тях трябва да се гледат повече от един път.

Лично аз не приемам комерческото начало в анимацията. Спомням си, че когато се учех да правя анимация и снимах своя първи филм „Светлините на пристанището“, който е на 16 мм и трае само 10 минути, работих цели три години. Откривах наново открити от други закони. И не бързах, или поточно не преследвах комерческото реализиране на филма в най-кратък срок. В една творба ценя високо не само лиричните, поетичните моменти, но и нейната обществена и политическа ангажираност. А тя е резултат на обществената и гражданска ангажираност на самия художник. Въпреки че не съм участвувал в политически митинги сплукат в ръка, несправедливостта, откъдето и да идва тя, предизвиква реакция на възмущение и ражда протест, който изразявам чрез филмите си. Анимацията ни дава възможност да намерим специфичен, само на нея присъщ филмов образ за отреагиране на нашето отношение към света. Аз преживях тежко хитлеристката окупация на моята страна и последиците от войната. Може би това беше

и подтикът да се роди един филм като „Хромофобия“, в който конфликтът е черно-бялата графика с цветовете като израз на сблъсъка между силите на войната, разрухата, унифицирането на хората със силите на прогреса, красотата, неповторимостта на човешката индивидуалност. Убеден съм, че анимацията има изключителна възможност да влияе върху съзнанието на масите, да внушава активни прогресивни идеи. Ако не бях убеден в това, не бих правил филми, тъй като няма нужда да правя нещо, което е лишено от смисъл. Анимацията става все по-зряла и намира все по-големи възможности за комуникация със зрителите. Хората започват да разбират и ежедневно се убеждават, че анимацията е една особена форма на изкуството, притежаваща силно въздействие. Факт е, че по-високата обща култура става предпоставка за по-широкото опознаване на анимационното изкуство. Литературата, музиката и най-вече пластичните изкуства дават допълнителни възможности на зрителя за по-пълноценно проникване в света на анимацията. Естетическото възпитание на най-младите, на децата, което фактически става тук на този фестивал, където присъствуват много деца, е един много важен момент. Те засега присъствуват само като зрители. Но ние бихме могли да ги запалим, да ги заразим с „бацила“ на анимационното изкуство, като им предоставим възможност сами да създадат свои собствени филми. По този начин ние ще формираме една естетически образована бъдеща публика, много добре запозната с това изкуство. Не зная дали в България се правят такива опити. Ние в Белгия направихме първите крачки, както между впрочем и в други страни. Например в Англия вече съществуват студии, по-точно ателиета, за млади, на които се предоставя възможност макар и с ограничени средства да създават собствени анимационни филми. Тези деца, след като пораснат, са спечелени зрители за голямата кауза на анимационното изкуство.

Българската анимация е популярна. Лично аз познавам достатъчен брой български филми, за да мога да кажа, че харесвам „Прометей ХХ“ на Динов, „Умно село“ на Донев, „Веселяци“ на Пенчо Богданов... Приятно ме изненадват някои зрели творби на младите автори Анри Кулев, Румен Петков, Николай Тодоров.

Българската анимация е характерна със своята оригиналност. Почеркът на отделните автори е лично техен, специфичен. Но това разнообразие от творчески почерци е обединено от нещо общо, типично българско. Трудно ми е да го формулирам — може би това е народностният дух, а може би фолклорните елементи, музиката, която се използва в звуковата партитура на филмите. Като че ли се запазва една традиция на народностното изкуство, но в същото време всичко звучи съвременно, модерно. За българската анимация не може да се говори като за нещо застинало — тя е процес, който се намира в развитие; създават се интересни, хубави филми със собствен, чисто български стил.

Фьодор Хитрук (СССР): Нови възможности за визуално мислене

Фестивалът на анимационния филм във Варна ни доказва преди всичко, че анимацията е велико оръжие в ръцете на художниците. Тя излиза далече от рамките на развлекателното или просто възпитателното изкуство. Днес

анимационната техника е толкова разнообразна, че е трудно да смачеш зрителя с екстравагантност на рисунката, причудливост на сюжета или неочаквани трикове. Особеностите на съвременното анимационно кино не се определят от техниката и средствата, които използват художниците. И с най-конкретни образи, доведени до адекватност с натурата, могат да се постигнат големи обобщения. Както и обратното — подчертаното отдалечаване от реалните форми и увлечението по абстрактната символика могат да лишат филма от съдържателност, да го направят безплоден и безсмислен, макар и екстравагантен и претенциозен. Тук, както и на фестивала в Лил, където имахме възможност да съпоставяме игралното с документалното и анимационното кино, особено силно почувствувах каква огромна социална и философска сила може да съдържа един кратък петминутен филм. Отношението към изкуството се променя с изменението на самото изкуство. Искан да припомня мисълта на Тодор Динов, че анимацията прилича на галактиката, тя се разширява заедно с нас, заедно с художниците. Измененията на нейния облик, на нейните функции е съпроводено от промени в отношението на зрителя към нея. Трябва обаче да отбележа, че изкуството се променя по-бързо, отколкото отношението на зрителите към него. Съществувала известна инерция на възприятието. Но реакцията на огромната петхилядна аудитория в Двореца на спорта и културата във Варна вдъхна надеждата, че тази инерция е на път да се изживее.

Лично аз никога не програмирам предварително контакта със зрителя — търся своя път към най-яркото и точното възплъщение на мисълта. Разбира се, намереният похват не бива да остане зашифрован за зрителите, трябва да установим между екрана и залата „обратна връзка“. Аз си представям нещата така. Ако мене, предивсичко като човек и на второ място като художник, ме вълнуват някакви човешки проблеми, обществени и лични, то те трябва да намерят отклик и у зрителя. Но ако аз тичам след зрителя и се съобразявам с това, какво мисли той, едва ли ще успея да достигна до същността на нещата. Раждането на идеята е винаги процес на интуиция. Тя трябва да минава през сърцето и да стига до главата, а не обратно. Ако аз измисля една идея, един проблем, без да го почувствувам и без да се въодушевя от него, то едва ли ще успея да реализирам необходимия контакт. Бих желал да дам един конкретен пример. Първият ми филм беше „История на едно престъпление“. Това е автобиографичен филм: намирах се в положението на моя герой. Този филм имаше неочакван за мен успех. Той е за шума в града, нещо повече, за уважението към човека не по време на работа, а по време на неговата почивка. Сега този филм е много по-актуален, отколкото преди петнадесет или осемнадесет години. Но аз не го бях планирал като обществен проблем. Той дойде отвътре. Единствената гаранция да бъдеш разбран от публиката е да живееш с нейните проблеми, а не да се изолираш в сферата на естетически търсения на формата. Много уважавам формата и смятам, че тя трябва да се търси. Но формата сама по себе си не дава нищо. Ние взаимно можем да се удивяваме на откритите от нас форми, но не трябва да учудваме публиката, а да я накараме да се замисли. Като художници и граждани ние трябва да почувствуваме социалната функция на изкуството и със специфичния език на анимацията да покажем и обясним това, което никое друго изкуство не може да изрази. Голямо значение има гражданското чувство на твореца. Именно то изостря неговите сетива за възприятие на действителността, открива това, което зрителят счаква от филма. Творец без позиция не е творец и неговите произведения едва ли могат да имат обществена ценност, да предизвикат резонанс

в залата. Аз приветствувам онези филми, които преобладаваха на този фестивал, в които се създава социален модел на действителността, така както я виждаме в своето въображение. Ние не репродуцираме действителността, ние изграждаме един жизнен модел в толкова компактна форма, каквато в природата съществува при звездите-джуджета — един кубически сантиметър тежи тонове. . . Ландау беше казал, че човечеството е стигнало до онзи стадий на развитие, при който може да разбере дори това, което не може да си въобрази. Мисля, че анимацията може да запълни тази празнина и да предостави на зрителите възможността да си представят и онова, което не могат да си въобразят. Има неща, които не могат да се опишат, но могат да се видят — движението на мисълта, на човешкия дух, на човешките проблеми в пластични модели, които, ако аз съм в състояние да разбера, мога да изразя в анимацията по най-краткия и изразителен начин. Кое друго изкуство има възможност да моделира всяка въображаема ситуация? Науката все повече има нужда от образи и сравнения. При това не само за популяризиране на откритията, но и за развитието на самата наука. Именно тук анимацията открива нови възможности за визуалното мислене на зрителя. Жанрровете в анимацията са много. Много повече от тези, до които съм успял да се докосна аз или участниците на този фестивал. Мечтая за времето, когато зрителят ще влезе в залата не само заради развлечението и излизайки от нея, ще се погледне с други очи. Надявам се, че това време някога ще настъпи. Ние се опитваме днес да направим анимацията разнообразна, като музиката или поезията, с огромно въздействие върху хората и преди всичко върху младежта. Радват ме смелите творчески търсения. Те най-после ще заставят зрителя да се замисли и да се вгледа в себе си. Аз съм оптимист и вярвам, че ще бъде така.

Мирослав Кийович (Полша): Анимацията — разузнавач на живописиста и киноизкуството

Фестивалът на анимационния филм Варна'79 е една много сериозна среща, първа по рода си в социалистическите страни, символ на активността на нашите творци и организатори. Известно е, че социалистическата анимация има особено голямо значение. Нейното развитие естествено наложи появата на още един световен център на този род филмово творчество. Мисля, че българското анимационно кино с безспорните достойнства на своите творци от трите поколения заслужава честта страната, която то представя, да бъде домакин на фестивал от такъв висок ранг. Фактът, че за селекцията бяха изпратени над 300 филма от различни страни, говори за големия интерес, който се прояви към тази инициатива, а също така и за необходимостта от подобни специализирани фестивали.

Несъмнено организацията беше добра, но тя не прави фестивала — правят го филмите и хората. А тук аз видях много сериозни филми и много сериозни хора. Фестивалът във Варна внася нещо свое, различно от досегашните фестивали на анимационното кино: в неговата програма не са включени рекламни филми, нито пък онази продукция от общ тип, която е често срещана. Имаше друга стилистика, друг вид филми.

В съвременната живопис и киноизкуство анимацията е разузнавач и на двете изкуства, защото тя прокарва мост между вчерашната естетика, между отношението към живописата и пластиката, от една страна, и техните нови форми — от друга. Ние виждаме различни творби на изобразителните изкуства в музенте, по изложбите, в домовете — но те са застинали в статика. Докато анимацията прехвърля мост между тях и новите функции на живописата и пластиката. Тя има своите структурни и изобразителни особености. В нея словото е малко за сметка на други компоненти. Семантиката и логиката на изображението в анимацията е по-различна от игралното кино. Тя е трудно изкуство, което изисква и има своите зрители. С развитието на телевизията, на мрежата за филморазпространение и на различните видове анимация (от Дизни насам) се разви и езикът на това изкуство. Когато става дума за анимационен език, не всичко се обяснява с един замах. Някъде около 10% от показваните филми могат да бъдат съвсем необичайни, да навлизат в съвсем нови територии и не всеки зрител ще бъде в състояние да ги разбере напълно. Не обичам думата експеримент. Чистият експеримент трябва да го оставим в къщи, както в скулптурата и живописата. Той не трябва да се показва като такъв. Когато отнемаме време, продваме билети, ангажираме нечие внимание, ние не можем да си позволим да показваме своите опити. Истинският художник, истинският артист, когато си показва творбата, не прави експеримент, освен може би по отношение на предишните си филми. Защото резултатът е вече цялостно, завършено произведение. Ние често използваме тази дума за параван. Излиза, че когато експериментираме, всичко ни е позволено и възможно. Не трябва така. Нормалното развитие на изкуството се проявява и във форми, които днес са трудни за възприемане, но утре ще бъдат нещо обикновено. Техниката, която ползува Халас, е нова за една вечер, за една година —после всичко отива в историята. Да вземем Валериан Боровчик или пък Леница. В анимацията те започнаха с ужасен неуспех сред зрителите. Сега обаче всичко е наред. Те просто са изпреварили времето си. Това става с всеки истински творец. В едно и също време това е неговото нещастие и щастие.

Голям процент от филмите на фестивала бяха, както ги наричат, експериментални, в смисъл—малко по-необичайни. И това е естествено. Фестивалът е мястото, където трябва да се показват филми с нови идеи, с нови форми, произведения на млади търсещи хора. Няма фестивал, когато няма млади хора, които активно да участвуват в него. Тук се дискутираха методите на Бруно Бодзето и Раул Серве. Серве е голям майстор, работещ винаги с инструмент, който още не е пробвал. В забележителния си филм „Харпия“ той използва техниката на кукления филм, натурни снимки и рисунки. Винаги, когато завърши едно произведение, заснето с една определена техника, той преминава към съвсем друга. Бруно Бодзето има съвсем друг темперамент. Той работи динамично и активно преследва успеха. Раул Серве не мисли като него за зрителя—той е погълнат от своите задачи и идеи и не се интересува дали филмът му ще има зрителски успех. Докато Бодзето снима с пълното съзнание за очакващата го публика. Не казвам, че той е преднамерено комерсиален — просто той е режисьор, принадлежащ на зрителите. Това всъщност не е въпрос за тяхната художественост. Серве е голям виртуоз, Бодзето —темпераментен музикант, който „свири“ нахочиво и абсолютно чисто.

Българската анимация се представи на този фестивал с богата програма. Още по-радващо е обстоятелството, че се появява смяна от млади и подчертано талантиливи творци като Анри Кулев, Румен Петков, Слав Бакалов и други. Някои от тях вече получиха признание и на други световни кино-

форуми. Да се говори за школа в българската анимация може, но според мен е излишно. Когато мисля за Стоян Дуков, Доньо Донеv, Иван Веселинов, младите Кулев, Петков, Тодоров, отбелязвам преди всичко, че те имат свой индивидуален стил. В характера на рисунката, в композицията на кадъра, в монтажа на филма се проектира човекът, авторът и неговото отношение към света и зрителите, което е много сериозно, дори когато филмът е весел. Анимационният филм се прави много бавно и трябва да имаш доста енергия, за да създадеш филм. Но когато отношението към работата и изкуството, което създаваш, е сериозно, може да се очаква успех. Е, някои от българските филми са прекалено дълги, в други може да се намери по-добър звук. Но главното е, че авторите, колективите работят в добра атмосфера. Три поколения реализират своите идеи и търсения, вървят напред.

Стоян Дуков: Спечелихме много приятели за анимационния филм

Фестивалът на анимационния филм дойде съвсем закономерно, макар и не съвсем лесно. Въпросът за провеждането на българския фестивал беше поставен на едно от заседанията на АСИФА в Алма Ата някъде преди три години. Противниците на фестивала смятаха, че той ще бъде излишен, тъй като Загреб е съвсем близко териториално. Но защитниците бяха много повече — особено от страна на Съветския съюз (Вано, Степанцев) и на Унгария — Матолчи и др. За нас този фестивал трябваше да покаже преди всичко социалистическата анимация, нейните тенденции, постижения, търсения, без да се стига до диспропорция в съставянето на програмата. И още нещо, той трябваше да даде възможност на многобройни делегации да получат възможно най-широката информация за анимационното кино. Решението на АСИФА за провеждането на този фестивал дойде твърде късно, едва десетина месеца преди неговото откриване. Затова и усилията за организирането му бяха големи. Фестивалът завърши с едно обсъждане на АСИФА, на което ние искахме да чуем безкуртоазно всички бележки за неговото провеждане и най-вече за недостатъците, които да избегнем за напред. Той беше оценен като много успешен. Единствените забележки бяха по отношение на прожекциите, главно по отношение на тяхното техническо качество. Разбира се, имаше и други препоръки, с които ще се постареем да се съобразим в бъдеще.

Каква роля изигра този фестивал за България?

Той показва, че интересът у нас към анимацията е такъв, какъвто никой от аниматорите в света не е могъл дори да си представи. Това пролича в изказванията на всички гости. И аз в своя вече петнадесетгодишен фестивален опит смятам, че като отношение на публиката, като посещаемост Варна'79 излиза безусловно на първо място. Това е очевиден факт. Ето сега получих писмо от Довникович-Бордо, в което наред с личните неща, за които си кореспондираме, той отново споделя, че си спомня с особено чувство на удовлетворение и изненада как тези пет хиляди души гледаха ежедневно по пет прожекции на анимационни филми. Канада, една от първите в световната анимация страни, която има великолепна техническа база, проведе своя фестивал в Отава при полупразен салон. Всички разбраха, че Бъл-

гария заслужава организирането на такъв голям международен фестивал. Тук за седем-осем дни широката публика, възможно най-широката, получи такава обширна информация, че вече е в състояние да направи сама за себе си съпоставката между българското и световното анимационно кино. Първия ден публиката все още „не беше загряла“, но на втория, третия ден започна свободно да реагира на филмите, без да се съобразява какъв е той по националност. Ако не им харесваше, можеше и да го освирка. Според мен така и трябва да се реагира на един фестивал. Това е много важно и за самите творци. Голяма част от аниматорите в света присъстваха на този фестивал и имаха възможност да си сверят часовника по публиката — те видяха как се приемат техните филми, как се реагира на филми със занимателен характер, на чистата сатира, на умозрително-философските есета и т. н. Много внимателно започнах да следя реакцията на публиката. Според мен тя е идеален лакмус за ритъма на филма, за яснотата на идеята и т. н. Например направи ми впечатление как публиката в Загреб реагираше на моя филм „Февруари“. Гледах го три пъти — в предварителната прожекция, в конкурсната програма и в програмата на наградените филми. От реакцията на публиката аз се убедих, че филмът има два финала. На първия тя реагираше спонтанно, като ръкопляскаше, вторият увисваше във въздуха. Беше късно да правя поправки. Но същата реакция на публиката се повтори и на фестивала в Канада. Това показва, че има някаква универсалност в зрителското възприятие — едните зрители бяха югославяни, другите — канадци, но и едните, и другите проявиха еднакво чувство към ритъма на филма, към неговия смислов еквивалент, към финала. Ние често пъти си мислим, че творците са едно, а публиката — друго. Оказа се, че не е точно така. И човек разбира, че може да извади за себе си много ценни изводи от реакцията на публиката, независимо от това дали това са възрастни зрители или деца, българи или канадци.

Смятам, че понятието представителен много точно отговаря на характера на фестивала във Варна, то адекватно покрива истинското състояние на нещата, истинското положение. Не трябва да отдаваме особено голямо значение на броя на страните-участнички, макар и той да не е без значение. Това, че в конкурса бяха включени филми от 23 страни, означава, че кинематографите с най-развита анимация са се отзовали на фестивала. Имаше изпратени филми от още две-три страни, но те не бяха допуснати до конкурса. Това показва, че селекционната комисия не е проявила сантименталност, великодушие и кардинални компромиси само и само да разшири спектъра на географското участие. Приеха се само онези филми, които имаха качества, за да бъдат представени.

Показаните филми съставяха един огромен букет от стилови възгледи и тенденции. Има възгледи, че трябва да се толерират някои нови тенденции в развитието на изкуството и всички филми, които не са попълни на тях, да не се допускат до конкурса. Но ако това е правилно, то как може да се популяризира нещо ново, без да дадеш възможност за доразвиването и доизживяването на други тенденции, които са започнали по-рано и не са изчерпали своите възможности. В това отношение смятам, че нашият фестивал е много демократичен. Всеки филм, който има професионални, идейно-художествени, смислови качества, който възпитава и култивира у хората добър вкус, хуманни идеи и повишава естетическите му критерии, има място във фестивалната програма. По този начин се осмисля и самият фестивал. Смятам, че той не пренебрегва нито една тенденция, не поставя никакви меркантилни и естетически барieri. Всички проблеми, които касаят отделни страни и глобално човека, като се започне от екологията и се стиг-

не до преосмислянето на света, всичко това беше застъпено в конкурса. Едновременно с това те бяха органически свързани с определени стилове и съвременни технически средства. И по отношение на изразните средства, и по отношение на мисленето, на философията фестивалът показва широк спектър от филми, което го направи разнолик в добрия смисъл на думата, разнообразен. Мисля, че на този фестивал нямаше филми, които да се отделят категорично от общото ниво, нито като идейни внушения, нито като професионални качества. Нивото беше високо, без да има отделни отскачания, върхове. Наградените филми (както и много, които не спечелиха призове) имаха своите качества — например „Интервю“ на Керолайн Лийф (Канада), „Алтернатива“ на Румен Петков, „Кавалкада“ на Анри Кулев, „Грандомания“ на Николай Тодоров, „Всяко дете“ на Йозен Федоренко (Канада) или пък филма на Бруно Бодзето. Може да имаме някои резерви, но това са все творби с много качества и подчертана професионална тежест. Например „Алегро нон тропо“ — мен лично не ме удовлетворява връзката между анимацията и натурата, обаче самите анимационни новели са брилянтно изведени. Такава хомогенност между звук, музика и изображение!

Доволен съм, че бяхме избрали много ретроспекции, които запознаха хората с творчеството почти на цялото жури и селекционната комисия. Това направихме преднамерено — нека зрителите видят творчеството на хората, които селектират филмите или ги награждават, това повишава доверието в тях. Разбира се, това увеличи много програмата от филми и практически един човек не беше в състояние физически да види всичко, което показваше фестивалният екран. Но ние се ориентирахме към публиката, която беше различна на различните прожекции, а специалистите трябваше да се осланят на своите избирателни способности въз основа на предварителните материали. Ние спечелихме много приятели за анимационния филм и това е най-голямото завоевание на Варна'79.

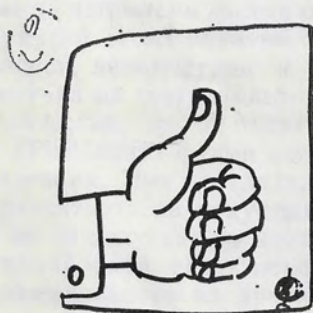
* * *

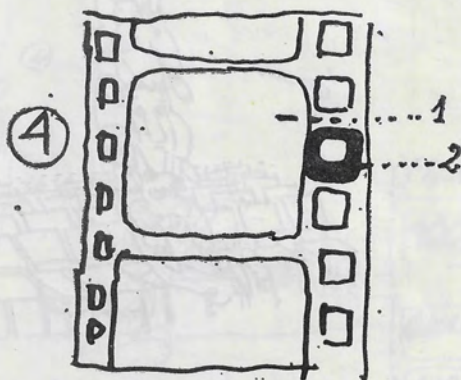
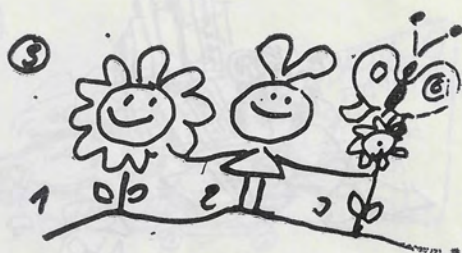
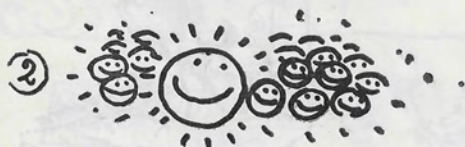
Няколко графични интервюта

По време на I световен фестивал на анимационния филм — Варна'79 сътрудникът на редакцията Йордан Н. Йорданов се обърна към творци на анимационното изкуство — наши и гости от чужбина — с молба да отговорят графично на следните въпроси:

1. Как бихте превели девиза на фестивала „Хуманизъм, движение, красота“ на езика на рисунката?
 2. Какви впечатления имате от българската публика?
 3. Какво бихте пожелали на децата по случай Международната година на детето?
 4. Какво мислите за отношението анимация — игрално кино?
- Тук поместваме отговорите:

Стоян Дуков





1. — игровое кино.
2. — документальное кино.

①



②

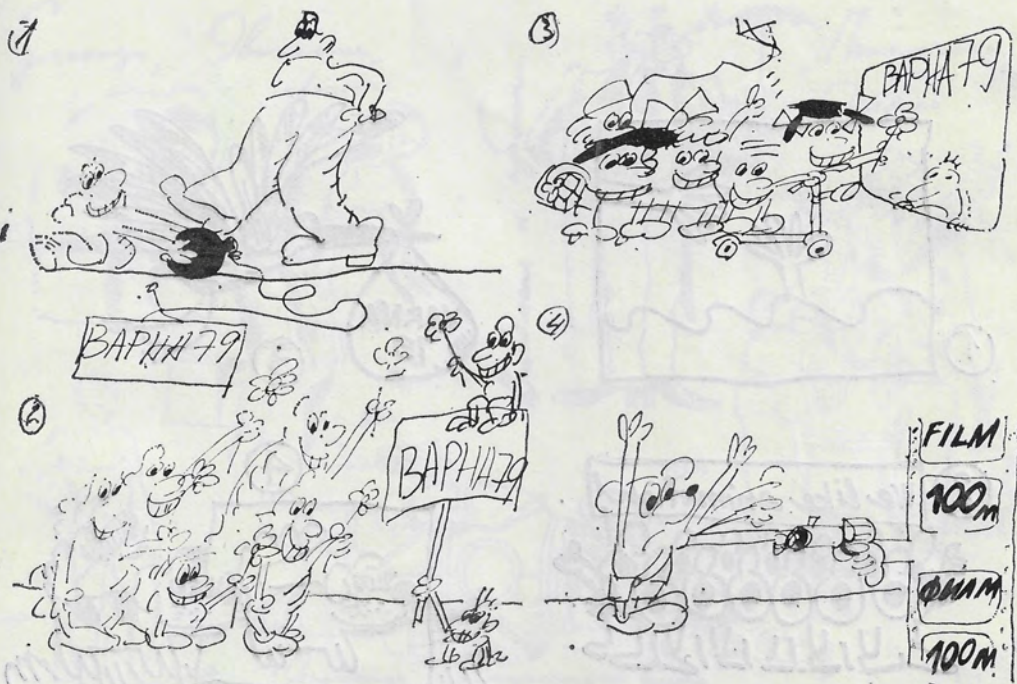


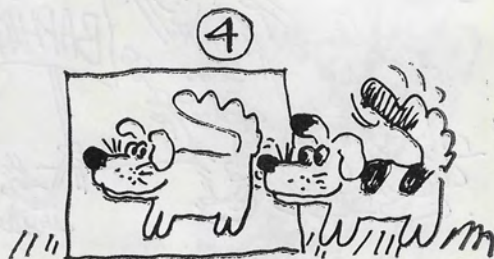
③



④

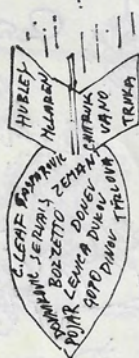








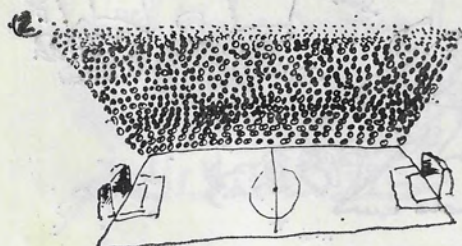
①

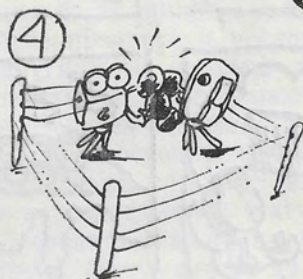
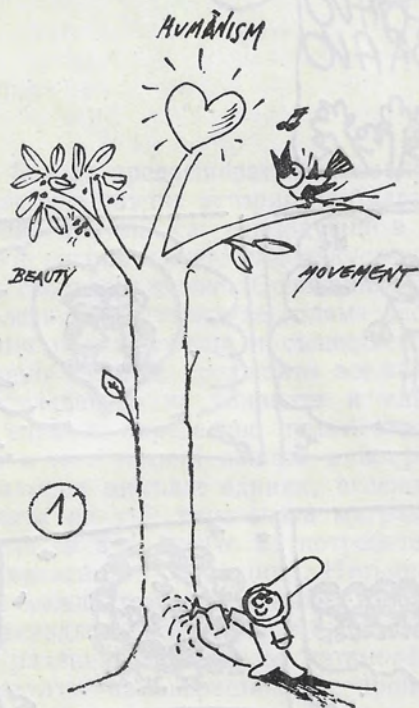


③

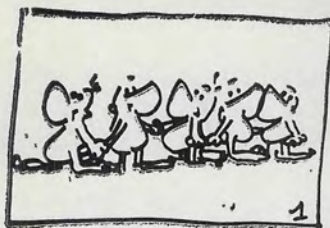


④

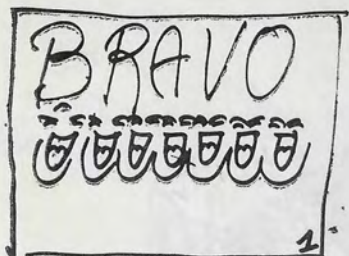




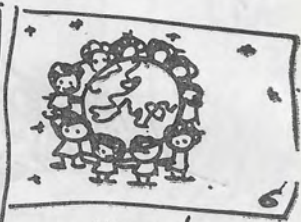
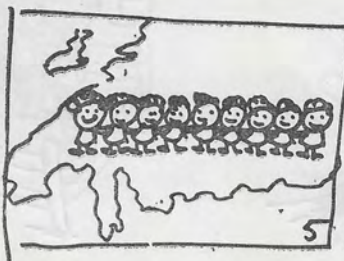
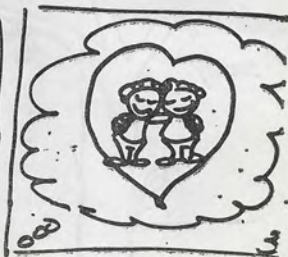
Вероник Стено (Белгия)



1



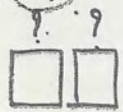
2



VARNIA '79

3

4



По стъпките на филмовия процес

АЛБЕРТ КОЕН

Без да предрешават постановките и заключенията на ненаписаната още научна история на българското кино, българските филмови критици са единодушни в оценката, че от началото на 70-те години нашето киноизкуство навлезе в нов етап (или период) на своето развитие. Основанията за такава оценка са ред ярки белези, характерни за голяма част от продукцията на 70-те години и отличаващи я съществено от продукцията на предходния период, сред които все пак най-силно се откроява съсредоточаването на главните и най-плодоносни творчески усилия в едно по-определено тематично-проблемно русло. Известно е, че в тези години нашата кинопродукция бе доминирана от два филмови цикъла: единия, вглеждащ се в проявите и последствията на тъй наречената миграция, другия — насочил прицела си в проявите на потребителската стихия, бездуховността, съвременната еснафщина. Несъмнено съществува вътрешна връзка между тези два цикъла, доколкото техният основен персонаж принадлежи към една и съща обществена среда, само че взета в различни моменти от метаморфозата на социалния ѝ статус в резултат на миграционните процеси. Съсредоточаването на филмовата продукция в поменатата тематична сфера доведе до посезаемо избистряне на националния облик и своеобразие на българското кино, до по-плътното му интегриране в системата на националната култура, до по-нататъшното му утвърждаване като едно от силните художествени средства за национално самопознание и самоизразяване. А всичко това придаде по-отчетливи измерения на филмовия процес и задълбочи съзнанието ни за развитието на нашето кино като процес.

Разбира се, филмов процес е имало и преди това — той е в ход, откакто се е родило нашето социалистическо кино. Но едва в последното десетилетие този процес придоби по-голяма вътрешна организираност и целенасоченост и по-изявени физиономични черти, поради което и погледът на теорията и критиката започна да се задържа повече върху него. Именно в това последно десетилетие започнаха у нас по-сериозни теоретични из-

следвания и разработки на развитието на филмовия процес, а във връзка с тях се поставиха по-определено въпросите, свързани с периодизацията на историята на българското кино. Особена активност в тази насока прояви и проявява Ивайло Знеполски: той написа цяла книга върху филмовия процес у нас, която предстои да бъде издадена, а същевременно излезе и в печата с ред публикации на същата тема. В тези негови трудове чертите на периода, в който българското кино навлезе от началото на 70-те години, получиха доста широко и проникновено осветление, и то на основата на една по-обща концепция за същността, характера и закономерностите на филмовия процес.

Но киното е динамично развиващо се изкуство и докато теорията и критиката изследваха чертите на периода от 70-те години, вече изникна и се наложи въпросът: а докога ще трае този период? По-точно, докога физиономията на нашата филмова продукция ще се изгражда и определя от тематиката и проблематиката на миграцията? Тази тематика не върви ли към идейно-художественото си изчерпване за нашето кино, пък и възможно ли е една национална кинематография (при това планоно ръководена като нашата) да се върти продължително време в нейния кръг, без риск да досади на зрителите и да ги отблъсне?

Тези въпроси бяха правомерни в теоретичен план, а в практически план те просто не можеха да бъдат отминати. Защото от 1977 г. насам се забелязва, че филмите на „миграционна тема“ (тук включваме и онези, посветени на „потребителството“) стават по-редки, „миграционният“ цикъл наистина започва да се затваря. Естествено това не означаваше и не означаваша, че тази тема, интерпретирана от един или друг ъгъл, не би се появявала повече на нашия екран, било като главна, било като допълнителна или попутна тема на някои филми. Но ставаше ясно, че тя престава да бъде тематично-проблемна художествена доминанта на филмовата ни продукция, че нейният организиращ и моделиращ ефект за нашето киноизкуство отслабва. Продукцията от 1978 г. и 1979 г. донесе още по-красноречиво потвърждения в този смисъл.

Теоретически отливът на „миграционната вълна“ можеше да доведе до две картини: развитието на нашето кино продължава под знака на тематично-проблемното разнообразие или пък в него се установява нова художествена доминанта; от само себе си се разбира, че и в двете картини биха намерили съответно изражение (биха присъствували, така да се каже, в „снет вид“) натрупванията и художествените изводи на предхождащото развитие и в това ще се прояви последователността на филмовия процес. На практика се оказа, че в кинематографичната продукция от 1977—1978 г. по-нататъшното отшумяване на „миграционната тема“ не доведе до рязко тематично-проблемно разорязване, защото дори с невъоръжено око можеше да се забележи, че значителен брой филми (и между тях най-представителните) третират в една или друга форма проблема за реализацията на личността, за взаимоотношенията между личността и обществената среда. Когато в някои свои публикации и изказвания посочих този факт, бях (и сега още съм) съвсем далеч от намерението да намекна или внуша, че нашето кино навлиза в нов художествен период, че в него се очертава ново „циклово образувание“ и т. п. Изтъкнах този факт главно като обнадеждащо указание за това, че нашето кино е в състояние да се откъсне от изчерпващи се тематично-проблемни периметри и да излезе — както е казано в една моя статия („Към бюлетина за здравето на българското кино“ — в „Народна култура“ от 27. I. 1978 г.) — „на нови рубежи в своя поход към съвременната тема“; същевременно обаче изтъквах, че и новата доминираща

тема, колкото и да е широка, носи неизбежния печат на известна ограниченост и може да лиши нашето киноизкуство от необходимото разнообразие на теми и проблеми, с каквито е богата нашата тъй сложна и бурно променяща се действителност. Затова се учудих, когато Ивайло Знеполски в своята статия „Черти на настоящия художествен период“ („Киноизкуство“, бр. 9 от 1979 г.) цитира една мисъл от поменатата по-горе моя статия тъкмо с упрека, че тя възвестявала появата на нова филмова тенденция, която извежда „българското кино в ново качество“, а следователно, че тя едва ли не обявява началото на нов художествен период в развитието на нашето киноизкуство. В приведения цитат от статията ми Знеполски дори подчертава думите „пакет от филми“, откривайки в тях някакъв намек в посочения смисъл, когато всъщност за мен това е един чисто журналистически израз, в който не влагам никакви специални значения.

Че съм далеч от намеренията, които ми приписва Ивайло Знеполски, е лесно да се разбере от самия текст на статията ми, но също така и като се поразсъди малко по-задълбочено. В тази моя статия се говори само за една кинематографична година (1977 г.) и наистина би било много прибързано и лекомислено да се правят каквито и да било генерализиращи и заангажиращи изводи от такъв малък отрязък време. От друга страна, темата за реализацията на личността е много широка, за да може лесно да се „свие“ в цикъл и да се превърне в категоричен физиономичен знак за филмовото творчество през известен период. Най-сетне нашата кинематография е планоново ръководена, тя откликва на отговорни обществени указания и поръчки и е рисковано при всякакви прогнози да не се държи сметка за тези обстоятелства. Ето защо на мен ми се вижда още рано да се правят обобщаващи преценки за насоката на нашето филмово развитие през последните една-две години, т. е. откакто настъпи отливът на „миграционната вълна“. Може би най-доброто доказателство за несигурността на подобни преценки е току-що изтеклата 1979 година, чийто кинематографичен баланс е много отношения доста различен от този на предшестващите години. При това положение е по-разумно да се следи внимателно филмовото развитие, да се улавят и отбелязват едни или други физиономични моменти, изпъкващи в хода на това развитие и така да се трупа материал за по-широки обобщения, които ще назреят с течение на времето.

Така че Ивайло Знеполски, струва ми се, напразно ме обвинява в прибързаното желание да сложа „етикет“ на последните една-две години на нашето филмово развитие. Мисля, че по-скоро у него личи стремежът филмовите факти час по-скоро да се категоризират и класифицират. Защото в упоменатата вече негова статия той се опитва да докаже, че нашето кинематографично развитие в последните години, освободило се от някои външни белези на „миграционния цикъл“, продължава да бъде доминирано по същество от този цикъл и така се включва в досегашния художествен период. Това доказателство се извежда чрез едно разширение на понятието „миграционна тема“ и превръщането ѝ в тема, олицетворяваща „драматизма на цялостното преориентиране на обществото, промяната на всякакви стандарти — социални, психологически, нравствени, консумативни и т. н.“ Не е трудно да се схване, че едно такова разширение и трансформиране на понятието „миграционна тема“ е прекомерно, то довежда по същество нейните предели почти до пределите на самото социалистическо киноизкуство, чиято територия на художествени изследвания е тъкмо тази: процесите на обществените промени и преобразувания и свързаните с тях проблеми и драми на човека, личността. На тази тъй обширна територия нашето киноизкуство работеше и преди да се появи „миграционният цикъл“.

Но дори и при това неимоверно разширение на „миграционната тема“ Знеполски трябва да проведе допълнителни „операции“, за да докаже принадлежността на някои по-късни филми към нея. Така например „Басейнът“ на Христо Ганев и Бинка Желязкова той разглежда като филм за човешката автентичност и по този признак го поставя във връзка със. . . „Селянинът с козелото“. . . В известен смисъл всички герои (на „Басейнът“ — А. К.) са буфосинхронисти. . . Но нали точно това са проблемите и на новите граждани?“ Едва ли е нужно да се изтъква, че подобна връзка и успоредности от конкретното, отвещащи към най-общи значения — могат да се установят връзки между всякакви факти, неща, творби. Към „операцията“ от този тип Знеполски прибавя и манипулацията с някои други белези, като например полемичната насоченост на някои сегашни филми към филми от по-раншно време. Разбира се, че това е един от бележите за принадлежността им към друг период, различен от предходните. Но следва ли оттук автоматически, че това е периодът, доминиран от „миграционната тема“?

Всъщност Ивайло Знеполски не отрича силното изтъкване в продукцията от 1977—1978 г. на темата за реализацията на човешката личност. Но според него „по-скоро това е едно разширяване и трансформиране на темата за миграцията, т. е. на темата за промяната и свързаните с нея морални изпитания“. Нещо повече — той формулира една дълга и своеобразна проблемна верига, в която миграционната тема се разгъвала и трансформирала: „социалистическа индустриализация и урбанизация (миграционен бум) — деформации при установяване на новия социален статус (миграционен стрес) — трудности при човешкото реализиране (миграционна детонация)“. Както се вижда, прави се всичко, за да се превърне миграцията в ключ на всички явления и проблеми на съвременното ни развитие и съответно — в структурираща и моделираща тема на цялото наше киноизкуство от седемдесетте години. Но опитът да се свърже реализацията на личността с миграцията не ми се вижда състоятелен от историческа и социологична гледна точка, защото проблемите на тази реализация са обусловени от много фактори (социално-икономически, производствено-технически, политико-управленчески, нравствено-възпитателни и др.), а не само от миграционните процеси и последствията им. Поради това и като художествена проблематика те не могат да бъдат изведени от „миграционната тема“, дори ако тя бъде тълкувана в прекомерно широкия и неубедителен смисъл на „промяна“. . .

В края на краищата за какво са всички тези усилия, всички тези сложни и малко акробатични хватки на мисълта? Изглежда, колкото и да се брани Знеполски от такива подозрения — от теоретично пристрастие и престараване, — той е формулирал вече една теория за филмовия процес и една периодизация на този процес и оттук нататък фактите трябва да им се подчиняват, заемайки места в графите на изработените правила и схеми. От такава предпоставеност на анализите и оценките не се печели нищо. Ще повтора убеждението си, че е рано още да се „класира“ създаденото от нашето кино през последните две години (и следователно да обявяваме края на един художествен период или неговото продължение или пък началото на нов период) — нужни ни са още факти, наблюдения и дори известна дистанция. Нека не бързае да оковаваме историята в преждевременни теоретични построения — да ѝ дадем възможността сама да натрупа данните и бележите, които ще насочват работата на нейния бъдещ летописец и тълкувател.

Неоснователни опасения

АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ

Редакцията на сп. „Киноизкуство“ постъпи правилно, като предложи статията на Владимир Михайлов „Обективен ли е кинодокументът“ (бр. 11, 1979 г.) на дискусия. Основанията ми да мисля така са много. Ще се опитам да изложа по-важните от тях.

Вл. Михайлов е вече познат като един от нашите млади критици с траен интерес към проблемите на телевизията, а оттук и към сходни проблеми от близката сфера на киното. С будно око той следи някои явления и процеси и прави сполучливи опити за тяхното теоретическо осмисляне. Тези негови професионални интереси са му помогнали да забележи в съвременната ни практика проблема, на който той посвещава цитираната по-горе статия. Да се разисква днес проблема за обективността на кинодокумента е наистина полезно, защото в недрата на филмовата документалистика протичат процеси, които насочват вниманието към него и изискват неговото осмисляне от позициите на днешния ден в развитието на киното и телевизията. Ето защо появяването на такава статия е само за себе си положителен факт. Определено се чувства, че авторът споделя мислите си не със самочувствието на откривател на абсолютни истини. Той просто излага някои свои съображения, търси аргументи в подкрепа на една или друга теза, признава сам, че повече пита, отколкото отговаря, че е изправен пред една сложна и противоречива картина. Макар и написана с честната мисъл да предизвика просто спор, в статията се застъпват позиции от такова категорично естество,

че, приети безрезервно, те биха могли да дадат неблагоприятно отражение върху решаването на някои въпроси пред филмовата ни документалистика и най-вече върху посоките на нейното по-нататъшно развитие.

Съображенията на Вл. Михайлов могат, грубо казано, да се разделят на два вида: журналистически и теоретико-естетически. Бедата е там, че в статията те са така преплетени, че журналистическите съображения започват да пречат на по-отчетливо изявяване на теоретико-естетическите; освен това самите те започват да клонят към някаква ведомствена прагматичност. Всичко това оставя впечатление за противоречивост, за неточност.

Наистина, за какво ратува Вл. Михайлов? От една страна, той ненужно ни връща към стария, закономерно позабравен вече спор за „неподготвеното“ прехвърляне на документалното ни кино към телевизията. Оттук, според Вл. Михайлов, и голямата беда: „Кинематографията неоправдано бързо оголи фронта на летописното филмопроизводство.“ Вл. Михайлов дори засилва още повече този упрек към киното, като подчертава, макар и в кавички, че на неговата съвест лежи и някакъв саботаж пред лицето на историята. . . Оставайки засега на тази, както си позволявам да я нарека, журналистическа плоскост, искам да възразя, че подобни обвинения са напълно неоснователни. Ведомственото разпределение на „летописните функции“ в никакъв случай не е лишило и не лишава историята от филмови документи за нашето време и същевременно няма никакво, асбсолютно никакво отношение към проблема за обективността на тези филмови документи. Истината е една и много проста: днес документални филми се правят не само в телевизията, а и в киното (студия „Време“) и събитията се отразяват не само в телевизията а и в киното, където продължава най-редовно да се издава седмичният кинопреглед. Не бива, струва ми се, да се занимаваме повече с тази ведомствено-производствена страна на нещата, регламентирана отдавна и внедрена твърдо в нашата практика, защото рискуваме да получим упрек за спекулативност. . . Целият въпрос е: при тази определена национална (именно национална, а не ведомствена!) база създаваме ли ние с нашите документални филми **обективни** документи за днешния ни ден? Ето това поражда основното външение у Вл. Михайлов и той, преминавайки през лабиринт от твърдения, колебания и съмнения, бие в края на краищата с пълен глас тревога, че обективността в нашите филмови документи изчезва. Причини? Киното загърбва събитийния филм и се насочва все повече към авторските филми. А — за ужас на Вл. Михайлов — и в телевизията, обявена от него безапелационно за по-обективен (не само за по-оперативен!) информатор от киното, нещата също отиват безнадеждно, защото във всички телевизионни жанрове и рубрики все повече започва да се изявява личностното начало на автора, протича все по-активно процесът на персонификация, внедрява се все повече интерпретаторското начало. Така Вл. Михайлов категорично противопоставя обективния кино-документ (обективен в неговото разбиране) на всеки преминал през авторска интерпретация филмов материал като субективен, т. е. необективен, недостоверен, изопачаващ истината, лишаващ бъдещите поколения от възможността да узнаят правдата за нашето време. Така ли е всичко това, има ли основания за всички тези опасения?

Преди всичко налага се да изясним какво съдържание влага Вл. Михайлов в понятието „обективен филмов документ“. От всичко, което той пише, можем да извадим заключението, че за обективен той признава само оня филмов документ, който е лишен от всякаква интерпретация, от всякаква намеса на „субекта“, следователно плод на механична фотографичност, и който се постига след „хроникално“ следене на действителността. И дава след-

ния пример — за посещението на др. Т. Живков в някои африкански страни бе създаден телевизионно-репортажен филм. Видите ли, той е „обективен“ и ще остане като документ в историята, а създаденият по същия повод филм на Хр. Ковачев „Африка е близо“ ще остане не като документ за събитието, а в най-добрия случай като документ за личното творчество на Хр. Ковачев, защото „... нещата са изпипани, видени от определен авторски ъгъл...“

Изглежда, наистина е нужно отново да говорим за това, че докато филмовата или телевизионната камера ще се държи от човешки ръце, когато е насочена към предметната или обществената реалност, тази реалност **неизбежно и винаги** ще се пропуска не само през безпристрастното стъкло око на обектива, но и през окото, а оттук и през сърцето и мозъка на живата човешка личност зад камерата; че този неотменим факт неизбежно ще води до **субективно** отражение на **обективната** действителност. Не е убедителен Вл. Михайлов, когато приписва на телевизията автоматично „обективност“ във всяко нейно предаване. Ако например по време на футболен мач играчите се сбият или нападнат съдията, ще зависи от режисьора на предаването дали ние ще видим на малкия екран това „събитие“, т.е. всичко ще зависи от субективната намеса на конкретната човешка индивидуалност. Ето защо малко утопична е носталгията на Вл. Михайлов по „обективност“, такава, каквато той я разбира, защото на практика тя няма как да се получи нито в киното, нито в телевизията. Защото не е възможно с тези две средства да борави човешко съзнание и да се получават безстрастни гипсови отливки от живота, както маската от лицето на мъртвеца. Не хладен, втвърдяващ се гипс, създаващ контактно копие, а живо човешко сърце се изправя пред автентичната реалност, за да създаде филмовия документ.

Наистина непонятен е този страх у Вл. Михайлов, че нашият филмов архив ще остане празен, че в него ще липсват „обективни“ филмови документи за днешния ден. Непонятно е плахото недоумение, че епохата ни е на път да остане „епоха на субективното отразяване на събитията“. А нима има епоха, в която събитията да са били отразявани по друг начин, вън и независимо от субективността на онзи, който е отразявал? Нима може и трябва с такава лека ръка да се отрече обективността на съвременното ни документално кино, неговата възможност да съхрани за бъдещето „правдива картина за живота на нашето поколение“? Голям грях са извършили според Вл. Михайлов „простосмъртните“ кинохроникьори, зарязвайки „летописа“ и насочвайки се към авторското кино. Тук наистина съм изкушен да запитам: наистина ли Вл. Михайлов е убеден, че всички ония документални филми, които ни дават основание да говорим днес за разцвет на документалното ни кино, са само някакви авторски приумици и са лишени от обективна информация за нашата съвременност и най-главното — за нашия съвременник, строителя на социалистическото общество? Че всички тези филми нямат качеството да бъдат летопис? Просто ми е трудно да си представя положителен отговор на този въпрос и съм склонен да отдам всичко на някакво недоглеждане.

Нашето документално кино извървя през последните години път на стремителен възход. Едно от най-главните му завоевания е, че не изпускайки от вниманието си закономерностите в общественно-политическата реалност, то намери творчески сили да разработи неусвоен терен на участието на личността в обществените процеси, проникна в **реалната** сфера на личното, помогна се до познание на страни от духовната личностна същност на съвременника. По този начин нашето документално кино узря и идеологически, и художествено. Превърна се от наблюдател и регистратор в интер-

претатор. Порасна неговият творчески ангажимент, задълбочиха се неговите идеологически функции. Развивайки плодотворно своята същност в тази посока, документалното ни кино съвсем не загуби своята обективност, т. е. своята достоверност, своята истинност. Когато един ден бъдещият зрител ще гледа, да речем, „Учители“ на Н. Тошева, „Агрономи“ на Хр. Ковачев, „Ятаци“ на О. Кристанов, „Зимно време“ на Н. Ковачев или „Тунелът“ на В. Асенов — нека спрем дотук, защото иначе списъкът ще стане много дълъг, — той, бъдещият зрител от идните поколения, ще получи безсъмнено правдива картина за живота ни днес, за времето, за хората. Не съществува никакво основание да се подлага на съмнение „обективността“ на тези филми при цялата авторска субективност в тях. Защото това са филми — и цялото течение, което ги следва, — които не търсят само събитийната правда, но се стремят да постигнат и в голяма степен наистина постигат и социологическата, и психологическата правда за днешната действителност. Не може днес в епохата на неவிждани от историята социални промени филмовата документалистика да не насочи вниманието си и към човека, творец и извършител на всички преобразования, и да не очертае така главното направление за своето развитие. Светът, който ни заобикаля и за който ние трябва да оставим правдиви документи, е не само тухли и бетон, не само фабрични комини, флора и фауна. Най-важното, най-същественото в него е човекът. В неговото съзнание най-напред се извършват промените, преди да бъдат осъществени в реалната, материална среда, именно в това съзнание се съдържа съкровената истина за нашето време на социални революции. Да се достигне до това съзнание, да се проникне в духовната същност на съвременника е нужен авторски подход, тук голото наблюдение, регистрацията, „хроникалното следене“ не помагат нищо. Но нима този авторски подход ни отдалечава от „обективността“, от истината? Напротив, той ще ни помогне да кажем по-пълно истината за събитията и за хората, ако сме изразители на обективните научни закономерности за развитието на живота и обществото. Истинският документалист не може да стои встрани от голямата борба на човечеството да опознава все по-добре и по-добре света, в който живее. Неговото изкуство е идеологическо оръжие и от него никога не бива да се изисква **обективистичност** — т. е. обективност без интерпретация. Не гипсовите отливки, както вече казах, не контактните копия от действителността ще принесат най-обективна информация за днешното време в идните епохи, а аналитичната интерпретация на съвременната природна и обществена реалност. Разбира се, ние знаем, че тази реалност може да бъде тълкувана по различен начин, че не са малко примерите за исторически фалшификации на основата на автентичен жизнен материал. Кое тогава предопределя обективността, т. е. правдата на филмовия документ? Отговорът отдавна е известен — класовата позиция на твореца.

Широка и богата е палитрата на документалното кино. В нея имат място и тъй наречените събитийни филми, които се задоволяват с показването, с изброяването на факти и създават по този начин един вид обществена хроника. Основна единица в тази хроника за Вл. Михайлов е телевизионният репортаж, в който той вижда най-чиста проба, „стопроцентова“ обективност. Но веднага констатира, че този репортаж е и „синоним на бързо остаряващ филм“. Защо? Защото не успява да „организира структурата си“. А не е ли това пожелание за организирана структура равнозначно на признаване необходимостта от **авторска** намеса, от концепция, т. е. отново от интерпретация на материала, за да може „да надживее времето, в което е създаден“? Но нали уж точно интерпретаторският момент погубваше обективността на филмовия документ? Вл. Михайлов признава, че проблемът се завърта в

омагьосан кръг. Но той се завъртва в такъв кръг не на последно място и поради противоречията, допуснати в разглежданата статия.

Приписвайки митични, летописни свойства на хроникалните филми, Вл. Михайлов пренебрегва факта, че има и филми, които се стремят към интерпретация на историческия процес и търсят разкриване на закономерностите и в социологичната, и в психологическата сфера. И едните, и другите са летопис и спокойно могат заедно да се съхраняват във филмовите архиви като документи за епохата, защото и едните, и другите са изградени от автентичен материал, взет направо от живота. И едните, и другите са полезни, но в различна степен. Важното е да се ориентираме правилно в стойностните им същности. За мен днес са по-полезни интерпретаторските, авторски филми, които разширяват, а не стесняват хоризонта на постигната правда за живота. На кои да отдадем предпочитанието си? На този въпрос всеки е свободен да отговори, както намери за добре. Но не бива за сметка на едните да отричаме тотално другите. Така може да се стигне до дезориентация, до призив, макар и неволен, за отстъпление от завоювани с немалко творчески усилия позиции в нашето документално кино. Такава опасност съзирам именно в споделените от Вл. Михайлов съображения. Едно центриране на вниманието върху хроникалните филми може да ни отклони от главното и по-плодотворно направление. Неоснователни са опасенията на Вл. Михайлов, че ще отминем в историята, без да оставим следа. Именно по пътя на документалното човековедение, по пътя на авторския подход, а не на хроникалната регистрация, ще оставим най-обективни и най-пълни документи за днешния ден. И напразно изпадаме в смут пред тенденциите за авторски филми в киното и персонификация на телевизионните жанрове и рубрики. Тези тенденции са изцяло положителни и са ярко доказателство за неотразимата способност на човешкия дух постоянно да обогатява и да „хуманизира“ техническия арсенал при художественото усвояване на действителността, при постигане на истината за живота.



„Насъщният хляб“ на критика

Кой ли кинокритик не е изпадал в мъчителната ситуация, когато, наведен над поредната си рецензия или статия, е имал гнетящото го чувство, че нещо му се изплъзва; че това все още смътно нещо всъщност би предложило ключа към филма или към поредицата от разглеждани творби, или към очертаващ се нов етап в развитието на дадено киноизкуство; че досега написаните 4—5 страници, колкото и мъдри да мусе струват, се разминават именно със същността на художествения факт, на проблема...

Емил Петров ме е поразявал тъкмо с чувството си за основното, за решаващото, което осмисля всичко останало, „оформя“ цялото. Но той умее не само да прикове поглед точно там, където е необходимо, да разпознае сред пъстротата на многообразието същността, да го отдели от второстепенното и случайното; критикът изследва и отделните страни и аспекти на дадено явление или процес и ги осмисля в тяхното единство, като разглежда цялото в неговата диалектическа сложност и противоречивост.

Настоящият портрет е откъс от подготвяна за печат книга, в която ще бъдат включени публикуваните вече в сп. „Киноизкуство“ профили (на Хр. Кирков, Я. Молхов, А. Свиленов, Ал. Тихов, В. Найденова) и портретите на други наши филмови критици.

Респектира неговият тънък, винаги буден „усет за социалност“, за живата проекция на историята в наши дни, за връзката на българския филм с действителността, която се създава пред очите ни; за конкретното обществено и духовно съдържание на киноизкуството ни във всеки отделен етап от неговата еволюция, за приемствеността в тази еволюция. . . Филмовите творби той оценява и в тяхното „самостоятелно“ битие, и в контекста на цялото ни филмово творчество, така както разглежда и отделните видове в киното (игрално, документално. . .) и сами за себе си, и в тяхното взаимодействие и влияние. . . Има съзнанието в сложната обвързаност на киното с другите изкуства, за стремежа му да се освободи от робската зависимост и същевременно да продължава да съжителствува с тях в плодотворно единство. . . И още: Емил Петров намира сили да надхвърли домашните критерии, за да съизмери собствените успехи, достигнатото у нас с постиженията на най-напреднали кинематографии, с най-високите образци, без да се поддава на самоопиянението, на бдзвещната мисъл, че сме открили неоткритото, че сме на гребена на световната кинематографична вълна. . . Запазващ трезвия си поглед, критикът съумява при една, общо взето, добра ситуация в киноизкуството ни да открие и промъкващите се негативни тенденции; и, обратно, чужд на панически настроения, в една нерадостна картина в миналото той е съзирал зараждащите се положителни процеси, посочвал е изхода от кризата. . . И към всичко това ще изтъкна — но не на последно място, а като организираща, всепроникваща черта в творческата му работа — неизменното отстояване на класово-партийния критерий при оценка на художествените явления, строгата взискателност за единство на художественост и висока идейност, на значими естетически внушения и активна гражданска мисъл. Не се оставя да бъде подмамен от заплениящата, свършена, но все пак самоцелна игра на формата.

Ето всичко това: и широтата на погледа, сумиращ, извеждащ глобалните, общовалидни и „вечни“ значения, и точният резец на аналитичната, проникваща дълбоко в съкровената същност на дадено явление мисъл, и усетът за неповторимостта на живата естетическа материя, и убедената защита на класово-партийния подход към кинематографичния ни процес — всичко това изведе Емил Петров на предна позиция в българското филмово изкуство, сред най-изтъкнатите представители на критическия фронт у нас, наложи го като критик-мислител. Затова именно му се поверява ръководството на най-представителни форуми, теоретични конференции, симпозиуми, работни срещи, делови контакти. Затова очакват с нетърпение мненията му на отговорни художествени съвети. Затова е ценен и уважаван, включително от тези, които не го обичат — и за това, че не е отминавал техните грехове и слабости, и за това, че много често е съдържан, обърнат към себе си, към своите мисли.

Безброй пъти съм беседвал с него, наблюдавал съм го и на трибуната (понякога, увлечен от разсъжденията си, той е забравял за всичко, за реакцията дори на уморената публика в края на един проточил се симпозиум), и в редакцията на сп. „Киноизкуство“, и в клуба — когато говори оживено или когато мълчи, отнесен нанякъде от мислите си. За мен той остава винаги в някаква степен непроницаем; разговаря с теб, а в същото време чувствуваш, че мисълта му продължава да дълбае, да човърка в съвсем друга посока. Не само когато е вгълбен в себе си, но и когато участва енергично в някакъв спор, дори и когато се шегува — и тогава запазва своята недостъпност. И може би само в минути на мъжки разговор тази броня се пропуква, за да пооткрехне малка пролука към най-интимната му

същност. Но на следващия ден предадената позиция е отново отвоювана, отново защитена от съответния пласт съдържаност и непроницаемост.

Поразява ме и почти невероятната невъзмутимост на Емил Петров. Имам чувството, че нищо не е в състояние да го накара да излезе от кожата си, да избухне, да загуби самообладание. Само веднъж преди време на събрание на секция „Критика“ той като че ли изневери на темперамента си, остави се да го завладее гневът. . .

Често говорим в редакцията за рентгеновото око на критика. И наистина той има неприятния за другите „навик“ да открива недостатъци и пропуски и в текстовете, които сме считали окончателно „изчистени“ и вече поставени в заветната папка на материалите, приготвени за печат. Затова, мине ли рецензията, портретът, статията под „лупата“ на Главния (за съжаление това не винаги става поради обществената заетост на Е. Петров в СБФД), тогава и авторът, и редакторът са съвсем спокойни. . .

Трайността на една равностетка

Първата книга¹ на Е. Петров, представяща творчеството му на попрището на филмовата критика, се появи през 1971 г., за да очертае плътно лицето на автора: и тематично-проблемната му ориентация, и най-често използваните от него жанрови форми, и съдържателната зрелост на работите му, и стиловите им особености. Този личен баланс за извършеното през едно десетилетие се наложи и като своеобразна равностетка за развитието на българското киноизкуство. Критическите наблюдения и размисли, анализите и оценките, съдържащи се в „Бяло и черно“, се издигат до цялостна и стройна концепция за еволюцията на българското кино през цял един етап, за изминатия сложен и противоречив път, за изкушенията и опасностите, които са го преследвали по този път, за перспективата, сочена не като смътен копнеж за бъдещ възход, а като строго обоснован изход от съществуващата кризисна ситуация, като прозорливо формулиране на нови, неизкрystalизирали още, но заложили в живата художествена практика възможности.

„Бяло и черно“ ни разкрива и процеса на професионалното израстване на критика през един немалък период (1961—1971 г.), „изострянето на критическата му шпага“ (израз на самия Е. Петров). Същевременно и съвсем закономерно в развитието на тази творческа личност се отразяват своеобразно и еволюцията, завоеванията и недостатъците, „умонастроенията“ на критическата мисъл у нас, на която е бил винаги един от изпъкналите представители. Макар и в известен смисъл вече надраснат етап (от самия автор и от критиката ни като цяло), книгата буди интереса ни със съвременния си дух, с актуалните си значения.

В „Бяло и черно“ са включени няколко рецензии, които обаче се „вградиха“ в най-трайните, „непреходни“ оценки за разгледаните в тях филми и за състоянието на нашето киноизкуство през съответния период: „А бяхме млади“², „Пленено ято“³, „Смърт няма“⁴, „Горешо пладне“⁵.

В творческия интерес на Е. Петров попада широк кръг от най-насъщните проблеми на киноизкуството ни. Той ни предлага многопосочно изследване на твърде сложните връзки и влияния между киното и литературата.⁶ Като ни припомня „уроците на оная творческа дружба между изкуствата, която ражда големите, обхватни явления в тях, която предизвиква верижната реакция на общите граждански вълнения и художествени търсения, която изковава общите платформи, общите школи и течения, надхвърлящи рамките на един род изкуство“, критикът подчертава, от друга страна,

на, необходимостта киното, взаимопрониквайки се живо с литературата, „да се стреми към свои самостоятелни открития в живота, да държи за своето кинематографическо първородство и да не се задоволява с това да превежда на нов език открития, които вече други са направили преди него и на друго място“. Анализирайки значителен брой художествени факти, Е. Петров осъжда някои увлечения в кинематографичната ни практика, както и абсолютизирането на изискването киното ни да се развива само върху основата на оригинални сценарии. Твърде навременно той посочваше двете остриета на авторското кино: правото на нашите кинорежисьори да пишат сценарии или да бъдат техни съавтори и, от друга страна, задължението да помнят, че „право на такова кино може да притежава само ярка, богата художническа индивидуалност, която има какво да каже, подчертано свое, силно и съдържателно, защото в противен случай през лупата на това кино може да се пречупи карикатурният образ на голата претенция. . . . Но малцина наши режисьори, дори и между талантливите, притежават необходимия литературен талант.“ Това твърде навременно тогава (статията се появи през 1961 г.) предупреждение не остава ли валидно и днес? Не се ли сблъскваме и днес с болезнената амбиция на изявени наши кинотворци да демонстрират непременно, на всяка цена онова, от което, уви, са лишени: дара на писателя, на философа?

Критик с будно чувство за реалното място на киното в системата на изкуствата и масовите комуникации, Е. Петров не можеше да отмине проблемите на взаимодействието с малкия екран⁷, процесите на „привличане и отгласкване между киното и телевизията“, влиянието, проявяващо се както в „абсорбирането от страна на киното на някои импулси, дошли от телевизията, така и в стремежа и на киното, и на телевизията да потърсят разграничителните линии, отликите, собствените си стихии“. . . . В книгата си Е. Петров прави някои теоретически и практически изводи и за състоянието и актуалните задачи на филмовата ни критика⁸ — „една от най-ефикасните форми на партийно ръководство“ на кинематографичното творчество. Като отбелязва плодотворния процес на професионалното ѝ въоръжаване, Е. Петров сочи и някои елементи на деформация на положителните тенденции в този процес, изтъква неумението на критиката (статията бе написана през 1969 г.) „да завладее решаващи висоти в своята сфера и оттам да преценява цялостния творчески процес“, изпускането на „насыщния хляб“, т. е. „разработването на въпросите, свързани с идейно-естетическите основи на нашето социалистическо киноизкуство и с борбата за създаване на крупни, физиономични творби“. Авторът на „Бяло и черно“ подчертава необходимостта критикът да притежава остро, неизневеряващо чувство за идеологическите стойности: „Социално-политическите и естетическите водораздели съществуват, те непрекъснато се проявяват, често пъти в твърде опосредствувани форми и без будно съзнание за тях човек би станал жертва на субективистичните преценки и възгледи сред хаоса на противоречивите факти и явления.“ Валидни и днес, уви, са и бележките на Е. Петров за усърдието на „джобните критици“ на отделни режисьори и писатели, подаващи се на безпринципни внушения.

През 1966 г. Е. Петров трябваше да огледа едногодишната ни продукция.⁹ Това той направи, без да изпада в нормативни предписания, отделните факти и явления критикът осмисли не изолирано, а в тяхната вътрешна, динамическа връзка и с миналото, и с утрешното. Неговите преценки и изводи бяха колкото трезви и проникателни като диагноза, толкова и навремени като посочване на перспективата. Забелязвайки справедливо, че „общият ход на нашето движение е прекалено често смущаван от нежелател-

ни трусове, от калдъръма на недостатъчните ни успехи и на предостатъчните ни неуспехи, от топлите и студените души, които нашата кинематография получава нерядко и понякога доста неочаквано“, критикът изтъкна основната причина за неудовлетворението ни тогава: половинчатостта, „това спиране по средата на пътя, за да се поеме подир малко линията на най-малката съпротива, това препъване в компромиса, това неиздържане на високия градус на творческото напрежение, на неподкупната самовзискателност и капитулирането пред трудностите, това приближаване до правдата на живота и това нейно заобикаляне, това търсене на себе си и това изневеряване на себе си, това влизане на схематизма през прозореца, след като е бил изгонен през вратата. . .“ Ясно и категорично са нарисувани последиците на това явление, пуснало нашироко корени в киноизкуството ни по онова време: „Половинчатостта прониква във филмите и ги обръща във филми-кентаври, във филми, изградени върху взаимно изключващи се творчески принципи, върху несъвместими конфликтующи елементи. Тая половинчатост прониква в гражданската позиция на авторите и я лишава от дълбочина, последователност и прозорливост. Тя укротява антисхематичния порив. . . Тя разрушава единния цялостен стил на произведението, разлага го на отделни механически съставки, лишава го от органичност и вътрешна необходимост. Тя кара камерата безразборно да сменя изобразителния ключ, да кокетира неразумно ту със стилизацията, ту с директния показ.“ Превъплъщенията на тази половинчатост критикът откриваше не само в откровено слаби филми („Късче небе за трима“, „До града е близо“ и др.), но и в сериозни произведения, чиито положителни страни той бе вече посочил: „Вълчицата“, „Цар и генерал“. Е. Петров не се е побоял да открие известни следи на половинчатост дори в една етапна за развитието на игралното ни кино творба, чиито достоинства той бе вече разкрил с истинско вдъхновение в същото си изложение: „Аз имам чувството например, че един такъв филм като „Рицар без броня“ можеше да бъде на още по-високо равнище, ако в него не се забелязваше известно подценяване на вътрешните, потенциални възможности, на товароподемността на особения стил, в който е разрешен този филм — стила, отразяващ света през капката вода. . . Но и тук известна недостатъчна драматургическа съсредоточеност, премахването на някои елементи и линии, които носеха или можеха да донесат съгъстяване и уплътняване на съдържанието, според мен бележат и съответни минуси за равнището на този филм.“

Под общия „покрив“ на „Бяло и черно“ са още и наблюденията и размислите на критика за новелистичния жанр¹⁰ в нашето кино; за революционната тема, за дълбокото единство на киноизкуството ни и революцията¹¹; за жизнените и художествените открития на кинолюбителското движение у нас¹²; за творческото овладяване на съвременната тема, за дълбоката връзка на филмовото ни изкуство с действителността¹³; за някои парадоксални явления¹⁴ в българското кино, съдържащи в себе си възлови проблеми, натрупани от миналото, но отново поставени на дневен ред и т. н. Искам да открия и една от най-престижните, най-представителните работи на автора на „Бяло и черно“. В нея се оглежда може би най-всеобхватно индивидуалността на критика; тя фокусира в себе си най-силните страни на критическия му талант, всестранныя кинематографична и литературна осведоменост, естетическата зоркост, голямата ерудиция. Става дума за „Киноизкуство и съвременност“¹⁵, доклад, изнесен на общо събрание на СБФД, една всеизчерпваща анамнеза на състоянието на игралния филм към 1965 г. и същевременно своеобразно „резюме“ на широката творческа амплитуда на Емил Петров. Все едно не бих могъл при всичките изкушения дори да

маркирам всички проблеми, обхванати в това обемно изложение, още по-малко да дам простор на оригиналната авторска мисъл.

Изнадните на импровизацията-творчество

Емил Петров има почти уникалната способност да съзира мигновено уязвимите места в чуждите, иначе сериозни изказвания, пукнатините в конструктивни сами по себе си съображения и предложения, и на тази основа да обогатява своето участие в дискусиата. Понякога това е сърдело, вбесявало колегите му.

Наистина много често на симпозиуми, конференции и др. критикът се изказва последен, но тази благодарна, както се струва на някои, възможност му се отрежда в качеството му на един от ръководителите на СБФД. И още: върху плещите му ляга ако не отговорността за доклада или насочващото встъпително слово, то поне нелеката роля на „водител“ срещата или разговора, който „сумира“, обобщава извършената работа, включително и онова, което е останало незабелязано от другите или пък се е оттекло като подпочвена вода.

Нека бъдем справедливи: тази „привилегия“ (която впрочем всички старателно отбягват) сама по себе си не обяснява своеобразието на умението, за което говоря. Та нали други, заемали „удобната“ позиция да бъдат последни, да изчакат, съвсем не са ни смаявали с мисълта си, с обобщенията си, с анализа на чуждите грешки.

Става дума наистина за изключителна способност да се импровизира. Но не импровизация, която само допълва, видоизменя, с други думи, паразитира върху чуждите съждения, а импровизация-творчество, водеща до лични, самостоятелни прозрения, до откритието. Защото рядко Е. Петров се изчерпва с това да „класифицира“ и „сортира“ натрупания материал, да разграничи плюсовете от минусите, да отдели грижливо спорното от безспорното, да обобщи извършеното (макар че и за това се иска ум, който „сече“ точно и навреме). Още по-рядко се поддава на греховната и все пак така човешка съблазън да омаловажи и принизи успеха на Х или У, за да открие по-ярко своя собствен. Най-често, тръгвайки от вече постигнатото, той формулира онова, което не е било досега по силите на другите участници, извежда колективната мисъл до ново, по-високо равнище, домогва се до ново качество. Един или друг работен момент от разискванията, едно изказване, реплика, дори една мимоходом изразена мисъл, вярна или невярна, отключва „стихията“ на импровизацията, на словото, което в течение често пъти само на броени минути изгражда една съвсем нова „сграда“, макар и отделни градивни елементи да са били предложени от други. Пътят от повода, може би незначителен или дори погрешен, до новия и често най-точен отговор на обсъждания проблем е кратък, но максимално натоварен с мисъл, която ударно съобразява, извежда, доказва, отрича, утвърждава. . . И в края на краищата онова, което има значение, което остава, е именно неочаквано подсказаното ново решение, подхвърлената нова идея, тласкаща размишленията в плодотворна насока. А поводът, изиграл ролята на provocация, може и да отпадне, пренебрегнат, забравен.

Не искам да се ровя дълго в миналото, за да търся доказателства в подкрепа на твърденията си: ще се огранича с някои примери от последно време. Във встъпителното си слово¹⁶ на състоялия се през ноември 1978 г. в София разговор по проблемите на документалния ни филм Хр. Кирков отдаде пристрастията си на „филмите—рушители на утвърденото, стереотипното“. Като мерило за стойностите днес според критика все повече се налага „не

консумативното отношение, не потребителското отношение, а производителното. Документалното ни кино отрази тия промени, документалистите променяха и променят постепенно своето отношение към стереотипите и тази перманентна промяна стана дух, стана същина, патос на всичките му авангардни прояви.“ Впрочем Хр. Кирков формулира съвсем категорично своята гледна точка: „Духът на критицизъм към стереотипите е истинският дух на нашето време.“

За Емил Петров тази гледна точка изигра ролята на „добре дошла“ провокация. И той реагира¹⁷ веднага, безпогрешно откри едностранчивостта в тезата на своя колега. Като отбеляза импониращия на всички професионален рефлекс на Хр. Кирков („без колебание, веднага да застава в защита на творческото, на обогатяващото начало, на новите търсения. . . да застава, ако щете, пред амбразура и с риск да бъдат простреляни някои от неговите тези, преценки и обобщения да допринася за движението напред на положителните сили“), Е. Петров същевременно предупреди за рисковете и крайностите при едно абсолютизиране на лозунга за борба срещу стереотипите: „Да оставим настрана големия въпрос, че проблемът за диалектическата зрелост на нашето художествено виждане е свързан със способността ни революционно-творчески и преобразователно да отричаме това, което е остаряло, като запазваме, като „снемаме“ положителните моменти в него. . . Има такъв тип творчески задачи, които могат да се осъществят не по пътя на борбата, на конфронтацията на стереотипите, а тъкмо обратното, чрез пнетата към онова, което се е уталожило през вековете, чрез претворяване, чрез възкресяване на стереотипите. . . Или да вземем творчеството на такива писатели като Иван Вазов, като Димитър Талев — творци, които бих нарекъл народностно-субстанциални творци, които се стремят да възкресят това, което се е уталожило в душевността, в менталитета, в историческия опит на своя народ. . . Има стереотипи и стереотипи. Има остарели, станали вече негодни, дори фалшиви стереотипи. Но има и стереотипи, които са жизнени, които кондензират огромен жизнен и исторически опит, които ни помагат да живеем, които са наше — индивидуално, социално и национално — завоевание.“

Мисля, че критикът имаше право да внесе тези необходими корекции. Защото, макар и да съм убеден, че самият Христо Кирков никога не би защитил увлеченията, свързани с едно крайно тълкуване на лозунга за конфронтация на стереотипите (неговата амбиция всъщност бе да обясни „секрета“ на някои от най-представителните творби на документалното ни кино през последно време, без да предлага универсални рецепти), все пак подобна теза, така както бе формулирана, би могла обективно да се разбере и приеме от други наистина като единствена алтернатива за творчество. А това би довело до крайно едностранчив подход към съвременната действителност, до издигането на критичния филм във всеизчерпваща творческа програма, до изследване само на явленията на „малката правда“, до опияняващото ровене единствено в кофите за смет.

Или да се върнем на разговора във Варна по време на XV фестивал на българския игрален филм. В своето темпераментно, пронизано от язвителна ирония към критиците изказване¹⁸ Христо Ганев изложи наред с плодотворните си и оригинални идеи и някои крайни оценки, разглеждащи явленията в техния „замразен“ вид: „Блазе им на критиците, защото те винаги знаят точно какво е модно в момента и веднага се приобщават към него. А горкият Фелини, като той винаги е един и същ? Той какво да прави? Той вече остаря. Фелини е вече демоде. Фелини вече „не се носи“, защото се е появил, да речем, испанецът Саура и сега в средата на българските кино-

дейци, ако не харесваш Саура, ти си вече. . . не знам, най-малкото си остарял. . . Пак във връзка с езика на изкуството трябва да кажа, че много споделям това, което е писал Пушкин на Вяземски и което се цитира винаги в учебниците: „Пишете просто и умно.“ Но знам също така, че революцията изкара на историческата сцена един хулиган, който изкрещя: „Няма Пушкин, няма Толстой — идвам аз, Владимир Маяковски.“

Авторитетът на Пушкин от това не пострада, но и тази бруталност не намали ни най-малко престижа на Маяковски. Той остана — както сам предсказа: „Вий на Пе, а аз на еМ“ — остана до самия Пушкин. . .“

Емил Петров и този път реагира¹⁹, като внесе две справедливи и навремени „уточнения“. Първото: „Не съм съгласен, че Фелини не се изменя, че Фелини е същият, какъвто е бил, да кажем, в „Жулиети и духовете“ или в „Сатирикон“. Ако вземем по-новите произведения на Фелини, ще видим, че той също се изменя, изменя се съществено и като конфликтност, и като проблематика, изменя се съществено и като форма, като стилистическа ориентация, без да губи своеобразието си на неповторим творец в световното киноизкуство.“ И втората забележка: „Лесно е да вземем ранния Маяковски като пример и с него да оборим изказването на Пушкин за простотата, за дълбоката и сложна простота, за простотата, която върви ръка за ръка със сложността и с дълбочината в изкуството. Но нека не забравяме, че Маяковски изхвърля Пушкин зад „борда на съвременността“ в своя начален период. Ако проследим по-нататъшното развитие на Маяковски, не можем да не видим, че той, без да изневерява на основните физиономични черти на своето творчество, които го откриват като поет-новатор в световната литература, се движи към избистряне, към дисциплиниране, към намиране на точната мярка, към ярка и съдържателна, многобагрена простота.“

Нужно ли беше това „заяждане“ на Е. Петров? Мисля, че критикът бе в правото си да напомни, че е необходимо „да гледаме на величините в изкуството в тяхното движение, в тяхното изменение“. Но критикът имаше още едно основание да вклини в изложението си тези реплики: той искаше да мотивира по-добре и по-ясно своето убеждение и очакване, че Христо Ганев и Бинка Желязкова „също ще извървят своя път към по-дълбокото, органическо единство на замисъл и стилистика, на форма и съдържание в своето творчество“.

И пак по време на същия разговор, когато се разискваше сложният и многоизмерен въпрос за връзките на българското кино със зрителя, Е. Петров — оттласквайки се от вече казаното и повтореното от други преди него — съумя да внесе нови моменти в спора, да очертае нов терен в дискусиата. След като подчерта преобладаващия модел през кризисния период („който допускаше и малко проблемност, и малко сюжетност, и малко интрига, и малко хумор, и малко обществени въпроси, и малко любов. . . — от всичко по малко и всъщност нищо в достатъчна степен — нищо дълбоко и силно“²⁰), Е. Петров отбеляза, че самото движение на киноизкуството ни „изискваше разчленяване на този модел, преодоляване на този модел, тръгване, ако щете, по линиите на някои от слагаемите, от елементите. . . И това разчленяване беше сериозен прогрес, много важна и необходима стъпка напред за нашето киноизкуство. . . Но заедно с всичко това не можем да не видим, че в практиката на нашето киноизкуство някои стихии на художествения образ, на кинематографичния образ прекалено много се поляризираха, прекалено много се поляризира художествеността, проблемността и достъпността, популярността. . .“²¹

Подобни импровизации, преодоляващи еднозначни тълкувания и оценки, насочващи към сложността и противоречивостта на дадено явление, доизяс-

няващи определен проблем, водещи до нови размисли и постановки, бихме могли да открием още и още. Но понякога способността, за която говоря, му изневерява и неговите бележки не стимулират ни най-малко дискусиата. Ще се позова отново на творческата среща на XV фестивал във Варна. По повод направените от някои критици препоръки да се подпомогне развитието на популярните жанрове — кинокомедията, музикалният филм, криминалният и приключенският жанр — Е. Петров заподозря тези колеги в грехове, които те очевидно нямаха. Той каза тогава: „Апелирайки за реабилитация на популярността и масовостта на нашето киноизкуство, ние можем на практика психологически и емоционално да отгласнем, да изпъдим творците от тази посока на търсения. Защото всеки от тях ще има амбицията да създава изкуство. . . Но когато предварително му казваме: „Ама, другарю, ти трябва да видиш, че освен изкуство киното е и развлечение, и отдиш“, ние предварително го обричаме да бъде автор на произведения-неизкуство, произведения извън изкуството, произведения от второ качество.“²² Не мога да приема тази внушена, натрапена на колегите логика: най-малко А. Коев²³ и Ат. Свиленов²⁴ могат да бъдат заподозрени в такъв елементарен подход към задачите на филмовото ни изкуство. Тези критици изхождаха не от възможността киното ни вместо изкуство да бъде само развлечение-неизкуство, а от възможността да реализира развлекателните си функции именно в границите на изкуството! Колегите ни съвсем изрично сочеа тъкмо тази перспектива.

Но като казвам, че тази част от изказването не тласкаше по-нататък конкретните разисквания по проблема за развлекателните жанрове, а ги връщаше назад към една стара гледна точка, трябва в интереса на истината да добавя веднага, че развитата от Е. Петров мисъл все пак не се появи произволно, че тя имаше своите дълбоки основания, макар и тези основания да лежаха вън от дискусията. Работата е в това, че старата гледна точка по обсъжданите въпроси, считана за изживяна от повечето критици у нас, през последно време се възроди и намери неочаквано застъпници сред немалко наши кинотворци. В отделни изказвания и реплики, още повече в „частни“, неофициални разговори започна да си пробива отново път аристократическото деление на жанровете на сериозни и значими, свързани с истинското, с проблемното изкуство и резервирани само за зрелите майстори в нашето кино, и популярните, развлекателни жанрове, на чиято територия може да се създават само и единствено произведения от второ качество, произведения извън изкуството, съответно предоставени милостиво на второ- и треторазредните режисьори-занаятчии. Така че, ако Е. Петров бе направил една малка уговорка, изказването му в тази част щеше да прозвучи не като неуместно вклинена забележка, а като напълно обоснован и навременен отпор на реално битувачи у нас прездразсъдъци.

Летописец на подема

Ако патосът на „Бяло и черно“, най-общо казано, бе в изследването на кризисния период в развитието на нашето киноизкуство, в анализа на причините и очертаване на безизходите на застоя, съответно в извличането на „поуките“ и търсенето на надежден изход от тогавашната ситуация, то 70-те години в творчеството на Е. Петров като цяло са свързани с подема. (Предстои да излезе от печат новата книга на Е. Петров, в която са обхванати най-престижните му работи, публикувани именно през тези години.) Току-що нарекох критика летописец и бързам да поясня, че употребявам тази дума не в смисъл на безстрастен и страничен наблюдател, а на дълбоко заинтересу-

сован участник в кинематографичния ни процес. Словото на критика — предимно доклади и изказвания пред УС на СБФД, на творчески (национални и международни) срещи и на други отговорни форуми — е всъщност пряка намеса в съвременното и далновидно формулиране на предпоставките на обновлението, в подпомагането на растежа, в проправяне на пътя на възхода. И в този нов етап, както и винаги преди това, в основата на критическия интерес на Е. Петров са лежали преди всичко проблемите, свързани с идейно-художествените основи на българското кино, дълбоко изстрадани от досегашната му еволюция, с отношението на киноизкуството ни към живота, обусловено от комунистическия възглед за света и човека; проблемите за задълбочеността на погледа на твореца, за усета му за социално-нравствените и идейните стойности и водораздели в обществената действителност и в личното битие на човека; за завоюваната зрелост при художественото усъвяване на актуалните и сложни процеси на съвременния живот, за постигането на нови, по-високи идейно-художествени синтети; за белезите на националното своеобразие в най-добрите ни филми, за процеса на изменение в това своеобразие; за разнообразието на творческите индивидуалности, на различните подходи и стилове и т. н., и т. н. — ето „насъщния хляб“ на критика! При това размислите му, породени от днешната съдба на българското кино, са отново отправени към неговия утрешен ден.

В един доклад или обширно изказване намират място и строгото, „дълбаещо“ теоретическо съображение, и темпераментната реплика, и сгъстената, дешифрираща с един „удар“ своеобразието на конкретен филм рецензия, и полемически заострената, провокираща към дискусия критическа бележка, и изненадващото обобщение за състоянието на нашето кино, за неговите перспективи. В един разговор „около редакционната маса“, посветен на отделна, открояваща се творба, след конкретния анализ той прави най-неочаквани „преходи“, които ни отвеждат изведнъж до по-глобални и актуални проблеми на филмовото ни изкуство. В разговора за „Спомен за близкочакатата“²⁵ например, състоял се в редакцията на сп. „Киноизкуство“, Е. Петров отбелязва ценното завоевание на филма, свеждащо се „до едно ново откриване на живота, на неговите истини и специално до едно ново претворяване на традиционната за нашето кино антифашистка тема. . . Ако се вгледаме във филмите, заширили творчески досега тая тема в нашето киноизкуство, не може да не ни направи впечатление, че в тях антифашистката тема е като че ли изтеглена от контекста на живота и е поставена под лупата на вниманието ни именно като антифашистка тема, сгъстена, драматически уедрена и акцентирано поднесена. По този път са били създавани и несъмнено ще продължават да се създават ценни произведения на киноизкуството ни.

Антифашистката тема пулсира и във филма на Шарланджиев и Павлов, в нея е неговият живец. Но тук тя се разкрива именно в широкия поток на живота, в неговия разлив, преплетена е с различни други теми, които имат също своето активно и осезателно звучене.“ Извеждането на тази особеност на филма бе завоевание за критика, имащо несъмнено практическо значение за нашето кино, ако не забравяме, че антифашистката тема съвсем не е изчерпана, че имаме основание да очакваме в бъдеще нейните нови и нови превъплъщения.

В същия разговор, влизайки в спор с Хр. Кирков (последният бе упрекнал сценариста, че е нарушил собственото си условие да споделя свои и само свои, лично изстрадани спомени, възмущения, мисли), Е. Петров защити следната теза: „Филмът е всъщност историята, съдбата на един човек, който не само участва в събитията, но и който се е отдалечил от тях събития и е имал възможността да сумира в своето съзнание не само това,

което е видял самият той, но и това, което е узнал по-късно. Така че този човек, който днес ни разказва за разигралите се събития от дистанцията на протеклите години, има право да работи и с единия, и с другия вид епизоди. От гледище на изкуството съществуват еднакви шансове да се създадат пълноценни художествени решения и тогава, когато се разкриват епизоди, в които водещият разказа автентично е присъствувал, и тогава, когато той реконструира моменти, които са се наслоили в неговото съзнание като допълнителна информация... Вторичното наслояване не винаги води автоматически до несполука. То може да доведе до отключване на плодотворни асоциативни връзки и на тая основа да породи великолепни епизоди, какъвто е епизодът с разговора между детето и Първан, каквито са епизодите, свързани със съдбата на Невена. . .“

С общовалидните си истини и практическо значение за нашето кино тази теза далеч надхвърля рамките на конкретния повод-разговор за филма.

Със знака на конкретността, на навлизането в анатомията на детайла, на частното и едновременно с това на най-съществени, значими и за теорията, и за художествената ни практика размишления са белязани и такива изяви на критика като участието му в разговора за филма „Вилна зона“²⁶ (например съображенията за двуединството в идеята на произведението, за съчетанието на „невинното“, на обикновеното със социално опасното, породило особеното стилистическо изграждане на филма, особените багри на сатирата, и наред с това общите му, имащи принципиален характер, макар и изложени по конкретен повод разсъждения за възможностите на сатиричния жанр, за „съотношението“ между критическото и утвърждащото начало в сатирата, за положителния патос във филми без положителни герои и т. н.); участието в творческия разговор със съветски кинематографисти в София през 1973 г.²⁷ (отново много точни, „разнищващи“ своеобразието на съветски и наши творби оценки, и отново актуални, врязващи се в художествената практика на българското и съветското кино размисли — да речем, за съществуването на „различни работни хипотези“, които са „белег за богатството и многообразието на художествената култура“, но които, ако бъдат абсолютизирани, „от плодотворни лостове могат да се превърнат в пречка за развитието, могат да подвеждат многообразието на това изкуство под някои железни общи знаменатели. . . и по този начин да обедняваме това изкуство“, а „това ще означава да устроим Вартоломеева нощ в изкуството“ и т. н.); изказването му на творческата среща между полски и наши кинодейци — „Общи проблеми и задачи“²⁸ и др.

Духът на активна намеса в положителното развитие на нашето кино, на преодоляване на утаени предразсъдъци в съзнанието на някои наши кинодейци, на съчастие в подема носят и такива работи на Е. Петров, писани в различни години и обединяващи теоретическата проникателност с непосредствената практическа необходимост, с живото творчество: „Продуктивни импулси“²⁹, „Литература, кино и телевизия“³⁰, „Плодове и хоризонти на дружбата“³¹, „Филмовата критика — състояние и перспективи“³², „С високата мярка на времето ни“³³, „За по-тясна връзка на киноизкуството с живота на народа“³⁴, „Пълнотата на човешкия образ“³⁵, „Художественост, проблемност, популярност“³⁶...

Състояният се в края на 1976 г. колоквиум, посветен на проблемите на съвременното българско киноизкуство и организиран от ФИПРЕССИ и СБФД, бе сериозно изпитание и за националната ни теоретическа и критична мисъл. Е. Петров бе сред ония наши кинодейци, които именно защитиха утвърдили се престиж на филмовата ни критика; всъщност това бе защита на развитието на киното ни през 70-те години, на зрелостта на българските

кинотворци, на способността им да разкриват най-трудни и сложни жизнени конфликти и истини, да утвърждават нашата действителност. Имам пред вид и встъпителното слово на Емил Петров, и доклада му „Киноизкуство в подем“³⁷, и особено заключителното му изказване³⁸, в което се проявиха отново и високата му ерудиция, и полемичната му страст. Критикът не само направи сериозно обобщение, достойно за резултатите от отговорната международна среща в София, но и даде теоретичен отпор на някои моменти в изказвания на гости от чужбина. Припомням защитата му на природата на социалистическия реализъм; мислите му по повод на „малките“ или „големите“ филми, „малките“ или „големите“ сюжети; разсъжденията върху проблема за монументалността. Е. Петров влезе в остра дискусия с Лино Мичике по поводигнатия от последния въпрос, къде се намират водоразделите в съвременното изкуство; нашият критик бе в правото си да напомни, че те трябва да се търсят „преди всичко дълбоко в неговата съдържателна страна, в отношението на изкуството към живота. . . . Главното и решаващото тук са не езикът, не формата. От друга страна, би трябвало да внимаваме как ще боравим с формата, защото във формата се преплитат елементи, които са класово обусловени, с елементи, които са трайно завоевание на вековното естетическо развитие на човечеството.“

Разбира се, тази защитна реакция не бе израз на някаква нашенска грандомания, на затваряне на очите пред собствените ни слабости, а отстояване на непреходни истини на нашия светоглед, на класово-партийния подход в киноизкуството. Нали тъкмо Е. Петров на същия форум³⁹ обоснова подробно безпокойството си по повод появата у нас на „филми, в които творческото изследване е спънато в една или друга степен от наличието на известна констативност, ярка и талантлива, която борави с ярки бои, с драстични изразни средства, но все пак констативност, която си остава форма на незадълбочено отношение към действителността“. Нали пак той разкри (позовавайки се на конкретни наши кинотворби) някои вътрешни противоречия в областта на стилистиката, в „потока на пластически-условното и потока на аналитично-интелектуалното възприемане на живота“. . . (Като подчертавам активното ни участие на колоквиума, искам същевременно — след като вече съм се позовал на това събитие — да изложи едно друго съображение: нашите филмови критици, в това число и Емил Петров, все още плахо, все още нерешително се намесват — когато възникне такава възможност — при обсъждане на проблемите и явленията на други кинематографии на световното киноизкуство. Гостите от други страни си „позволяват“ тази свобода, много често те ни изненадват със самочувствието си, че познават достатъчно добре нашите условия, за да могат да раздават с лека ръка естетическо правосъдие. А на нас и когато сме достатъчно подготвени, ни липсва и куражът, и професионалният рефлекс да преодолеем комплекса си за малоценност, да се намесваме по-смело и по-активно в разговорите за други, чужди кинотворби, за явления и процеси в световното филмово изкуство.)

Нека посоча и такива статии, „зафиксирали“ едно наистина плодотворно участие на важни творчески инициативи на нашия съюз: „Дълбочината на реализма“ (разговор на тема „Кинодраматургия и съвременност“⁴⁰), „Диалектика на индивидуалното и колективното“ (теоретическа конференция на тема „Замисъл и реализация“⁴¹), „Черти на нова ситуация“ (творческа среща по време на XV фестивал на българския игрален филм във Варна⁴²), „Към нови открития в живота и в изкуството“ (разговор на тема „Методологически проблеми на кинокритиката“⁴³). . . . С особени симпатии се отнасям, без ни най-малко да подценявам изброените изяви, към изказването на Е. Петров на

теоретичната конференция „Национално и интернационално в социалистическото киноизкуство“, публикувано под заглавието „На равнището на метода и стила“⁴⁴. Привличат вниманието не само съображенията, които авторът излага за причините за засилване на интереса в тази насока; за създалата се единна в основата си и заедно с това пъстра и многообразна панорама на съвременното социалистическо киноизкуство; за някои фактори, които са сложили силен отпечатък върху националното своеобразие на нашето филмово творчество, върху особения начин, по който се проявява в него единството на националното и интернационалното. . . Твърде актуални са и бележките за някои недостатъци, присъщи в една или друга степен на целия цикъл от филми за миграцията; за все по-сложната връзка, за все по-сложните преходи и взаимопрониквания на националното и интернационалното, за пораждането на „нови, оригинални, небивали досега, а понякога и парадоксални кръстосвания, съчетания и синтези“ на елементи от интернационалното съдържание в живота на народа ни с националните черти в нашата действителност; за новите „все по-сложни, нерядко опосредствувани и трудно уловими характеристики“, които националното в нашия живот придобива в хода на ускореното ни съвременно развитие, за „националното своеобразие, националния колорит в протичането на динамичните социални процеси“ и т. н.

Отбелязах, че Е. Петров не се оставя да бъде завладян от измамно задоволство и благодушие, когато нещата вървят добре. Преди време обаче имам чувството, че неговата зоркост и трезвост на погледа като че ли бяха започнали да му изневеряват, че и той също се бе поддад на всеобщото опиянение от положителната като цяло еволюция на филмовото ни изкуство, особено през последните няколко години, че се примиряваше с очертаващата се едностранчивост в развитието на игралния ни филм. Оная едностранчивост при изобразяването и тълкуването на явленията от живота, при опознаването и изследването на „главната фигура“ в нашата действителност, за която трябваше да ни предупреди внимателно, но достатъчно категорично партията.⁴⁵ Наистина в разговори с колеги в редакцията и другаде той неведнъж е изразявал своята или споделял чуждата тревога по повод на очертаващата се „диспропорция“ в отношението към съвременната тема, в търсенето на героя. Но все очаквах неговата реакция в печата, още повече че той и служебно, и обществено е призван да отстоява — и когато другите не дооценяват обстановката — своята идейна и художествена възискателност.

Сега, когато препрочитам всичко написано от него през последните години, си давам сметка, че всъщност Е. Петров най-малко от всички ни е бил засегнат от „бацила“ на главозамайващата стихия на успехите, че през този период на безспорен подем чувството му на критичност и самокритичност никога не го е напуснало. Нека спомена освен посочените в този раздел статии още и доклада му, изнесен на пленум на УС на СБФД и посветен на двегодишното изпълнение на решението на Политбюро на ЦК на БКП за по-нататъшното развитие на българското киноизкуство⁴⁶ и преди всичко изказването му на съвещанието във В. Търново, състояло се в началото на 1979 г. и посветено на основни проблеми на кинематографията ни⁴⁷. Още тогава, без да пренебрегва ни най-малко завоеванията ни, Е. Петров обосновава дълбоко аргументирано необходимостта от преустройството на киноизкуството ни. Той писа: „Несъмнено е, че изкуството се интересува пред всичко и главно от духовно-нравствените драми, от конфликтите, от преживяванията, от страстите на живите хора, от техните „човешки“ проблеми, но тия „човешки пролеми“ не се пораждат от само себе си, в някакъв вакуум, те всъщност са израз на цялото жизнено съдържание в образа на човека. . . И в тоя смисъл би трябвало да се разбере не само моментът на недопускането

на идеологическата контрабанда, но и позитивната необходимост от свързване с дълбоко преобразователните процеси, които се извършват в нашата страна под ръководството на партията. В това също се изявява класово-партийният характер на изкуството. В това отношение нашето киноизкуство трябва да разшири и обнови терените си, да се насочи към ония възли от човешки проблеми, които са свързани с централните социални и духовно-нравствени интереси на нашата съвременност. . . Нашето кино се нуждае от нови герои, от нова галерия от образи, които да донесат със себе си ампеража на съвременните проблеми, които застават в центъра на нашия социален и духовен живот.“

Тези редове са наистина свидетелство за идейно-художествена високост и зоркост.

Стойността на „пропуснатите печалби“

За Е. Петров най-честите поводи да се изяви са „приливите“ на съюзния живот — симпозиуми, теоретически конференции, международни срещи, общи събрания.

Неведнъж литераторите са го упреквали, че е дезертирал от литературата и е прехвърлил творческите си амбиции в киното, че в литературата по-скоро гостува на кратки и инцидентни гастроли. Кинематографистите пък го упрекват, че се е оттеглил от оперативната критика, оставил се е да бъде засипан от задълженията си на един от ръководителите на съюза. Към този упрек аз бих прибавил и съжалението, че досега Е. Петров не е опитал в киното някои жанрови форми, например портрета, който е използвал блестящо в литературата. Когато четох преди няколко години профила му за Е. Багряна, за П. Матев и др., наистина изпитах ревност, че това от бога дадено му умение да навлиза в творческия свят на поета, да изследва и „определя“ най-съкровения трептения на една неповторима индивидуалност никога досега не е било насочено към личността на наш кинорежисьор, сценарист, актьор, оператор.

Тези думи не са опит за насилие, за отнемане „суверенното право“ на критика (изразът е на Е. Петров) да се реализира съобразно собствените си пристрастия. Разбира се, че в крайна сметка един творец ще прави това, което лежи на сърцето му, което влиза в „производствените“ му намерения.

Но се питам: защо критикът да си позволява „своеволието“ да накарнява чуждите (на режисьора, автора на сценария, актьора и т. н.) „суверенни права“, да подлага на неумолими дисекции тяхното дело, да ги упреква, да ги вини и осъжда, да ги насочва в развитието им, да изказва едни или други пожелания за бъдещото им развитие, а себе си да поставя над „закона“, над всякакви оценки и присъди? Защо отнема това професионално право на другите критици, когато то е обърнато срещу него; нали филмовата критика е творчество като всяко друго творчество в киното? И защо тогава ние, когато оценяваме една рецензия или статия или още повече, когато оценяваме цялото дело на критика, да не си позволим да сложим на везните и това дело, да го „претеглим“, да изразим своите възхвали, резерви, препоръки, огорчения? Да дадем израз и на носталгията си по проиграни, нереализирани възможности?

Ето затова се връщам отново на споменатото вече заседание на секция „Критика“, когато Е. Петров, загубвайки пословичното си самообладание, реагира изненадващо остро на отправения му упрек, че от години пренебрегва оперативната критика. Аз се присъединявам към този упрек и мисля, че имам допълнителни основания да направя това: свидетел съм бил на всич-

ки ония импровизирано „произнесени“ (в спонтанно зародили се разговори в редакцията) „рецензии“ за един или друг филм. Това са били неговии прозрения за дадена творба или темпераментни реплики към вече изразено мнение от някой от нас, които са се превръщали в негови „монолози“. Тогава съм виждал Емил Петров разгорещен, професионално развълнуван, излязъл от кожата си, от обичайната си сдържаност, да напусне своето място и да се разхожда из стаята. Тогава той разговаря с нас, но и със себе си. . . В такива моменти твори своите оценки, търси доводите си, формулира ги, спори с нас, но и със себе си, допълва се, коригира се, опровергава някои свои прибързани догадки, за да подчертае основното, решаващото за произведението, а след това да добави всичко останало. Така се раждаха и се раждат (но за съжаление умират в същата минута!) великолепни, проникновени „рецензии“, оплодени от откритието на вдъхновената мисъл. . . Съжалявал съм много, че тъкмо в тези минути служебният магнетофон е бил вън от редакцията, че очарованието на тези срещи се е погубвало напразно.

Наведен на бюрото си, Е. Петров би могъл да пише тези рецензии, да ги „изтръгва“ от съзнанието си, където те витаят, оформят се, набират плът, за да не умират безвъзвратно. . .

Но като давам израз на тези свои резерви, считам за необходимо същевременно да направя една много съществена уговорка: когато използвам по навик познатия израз „пренебрегва оперативната критика“, аз имам пред вид само и единствено рецензията. Защото Е. Петров никога не е бил вън от оперативната критика! Всъщност патосът на неговата критика, както вече изтъквах неведнъж, е именно в изключителната ѝ оперативност, в живото ѝ и активно участие в най-динамичните, същностни процеси в българското кино. И най-„отвлечените“ обзорни и обобщаващи статии са всъщност отговор на животрептящи проблеми, на най-сложни изисквания, поставени на дневен ред от съвременната еволюция на националното ни киноизкуство. Ами участието в т. нар. „минисъвет“ не е ли форма на възможно най-директна намеса в художественото творчество? При това тази намеса се връзва не само в конкретната естетическа материя на отделния филм, но и в по-общи, насъщни процеси в българското кино. Едно съвременно разчитане на стенограмите на този съвет (ако такива се водят) би трансформирало изказванията на Е. Петров в най-актуални и „оперативни“ рецензии, защото са били „писани“ не пост фактум, не след окончателно приключилия творчески акт, а в хода на самото създаване на творбата, защото са свързани с най-преки идейно-художествени последици.

Изразителността на словото

Самият характер на критическата дейност на Е. Петров (той не се задържа дълго на конкретното, още по-малко на очевидното, стреми се да изясни сложните, трудно уловими процеси и зависимости, да извлече общовалидните истини и закономерности, да формулира изводите) слага неизбежно отпечатък върху езика, върху начина на изразяване. При това той има навика — особено когато е на трибуната — да повтори вече казаното, но не от безпомощност, а именно за да добави нови отсенки на мисълта, да я прецизира, обогати. И само невнимателният читател или слушател, губещ нишката на изложението, не дооценява тъкмо новите моменти, нюансите и остава с погрешното впечатление за досадни повторения, за словесно излишество. Но случва се понякога мисълта на критика наистина да се препъне в материята — обект на изследване; тогава сложността на проблема, на изплъзващите се явления и обвързаности, които критикът се стреми да

„улови“ и „подреди“, се превръщат в усложненост и на самата фраза, в претовареност на стила.

Макар и да се насочва често към по-общи разсъждения и формулировки, Е. Петров не пише и не говори сухо, скучно, еднообразно, напротив, той търси сравненията, картинността и на най-отвлечените понятия. Тези чисто негови, емилпетровски стилистически фигури обогатяват изложението му, засилват изразителността на речта му, правят я наистина негово притежание. На него просто му приляга да пише за „главните тематични възли, през които протича ток с най-високо напрежение“, за „ония решаващи „коти на времето, които, ако бъдат овладени, дават възможност да се види най-добре оперативният простор на живота“, за „експерименталните полигони на нашето киноизкуство“, за „маршрутите на игралния ни филм“, за използване на „цялата клавиатура на националното“. Някога наши колеги подчертаваха черногледството при оценката на известни негативни тенденции; Е. Петров се изразяваше по своему: „Някои другари говорят за киноизкуството ни така, сякаш то е изпаднало в клиническа смърт.“ На критика наистина му прилича да пише за „гранични инциденти, които винаги са на косъм от избухване на нова пуническа война“, за „ампеража на съвременните проблеми“.

Срещат се и неудачни попадения. Желанието да се постигнат неочаквани паралели, да се извае впечатляваща картинност не води до търсената изразителност на езика, напротив, преминава в евтина пищност, в разточителство на словото. Изпод перото на критика в подобни случаи излизат явно предозирани метафори, като например „Едно неприятно превъплъщение на схематизма, който в този случай се е опитал да сложи върху своето плешиво теме буйната коса на стремежа да се разкрие нещо ново, освежаващо“; половинчатостта на някои филми „укротява антисхематичния порив и го застава да задреме във фотьойла на лесните решения“; киното ни не трябва „да си заравя главата в пясъка пред лицето на парливите и остри проблеми на съвременността“. . . А понякога читателят не може да открие смисъла на едно сравнение — например „киноизкуството ни е сложен паралелограм на разнопосочни силови линии“.



Неведнъж Емил Петров е подчертавал убеждението си, че филмовата ни критика подобно на нашето киноизкуство, което е длъжно да прави нови художествени открития, се нуждае от нови собствени критически открития в живота и в изкуството. От открития, които са „породени от реалните импулси на живота и от реалните търсения на киноизкуството ни, а не произволни и умозрителни конструкции, върху които насилствено да се разпъват отделните художествени факти и намеренията на техните създатели“⁴⁸. През цялата си дългогодишна творческа практика Е. Петров остана верен на това свое „кредо“, както и на разбирането, че тя, кинокритиката, при всички усилия да бъде реално обогатявана, си остава именно художествена критика, дълбоко свързана с естетичното, с този „океан от всички съставки на човешкия живот. . . отразени и осмислени през едно активно художествено човешко съзнание“⁴⁹.

Макар и да имаше привилегията като кинокритик да гледа на киноизкуството отстрани, Емил Петров остана винаги и неизменно вътре в него, неделим от неговата трудна биография. Това му позволи да се влее във водещата роля на нашата кинокритика — не с нормативни предписания и за-

поведи, а с близостта си до вътрешните процеси, със зрелостта на наблюденията и откритията си; да твори критика, която се издига до висотата на самопознание на филмовото ни изкуство.

Тази висока позиция същевременно и много задължава. Това ми дава куража да отправя едно пожелание към Емил Петров: да дозира по-прецизно многобройните си ангажменти, по-малко да се изразходва в организационно-творческата сфера, да се посвещава повече на собствено-критическото творчество, да пише по-често по лична инициатива. . . Зная, разбира се, че инициативите на съюза, обичайна провокация да се залови за перото, са в най-голяма степен и негови лични инициативи, родени при неговото най-непосредствено участие. И все пак в правото сме да очакваме по-активна критика „на бюрото“, повече статии и рецензии, които да бъдат плод на неговите и само на неговите творчески импулси, на неговата професионална прозорливост и гражданска развълнуваност.

Това той дължи и на себе си, и на българското кино.

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

БЕЛЕЖКИ

¹ Емил Петров, „Бяло и черно“, „Наука и изкуство“, София, 1971.

^{2 3 4 5} Пак там, Младост и зрелост; Величието на подвига; Схематизъм, антисхематизъм и жизнена правда; Между поезията и прозата.

^{6 7 8 9 10} Пак там, Под купола на общите задачи; Кино и телевизия; За филмовата критика; Реализации — възможности — задачи; Киноновелата.

^{11 12 13 14 15} Пак там, От революцията към изкуството, от изкуството към революцията; Кинолюбителска палитра; Изкуство на осъзнатия исторически смисъл; Парадокси на нашето кино; Киноизкуство и съвременност.

^{16 17 18 19} Сп. „Киноизкуство“ — кн. 2/1979 г.; кн. 2/1979 г.; кн. 1/1979 г.; кн. 1/1979 г.

^{20 21 22} Пак там, Черти на нова ситуация — кн. 1/1979 г.

^{3 24} Пак там, Радостни изводи и една тревога — кн. 1/1979 г.; Един от възможните погледи — кн. 1/1979 г.

^{25 26 27 28 29} Пак там, кн. 9/1976 г.; кн. 10/1975 г.; кн. 8/1973 г.; кн. 6/1973 г.; кн. 2/1979 г.

^{30 31 32 33 34 35} Пак там, кн. 12/1972 г.; кн. 3/1976 г.; кн. 6/1974 г., кн. 2/1974 г.; кн. 5/1972 г.; кн. 11/1978 г.

³⁶ Сб. „Кино—за кого?“, съставител Ив. Стоянович, „Наука и изкуство“, София, 1978 г.

^{37 38 39 40} Сп. „Киноизкуство“ — кн. 1/1977 г.; кн. 2/1977 г.; кн. 2/1977 г.; кн. 5/1975 г.

^{41 42 43 44} Пак там, кн. 2/1978 г.; кн. 1/1979 г.; кн. 9/1978 г.; кн. 6/1978 г.

⁴⁵ „За боева, ярко партийна литературно-художествена критика“ — в. „Работническо дело“ от 14 март 1979 г.

^{46 47} Сп. „Киноизкуство“ — кн. 7/1977 г.; кн. 4/1979 г.

^{48 49} Пак там, кн. 9/1978 г.

„КРЪВТА ОСТАВА“

ИСКРА ДИМИТРОВА

Известно е, че развитието на едно национално изкуство се базира на два основни потока: на „движението на идеите“ и на „движението на формата“ в художествените творби. Както и че в практиката на всяко изкуство, включително и на филмовото, отделни произведения могат да имат по-съществено значение било за едното, било за другото, жалонирайки по този начин пътя на отделните търсения. В тези случаи задача на критика е да прецени дали наистина се среща с перспективни търсения или чисто и просто с художествена несполука.

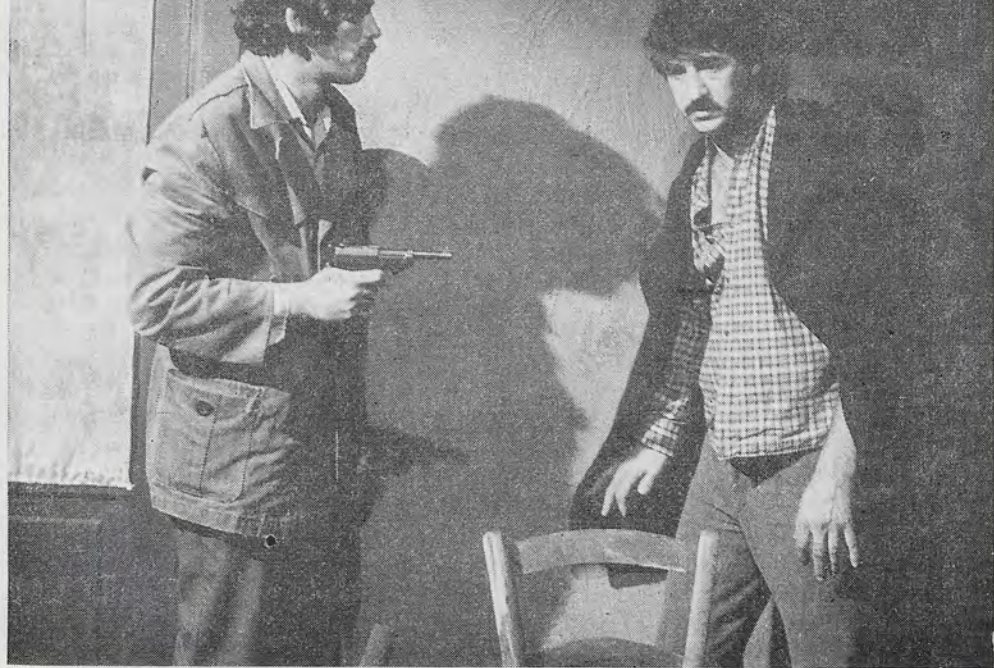
Повод да припомним тези азбучни истини ми дава новият филм на Борислав Пунчев „Кръвта остава“, реализиран по сценарий на Костадин Кюлюмов. Защото ако по силата на една критическа инерция пристъпим към филма с критерии, валидни предимно за амбициозното проблемно кино, ще останем разочаровани. Той не би могъл да удовлетвори примерно една предварителна нагласа, че трябва да се срещнем с поредния опит за ново осветляване на недалечната ни история или с нова, още по-интересна от досегашните, трактовка на антифашистката тема; в него не бихме намерили нито обогатяване на знанието ни за епохата, нито проникновен психологизъм или пък съизмерващо се с днешните ни проблеми художествено послание. Но това означава ли, че автоматично трябва да отречем резултата?



Мария Статулова и Стефан Данаилов в сцена от филма „Кръвта остава“

В този филм можем да намерим редица аргументи за принадлежността му към споменатия в началото втори поток. И още по-точно (без да става дума за авангардните експерименти с формата), за принадлежността му към „движението на жанровете“ в нашето кино, което е важно за процеса на по-нататъшна професионализация на киното ни — процес, който по неизвестни или необяснени причини се извършва все още твърде бавно, твърде ненастъпателно. Като не забравяме, че основното мерило за него е овладяното боравене с многообразието от жанрови форми, присъщи на най-масовото изкуство.

„Кръвта остава“ предлага на вниманието ни жанрово търсене в сферата на приключенския филм, което, според мен, кореспондира с класическия и традиционен киножанр — уестърн. При това не става дума за директно заимстване на „рецептата“, каквито опити наблюдаваме и в съветското, и в социалистическото кино, а за прилагането на някои съществени жанрови принципи на уестърна спрямо жизнен материал от нашата национална история. Филмът борави с материал от антифашистката съпротива в страната ни, в него има и партизани, и полицаи, и ятаци, и типичният за жанра герой — човекът извън закона (личен отмъстител, припомнящ по-далечни исторически времена); има и остро развиващ се сюжет, и мъжки характер, и драматични моменти и схватки. Има и исторически факти, и дати — приближаването на Съветската армия до Дунава, ожесточаването на българските фашисти, победата на Девети септември. Но няма история, в онзи смисъл, в който ни я поднася една историко-художествена трактовка на събития от миналото. Както и при уестърна, тук тя е фонът или суровият материал, който се подлага на специфична естетическа обработка — митологизиране. А може би по-правилно е



Стефан Дачанлов и Павел Поппандов

да се каже, че филмът борави с вече готови митове, формирани от художественото съзнание на времето ни. Знае се, че всяка „митологизация цели да даде на нацията герои, традиции, дух“, а също така и да „поддържа и вдъхновява съществуването и действията на едно общество, на един народ“ с помощта на художественото въздействие. Тези висши цели на мита в изкуството предполагат освобождаване от конкретността на историята, от стриктното придържане към историческата истина и съответно — разработката на знакова система, осигуряваща желанния емоционален ефект.

В „Кръвта остава“ можем да открием наличието на няколко характерни художествени мита на времето ни, които по чисто формален (а не и съдържателен) признак съответствуват на тези от класическия уестърн. Например: за революцията като за тържество на справедливостта; за истината, която е на страната на колектива, на народа; за обречеността на индивидуалния бунт; за светлото щастливо бъдеще; за принасянето на любовта в жертва на революцията; за ролята на класовия и родовия произход в „раждането“ на революционно съзнание; за кървавите ръце на полицията. . . Те функционират тук изцяло в плоскостта на сюжета и диктуват по-особения характер на образите — образи-стереотипи, които не са търсени като неповторими индивидуалности, а действуват и говорят така, както се очаква от един партизански командир, от един полицай, от една ятачка, от един мъж, понесъл кръста на отмъщението. Разбира се, казвайки това, ни най-малко не искам да омаловажа своеобразните актьорски трактовки на тези образи, които, за отбелязване е, правят подчертано добро впечатление във филма. На първо място, тази на Руси Чанев, чийто началник на полицията е с йезуитски перфидна полицейска същност, или пък на Мария Статолова, която този път търси характера на твърдата, неженствената жена.

Но това са трактовки в рамките на един категорично фиксиран тип, враждащ се в художествена система с митотворчески цели.

Основният конфликт във филма също така навежда на сравнение с уестърна — конфликт между човека извън закона и човека, борещ се за тържество на справедливостта. Само че тук традиционната борба между доброто и злото е идеологически усложнена — човекът извън закона също се бори за справедливост, но неговото съзнание не е узряло за убеждението, че единствено борбата от името и в името на онеправданата класа може да доведе до победата на тази справедливост. И тъкмо поради това въпреки субективната му правота обективно той върши зло — спрямо партизанския отряд, привличайки полицията в планината, спрямо идеята, дискредитирайки борбата на комунистите чрез проливането на много (и невинни справедливо) кръв; спрямо близките си, като без да иска издава любимата си, за да умре тя в полицията. Наистина, в един момент създателите на филма му „дават шанс“ (той се приобщава към партизаните), подказвайки, че това е логиката на развитие на индивидуалния му бунт срещу неправдата. Но не слагат точката на своя разказ тук, осъзнавайки очевидно, че жанрът изисква по-друго разрешаване на конфликта, друг финал. И съответно той, Васил Войвода (Стефан Данаилов), воден от личната си болка и от неутолената жажда за мъст, вече след Девети, отново поема в планината като вълк-единак, за да срещне там своя най-зъл враг — убиеца на Яна — и да загине заедно с него, приемайки смъртта като изкупление за всичките си вини.

Не по-малко усложнена е и позицията на протагониста — Калин, партизанския командир (Радко Дишлиев), — свързан с Васил чрез свящото чувство на другарство и приятелство от детинство. Поради това тъкмо той чувства субективната правота на Войводата и въпреки че идеите му разбирания и партийната дисциплина му повеляват другояче, не един път той го спасява от наказание. . .

Сюжетното съдържание на „Кръвта остава“, според мен, диктува именно такъв „жанров“ прочит на филма, както и извода, че създателите му наистина са се опитали да овладеят „правилата на играта“ в един уестърн.

Същевременно обаче резултатът като цяло събужда и някои съмнения. Така например една от основните предполагаеми цели на авторите — провокиране на остър интерес у зрителя към интригата, неотслабващо сюжетно напрежение, ударно емоционално въздействие, което да произтича от ефекта на съпреживяване — струва ми се, че не е постигната докрай. В подобни случаи сме свикнали да казваме, че на филма не му достига фантазия, усет за нужната динамика, артистичност. Но тук мисля, че проблемът е в нещо друго, в нещо по-специфично именно за конкретните професионални търсения, осъществени в този филм. Защото тъкмо пред тях се изправят две съвсем немаловажни препятствия. Първото е отсъствието на достатъчно голяма временна дистанция от историческия момент, послужил за изходен сюжетен материал, което неминуемо поставя ограничения пред авторското въображение и пред напълно свободното боравене с този материал (извън въпроса за индивидуалните творчески възможности), тъй като неизбежно се налага съобразяване с днешните представи на общественото съзнание относно събитията от близкото минало. Отиването към по-голяма условност при боравенето с тези събития, което би било от полза за жанровите търсения, просто ми се струва невъзможно на дадения етап.

А второто препятствие, за което очевидно авторите са си давали също сметка, се крие в натрупания от нашето кино опит в разработката на антифашистката тема. Нейното плодотворно развитие по посока на едно по-



Петър Чернев, Радко Дишлиев и Стефан Данаилов

сложно, философско и от позицията на съвременното мислене интерпретиране като че ли по принцип изключва възможността за един подход към материал от съпротивата, базиращ се само на достатъчно добре известни истини и на тяхното митологизиране. Поради това може би създателите са потърсили и посоченото по-горе идеологическо усложняване на конфликта между двамата главни герои, но само по себе си то също се оказва в някакво противоречие с едно от основните изисквания на жанра — категорично да се противопоставят доброто и злото, за да се постигне максимален ефект на съпреживяване и пълноценно емоционално удовлетворение от победата на справедливостта.

След всичко казано, необходимо е може би отново да се върнем на въпроса дали търсенето, към което са се насочили създателите на „Кръвта остава“, е оправдано. В този жанров опит можем да открием редица важни съображения за филмовата ни практика. А от гледна точка на онзи художествен критерий, който включва крайния резултат — какво дава филмът на зрителя, — отговор може да се търси само в наличието или отсъствието на потребност у самия този зрител от подобно приключенско преживяване и от емоционалното въздействие на онзи тип художествена условност, която се опира на митове.

„КРЪВТА ОСТАВА“ — български игрален филм, производство на студия за игрални филми „Бояна“. Сценарист — Костадин Кюлюмов, режисьор — Борислав Пунчев, оператор — Георги Матеев, композитор — Александър Бръзицов, художник — Юлия Божкова.
В ролите: Стефан Данаилов, Радко Дишлиев, Руси Чанев, Мария Статулова, Павел Поппандов.

Нови моменти в променящото се съзнание

СВЕТЛА ИВАНОВА

През тази година съветското кино отпразнува своята 60-годишнина. Този празник придаде допълнителна тържественост на Дните на съветския филм, които по традиция се провеждат през ноември у нас. Но докато празничната атмосфера отшумява с времето, онова, което тази година придаде траен смисъл на това събитие и дори излезе извън неговите рамки, беше силната филмова програма, с която съветските кинематографисти се представиха пред българските зрители. Тя включваше забележителния епос на Андрей Михалков-Кончаловски „Сибириада“, социално-психологическата драма на Никита Михалков „Пет вечери“ и два филма на белоруската кинематография: „Среща в края на зимата“ (реж. Йосиф Шулман) и „Програма за утрешния ден“ (реж. Игор Добролюбов). И четирите филма (както и детската приказка „Аленото цвете“ на Ирина Поволоцка) бяха посрещнати с интерес от публиката и предизвикаха широк отзвук в печата. Но присъщите им достойнства поставят въпроси и от по-общ характер: как се обяснява тяхната поява в съвременното съветско кино, какви тенденции са ги породили и какво означават те — като конкретни филмови явления — в общата картина на съветското киноизкуство днес? Съвсем естествено с четири филма не могат да се обхванат всички процеси в една кинематография с многонационален характер, със 160 филма годишно производство, с разнопосочни жанрови търсения и огромен състав от творци с индивидуални тематични пристрастия и стил... Но самият факт, че тези филми, особено първите два, са сред най-значителните постижения в съвременното съветско кино (а и са подбрани, за да представят днешното му състояние) ни позволява да ги използваме като отправна точка към някои симптоматични търсения в днешното съветско кино.

Близостта на съветското социалистическо кино до социалния и политическия живот на страната предопределя неговото динамично развитие. Всички големи събития в живота на народа — от Октомврий-

ската революция, през Гражданската война, колективизацията и индустриализацията, Отечествената война и социалните преобразования в града и селото — нееднократно са били обект на кинематографично изследване. Проследявано е тяхното реално протичане във времето, масовото участие на народа във всяко от тях, а напоследък — и отражението, което са имали върху народното съзнание. Дистанцията от време спрямо тези събития, както и детайлното им осмисляне в изкуството позволява тяхното глобално оглеждане днес. Конкретният исторически факт вече е достатъчно познат дори за поколенията, които не са го преживели. Затова той все по-често присъства със свое знаково обозначение, а в центъра на повествованието застава неговото отражение върху живота на хората и върху индивидуалната човешка психика. Не случайно в „Сибириада“ мястото на действие е далечното сибирско село, отделено и пространствено от центъра на главните събития, разтърсвали страната от началото на века до наши дни. Но последиците от тези събития засягат и живота на неговите жители, налагат промени в тяхното съзнание. Ето кое интересува днес Андрей Михалков-Кончаловски: формирането на човешкото съзнание под влияние на процесите в обществото, на социалните изменения. Така усвояването на сибирския нефт във филма не минава вече като историческа хроника, а протича реално, превръщайки селото от покрайнина в своеобразен център на икономическото преустройство на страната. Не масовото участие на народа, а масовото съзнание, с което се осъществява това преустройство, е новият обект на изследване в най-добрите от съвременните съветски филми. В този смисъл просветителската роля (изобщо присъща на съветското кино) днес особено се усложнява. Човекът в залата не само се възпитава, но и се поповещава в процесите, които формират неговото съзнание. Това доказва една нова степен на откровеност, която приближава творците към истината.

Масштабното преосмисляне на историческия опит намира своята най-пълна изява в усъвършенстващите се форми на филмовия епос. Този постановъчно сложен жанр се разви в съветското кино върху богатите романи традиции на националната литература (не случайно първите епични платна бяха екранизации на известни литературни произведения). Така се натрупа необходимият професионален опит за по-сложните задачи, които епосът изпълнява днес — без помощта на литературата. Освен това кино-романът получи импулси и от страна на телевизията, която му подсказва интересни възможности за пространно сюжетостроене. Постепенно в жанра проникна силна поетична струя, която „облагороди“ линията на характеристиките, направи по-плавно течението на времето, приближи природата до действието, предложи възможности за по-богато извеждане на обобщенията. Междувременно същият процес се наблюдаваше и в световното кино. Затова успехът на „Сибириада“ в Кан'79 се оказа твърде симптоматичен. Съизмервайки сили с най-амбициозните търсения в международен мащаб, филмът на Андрей Михалков-Кончаловски издържа сравнението не само на нивото на отделен филм, но и на равнището на процес.

Промените в художественото съзнание най-ясно личат в променящото се отношение към героя. Появиха се филми, в които човекът не се преценява единствено според неговата полезност спрямо обществото. Обогаत्या се интимният свят на героя, моделиран в много голяма степен от духа на времето и сам въздействащ върху него. Изблизват дълго подтискани чувства, които не са успели да се реализират в осмисления като цяло граждански живот на личността. Дълго време положителният герой, защитаващ своята прогресивна кауза (особено в полето на съвременната тема),

търпеше известни неудачи в личния живот, но те бяха по-скоро „за цвят“, формално маркирани и неубедителни. Именно този стереотип се преодолява днес в отношението към героя. Интимните му проблеми се оказват истински, дълбоки и сложни. Откриват се и интересни аспекти във връзката им с общественото битие на личността. Именно в най-съкровениите сфери на човешката психика е потърсена истинската ценност на героите в „Пет вечери“. В тяхното постепенно освобождаване от привичното, от инерцията в поведението, от защитната непристъпност и недоверие се състои истинският драматизъм на този филм. Те сякаш се отърсват и от един език, с който несъзнателно са прикривали истинските си мисли. След сложна преоценка на миналото, като възвръщат чертите на собствената си индивидуалност, те постепенно се приближават един към друг, за да възстановят една връз-

„Сибиряда“





„Пет вечери“

ка, прекъсната от времето. Истинската стойност на това проникване в духовната същност на човека може да се докаже чисто експериментално чрез една антитеза: до неотдавна съдбата на единия от героите от „Пет вечери“ може би щеше да изглежда приблизително така: войната разделя двама души, разрушава една любов. След това в мирния живот пътищата им не се пресичат. Той си има грижи в института, намесва се в един конфликт в открита защита на истината. Но безкомпромисното му поведение не среща подкрепата на колегите му и той несправедливо е изключен. Животът му протича трудно, но достойно. За него се знае, че не е реализирал пълноценно всичките си способности на химик, но въпреки това е бил полезен по големите строителни обекти (като шофьор). И в личния му живот не всичко е било наред, но понякога не това е най-важното. . . Особено през следвоенните години.

Но днес се оказва, че това е много важно, че никак не е без значение в каква степен човек е реализирал вътрешните си заложби. Именно те са нужни и на времето. И ето че точно тук поставя своите акценти Никита Михалков — на онова, което е било скрито зад външното проявление на личността и дори е стояло в неестествено противоречие с видимото поведение на героя. В този ключ е решен и женският образ от „Пет вечери“ във великолепно изпълнение на Людмила Гурченко, както и характерът на главната героиня в белоруския филм „Среща в края на зимата“. Макар и изпълнението на актрисата Лариса Лужина да не е на същото ниво, важно е намерението на авторите да разкрият напрежението във вътрешния живот на отговорния секретар в един голям вестник — Анна Губарева. Героинята е преминала през страшните изпитания на фронта, изгубила е най-

близките си хора, но наследството от войната да разграничава нещата без нюанси, да налага волята си без съмнение в собствената си правота по всички въпроси прекъсва живите ѝ контакти с хората в по-сложната психологическа атмосфера днес. Това внася допълнителна самотност в тежката ѝ лична съдба. Нейната чувствителност е останала нереализирана въпреки безспорния ѝ принос в обществения живот...

Повишеният интерес към духовната същност на героя, към скритите страни на човешката съдба не е новост за съветското кино — става дума за друга степен в един процес, който е започнал в края на 50-те и началото на 60-те години, минава през Шукшин, за да продължи днес с оригинален принос в творчеството на режисьори като Никита Михалков, Иля Авербах, Алексей Герман, Андрей Тарковски, Глеб Панфилов, Сергей Соловьев, Отар Йоселиани, Георгий Денелия и др. Този процес засилил, значението на актьора в кадъра. И то не само за да преживеем с него дълбоките му емоционални вълнения, а за да присъствуваме на една по-сложна психологическа драма, породена от противоречивите контакти на личността и времето. За разлика от естетиката на 60-те години, тук няма едри планове, динамично придвижване на камерата в пространството. Поведението на актьора е отмерено, пластически и мимически по-съсредоточено, с повишено внимание към цялостното извеждане на ролята. При това изпълнението на Людмила Гурченко, Станислав Любшин, Никита Михалков и почти всички актьори от „Сибириада“ е белязано с приятна доза характерност. Точното чувство за мярка в използването на това актьорско средство доизгражда неповторимостта на създадените образи. И това е в съзвучие с развиващата се обща концепция за героя.

Неотдавна на страниците на списание „Искусство кино“ се проведе творческа дискусия за състоянието и перспективите на филмовата драматургия. В нея известният съветски драматург Александър Гелман („Премия“, „Обратна връзка“) излага своето мнение за драматургичния конфликт в „производствените“ филми като борба на жизнени позиции на типични характери,

„Програма за утрешния ден“



които действуват в ярки ситуации. Своего твърдение, че ситуацията в съвременните отношения поляризира възгледите и са по-важни от характеристиките той илюстрира с примера, че на въпроса може ли ролята на Потапов (главният герой от „Премия“) да се изиграе от жена, той отговорил: „Защо не? Това няма никакво значение.“ Използваме този пример за илюстрация на различните гледища, които съществуват днес в съветското кино по отношение на конфликта и героя — гледища, които се излагат в аргументиран полемичен тон.

Този пример ни отвежда и към втория белоруски филм — „Програма за утрешния ден“, — който също третира важни моменти от променящото се съзнание на съвременника. Основната ситуация, в която са поставени героите от филма, наистина е твърде интересна. В едно специализирано училище за даровити деца с преподаване на точни науки на академично ниво възпитаниците се отнасят с нескрито пренебрежение към хуманитарните дисциплини. Безспорно научно-техническият прогрес поставя съвременното съзнание пред сериозни изпитания. Самото приближаване на Космоса към ежедневните представи на човека вече предполага преоценка на редица установени понятия. Тази преоценка, както и стремежът към самостоятелно мислене у младото поколение, методите за възпитаване на такова мислене и въображение, мястото на изкуството в духовния свят на съвременната личност са проблеми, с които филмът „Програма за утрешния ден“ се приобщава към най-перспективните търсения в съвременното съветско кино. Това обаче се оказва недостатъчно да компенсира бедните характери във филма и именно по тази причина интересните проблеми остават предпоставени, без убедителна защита. Оказва се, че твърденето на Александър Гелман, че „социално-типичните позиции на героите са по-важни от индивидуалния им стил на поведение“, е приложимо само при драматургии от неговия ранг, когато социалният конфликт е достатъчно силен, за да се осъществи и от хора без ярка съдба и изострена чувствителност... В този смисъл сме по-склонни да се съгласим с неговия основен опонент в дискусиите, сценариста В. Чьорних, който казва: „Ситуацията по-скоро трябва да подпомага характера, а не обратното.“

Преди няколко години окончателно заглъхнаха старите спорове между привържениците на естетиката на документализма и на поетичното кино. В стремежа да се обхване по-широко картината на живота двете начала постепенно се събраха под един покрив, като все по-органично се съчетаваха и взаимно обогатяваха. Днес този процес продължава. В творчеството на отделни творци се забелязва, в посоката на една „документална естетика“, силно стилизиране на жизнения материал и изискано пресъздаване на бита от миналото (главно от 50-те години) и дори на кинематографичните средства, с които този бит е бил пренасян тогава на екрана. В резултат се получава едно „великолепно ретро“ (по изразу на Мая Туровска), в което има обаче не толкова носталгия по миналото, колкото опит да се намерят средства за неговото по-интензивно съпоставяне със съвременността. Защото главната насока в търсенията на съвременните съветски кинематографисти си остава човекът и промените в неговото съзнание под влияние на времето.

Всички опити на съветските творци в киното за тематично, жанрово и стилистично обновление се извършват с ясното съзнание за непрекъснатите промени, които протичат и в съзнанието на зрителя. Това се доказва от точната мисъл на Андрей Михалков-Кончаловски: „За да не се изгуби доверието на зрителя, необходимо е да му се показва по-дълбока и по-сложна картина на действителността. Иначе борбата за зрителя ще бъде изгубена.“

Зрители на българските филми- премиери 1978 г.

Редакцията ни помества ежегодно в първата си книжка данни за посещенията на българските филми, излезли на екран през годината, предшестваща току-що изтеклата година. Посочват се зрителите, гледали всяко отделно заглавие в продължение на 1 година от премиерната му дата.

Тук поместваме данни за премиерите през 1978 г. За някои заглавия, излезли през последните месеци на годината, не е възможно да се изчака обработката на данните за целия едногодишен срок; в тези случаи в скоби е указано изрично за какъв период те се отнасят.

| ЗАГЛАВИЯ | ЗРИТЕЛИ | ЗАБЕЛЕЖКА |
|----------------------------|----------|--------------|
| 1. Адиос мучачос | 376 008 | |
| 2. Бъди благословена | 705 463 | |
| 3. Всеки ден, всяка нощ | 359 418 | |
| 4. Всички и никой | 489 466 | |
| 5. Инструмент ли е гайдата | 303 329 | (за 11 мес.) |
| 6. Компарсите | 396 205 | |
| 7. Пантелей | 416 960 | |
| 8. Покрив | 554 159 | |
| 9. Рали* | 895 733 | |
| 10. С любов и нежност | 209 111 | |
| 11. Сто тона щастие | 119 025 | |
| 12. Талисман | 245 827 | |
| 13. Топло | 942 847 | (за 11 мес.) |
| 14. Трампа | 351 326 | (за 10 мес.) |
| 15. Утрото е неповторимо | 296 040 | |
| 16. Чуй петела | 276 334 | |
| 17. Юлия Вревска* | 1712 008 | |

Звездичката означава, че посочените филми поради по-голямата им дължина са били посещавани с двойни билети.

Международното признание на българското кино

И през 1979 година българският филм постигна значителни успехи на международния екран. На повече от десет от 40-те световни форума, на които нашето кино участва напоследък ежегодно (Москва, Авелино, Сопот, Истамбул, Лил, Токио, Сарагоса, Будапеща и др.), то получи общо 30 награди на 19 филма.

Кои са тези филми, какви са мотивите за признаването им на световния екран и какъв е характерът на получените награди.

Единадесетият международен кинофестивал в Москва удостои три български филма с четири награди. „Барьерата“ на режисьора Христо Христов получи сребърната награда на журито и наградата на Съюза на съветските композитори за музиката на Кирил Цибулка. Журито за детски филми присъди също сребърната награда на „Мигове в кибритена кутийка“ на режисьорката Мариана Евстатиева, а Асоциацията за детско-юношески филми — СИФЕЖ — своята награда за анимационен филм на „Прелюд“ (реж. Пройко Проиков).

С три златни и една сребърна награда бяха признати успехите на нашето кино от XII фестивал на неореалистичния филм в Авелино. Със „Сребърен Лачено“ бе наградена Българската кинематография, „която беше популяризирана в Италия чрез фестивала в Авелино и която с бързи темпове се утвърждава в целия свят“ — такава е мотивировката на журито. По една голяма награда „Златен Лачено“ получиха режисьорът Георги Дюлгеров за своя игрален филм „Аван-

таж“ и режисьорът Александър Обрешков за „Бъди благословена“. Също със „Златен Лачено“ журито на фестивала отличи актьорското майсторство на Мария Статулова — изпълнителка във филма „Авантаж“.

От журито на Осмия международен фестивал на червенокръстите и здравни филми във Варна българското кино получи общо 6 награди: първа награда — златен медал (в съответната подгрупа) взе късометражният филм „Техника на водното спасяване“ на режисьора Любомир Обретенков по равно с филми на Чехословакия и на Международния комитет на Червения кръст, втора награда — сребърен медал получи „В страната на приятелството“ на режисьорката Мила Пачева по равно с филми на Чехословакия и на Афганистан; по случай Международната година на детето наградата „Леонид Моги“ на СИДАЛК и почетен диплом бяха дадени на филма „Детски усмивки по цял свят“ — съвместна творба на България, Унгария и Лигата на дружествата на Червения кръст, Червения полумесец и Червения лъв и слънце, по равно с японски филм. Следващите три отличия са специалната награда на Лигата на дружествата, която се дава на игралния филм „Бъди благословена“ (реж. Ал. Обрешков) за най-добър филм с хуманно съдържание, наградата на ДО „Българска кинематография“ за най-добро изпълнение на женска роля — на Ели Скорчева в игралния филм „Адаптация“ (реж. Вълло Радев), който получи и специалната награда на Профсъюза на здравни-

те работници.

На Тридесетия международен фестивал на трудещите се в Чехословакия режисьорът на игралния филм „Пантелей“ Георги Стоянов бе награден с диплом; а изпълнителят на главната роля Павел Попандов спечели отличието за най-добър мъжка роля.

Осмият международен кинофестивал в град Сопот (Югославия) присъди статуетката „Свобода“ за най-добро изпълнение на женска роля на актрисата Виолета Донева за участието ѝ във филма „Допълнение към Закона за защита на държавата“ (реж. Людмил Стайков).

Осмият международен фестивал на късометражното и документалното кино в гр. Лил (Франция) отличи филма „Овчарско“ на режисьора Христо Ковачев с 4 награди: с Голямата награда на журито за документално кино, с наградата на Международната федерация на киноклубовете, с наградата на областта Па дьо Кале (заедно с още 4 филма) и с наградата на Комитета за мнение на публиката на гр. Лил (заедно с 1 румънски анимационен филм). „Овчарско“ получи и Сребърна награда на Третия фестивал на балканския филм в Истамбул — Турция.

Първият световен фестивал на анимационния филм Варна '79 прибави още две отличия за българската анимация. „Алтернатива“ на Румен Петков получи първа награда (в съответната подгрупа), а „Постановка“ на Анри Кулев — трета.

В Будапеща Осмият фестивал на техническите филми отличи с по една награда следните три научно-популярни филма на режисьора Любомир Обретенов: „Галванично цинковане“ — сребърен медал, „Мултипликационен подход в електрониката“ — бронзов медал, и „Автоматизация на проектантския труд“ — специалната награда на организационния комитет на фести-

вала.

На фестивала на селскостопанския филм в Сарагоса (Испания) в категорията документални филми „Рекултивиране на унищожени земи“ (реж. Йото Хинов) получи наградата „Сребърна кула“.

Седемнадесетият международен фестивал на филми за научно-технически прогрес — ТЕХФИЛМ-79, в Пардубице (Чехословакия) донесе на филма „Електронна графика“ (реж. Константин Григориев) наградата „Гранд при“ в категорията за учебни и инструктивни филми. Второто му международно признание е почетна диплома на 34-ия конгрес и фестивал на МАНК в Токио.

На XXII международен фестивал на документалния и късометражния филм в Лайпциг (ГДР) „Златен гълъб“ за най-добър анимационен филм получи „Га“ на режисьора Стоян Дуков.

На международния фестивал на научния и технически филм в Катовице (Полша) филмът „В защита на човека“ на режисьора Франковски и оператора Антон Коларов спечели наградата Гранд при, а филмите на режисьора Любомир Обретенов „Промислени работи“ и „Кораби на хидродинамика“ — съответно наградата на публиката и наградата на директора на същия фестивал.

От получените през 1979 г. 34 международни награди 13 се падат на 7 игрални, 12 — на 11 научно-популярни, 5 — на 1 документален и 4 — на 4 анимационни филма.

Общо за 35 години са удостоени 368 произведения на българското киноизкуство с 531 международни отличия. От тези награди 123 са присъдени на 65 игрални, 261 — на 207 научно-популярни, 52 — на 41 документални и 95 — на 55 анимационни филми.

Една равностойка, която убедително затвърждава международния престиж, с който през последните години заслужено се ползува родното ни киноизкуство.

НЕДЯЛКО АНТОВ

СССР

Присъдени са държавните награди на СССР за 1979 г. В областта на киноизкуството с награда са отличени: Анатолий Иванович Иванов — сценарист, Владимир Владимирович Осминин — режисьор, за телевизионния документален филм „Слово за Октомври и света“; авторите на телевизионния филм „Вечният зов“ Анатолий Иванов — сценарист, Валерий Усков — режисьор, Владимир Ледов — режисьор, Пьотър Емелянов и Владимир Нинаев — оператори, Николай Маркин — художник, и актьорите Пьотър Велиаминов, Иван Лапиков, Владлен Бирюков, Тамара Дегтярева, Николай Иванов и Вадим Спиридонов; авторите на филма „Земна любов“ и „Съдба“ — Пьотър Проскурин — сценарист, Евгений Матвеев — режисьор и изпълнител на главната роля, Генадий Цекав и Виктор Якушев — оператори, Семьон Валушкин — художник — и актьорите Олга Остроумова, Юрий Яковлев, Валерия Заклучна, Зинаида Кириенко; Лариса Шепитко (посмъртно) — режисьор, и Владимир Иванович Чухнов (посмъртно) — оператор, за режисура и операторско решение на филмите им през последните години. Виктор Борисович Шкловски — писател — за книгата „Айзенщайн“, второ издание.

Както вече съобщихме, режисьор-постановчик на съветско-италианския филм „Животът е прекрасен“ е Григорий Чухрай (сценарият е написан от него съвместно с италиан-



▲ Сцени от новия български филм „Жив автобус“, режисьорски дебют на Сергей Гяуров



ския сценарист Аугусто Каминито, оператор — Луиджи Кувейлер). Място на действие е една от средиземноморските държави, в която вилнее диктаторски фашистки режим. Главният герой Антонио (актьорът Джанкарло Джанини) от цялата си душа ненавижда диктаторския режим, който

се крепи изключително върху терора и насилието. Но той не е достатъчно убеден, а и не му достига мъжество, за да се включи активно в борбата. Не разбира как може щела хора да се противопоставят на властта. Това му изглежда безсмислено. Той все повече се затваря и изолира от

близките си. Разделя се и с любимата си, която се присъединява към бореците се. Във филма се поставя въпросът, дали може да се живее спокойно, или човек трябва активно да се противопостави на силите на злото и реакцията.

В основата на филма „Инженер Графитио“ („Ленфилм“, сценарий — А. Галина, режисура — Г. Казански) лежи реална човешка съдба. Инженер Графитио е бил голям учен в областта на хидроенергетиката. 1917 г. променя коренно живота на Русия. Съветското правителство приема проекта на инженер Графитио за създаване на електростанции. При Волхов започва строителството на първата съветска електроцентрала. По-късно той сам ръководи строежа на Нижнесвирската ГЕС, която по-късно ще носи неговото име. Ролята на Хенрих Графитио играе Анатолий Папанов. „Всяка нова роля е още една човешка съдба, преплетена с твоята — казва актьорът. — И ако ми се отдаде да създам реален образ на този голям учен и същевременно прекрасен човек, ще бъда истински щастлив.“

Във филмовата комедия „Добряци“ актрисата Валентина Теличкина играе ролята на Надежда Павловна, директорка на културен център за антични произведения. Тя е една богато надарена жена, която не съзнава своите възможности и изцяло живее в затворения кръг на желанията и неосъществимите си мечти. Филмът се снима

от режисьора К. Шахназаров по сценарий на Леонид Зорин.

Същевременно Валентина Теличкина се снима и във филма „Двадесет и две години от живота на една жена“, режисиран от И. Хейфиц по сценарий на П. Нилин.

Преди 10 години режисьорът Сергей Герасимов заедно със своите студенти е поставил сцени от романа „Петър Първи“ на Алексей Толстой. Царевна София е играла студентката от трети курс Наталия Бондарчук. Сега в студия „М. Горки“ Сергей Герасимов снима двусерийния филм „Младостта на Петър“ по първата част на романа и отново, както някога, в ролята на царевна София ще се появи Наталия Бондарчук. Във филма участвуват още Тамара Макарова, Олег Стриженов, Николай Ерьоменко, Любков Полежаева, Вадим Спиридонов. Петър Първи играе випусникът на школата-студия при МХАТ Дмитрий Золотухин.

„Държавна граница“ — така се нарича 14-сериенят телевизионен филм, обхващащ периода 1917—1918 година. Събитията протичат в местата, където е минавала демаркационната линия, отделяща Съветския съюз от войските на кайзерова Германия. Една от главните роли изпълнява известната актриса Вия Артмане.

В студия „Ленфилм“ по сценарий на В. Кунин режисьорът Н. Кошелев

снима филма „Старшина“, разказ за хората от едно авиационно училище и за възпитанието на младите летци. Главният герой е бивш фронтовик, носител на много медали, изпратен след тежко нараняване в последните дни на войната на работа във военна авиошкола.

На мястото на едно пътено произшествие органите на милицията намират откраднати старинни предмети. Филмът под названието „Сицилианската загадка“ се работи в „Ленфилм“ от режисьора В. Усов. Авторы на сценария са П. Грахов и Ю. Принцев.

Известната грузинска актриса Лейла Абашидзе през последните години с успех работи и като кинодраматург. Тя е автор на сценариите „Очакването“ (съвместно с Г. Хухашвили) и „Кула на мълчанието“ (съвместно с Г. Мдивани). Сега в студия „Грузия-филм“ се снима нов филм по сценарий на Л. Абашидзе и Л. Челидзе под името „Тифлис — Париж и обратно“. Героинята (тази роля изпълнява Л. Абашидзе) е жена с тежка съдба. Но въпреки това успява да запази природния си оптимизъм и любов към живота. В тази нова кинокомедия, изпълнена с различни приключения и забавни трикове, актрисата дебютира и като режисьор.

Василий Лановой се снима понастоящем едновременно в два филма („Петровка 38“ и „Огарьова 6“), режисирани и двата от Б. Григориев. В екранизациите на двете повести

на Ю. Семьонов той изпълнява една от главните роли, тази на следователя Костенко. „В „Петровка 38“ — разказва В. Лановой — моят герой участва в операция по обезвреждане на престъпна група, извършила две убийства и няколко кражби. Ежедневните срещи с жестокост, цинизъм и морално падение не са отнели на Костенко вярата в човека, голямото му желание да открие човешкото в престъпниците. Във втория филм Костенко е вече полковник в МВР. Трудното издирване на един убиец довежда до разкриването на група престъпници. Това дело ще води неговият колега и приятел, следователят Саджиков (Георгий Юматов).

Защо се решиш да играя тази роля? Преди всичко защото видях в нея възможността да се излезе от стереотипната характеристика на героите от детективския жанр. Бих искал да покажа една целенасочена ч в същото време сложна, понякога лесно наранява и донякъде противоречива натура на една необикновена личност, посветила живота си на такава трудна и опасна работа...

Преди повече от 100 години големият френски писател Александър Дюма-баща посетил Кавказ. Книгата за това пътуване „Кавказ“ е изпълнена с приключения, с точни наблюдения и с много фантазия. „И все пак зрителите ще станат свидетели на събития, които са останали извън страниците на тази забележителна книга — казва в едно интервю за „Съветски екран“ сценарис-

ът Резо Габриадзе („Не тъгувай“, „Чудаци“, „Мимино“). — Нашият филм представлява приключенска лирическа комедия. Ще има много музика, изстрели, дуели с шпаги. В основата на филма лежи любовта на младите Мерджанет и Азамата, които не биха постигнали своето щастие, ако точно по това време не се е намирал в Кавказ Александър Дюма — рицарят на справедливостта. Главното в нашия филм не е образът на Дюма, нито мелодраматичната история на нещастните влюбени, а идеята за справедливостта, която движи постъпките на героите.“ За ролята на Дюма е поканен латишкия актьор Карл Себрис. Останалите роли изпълняват Кахи Кавсадзе, Рамаз Чиквадзе, Буба Кикибидзе.

ПОЛША

В колектив „Перспектива“ режисьорът Януш Моргенщерн поставя филма „Час В“. Това е разказ за драматичните моменти, които изживява една полска военна група преди избухване на Варшавското въстание. Във филма участвуват Йежи Гудейка, Ева Блашчик, Катажина Ланиевска, Тадеуш Богутски.

Йежи Кавалерович веднага след завръщането си от фестивала в Москва, където е бил член на журито, е започнал снимането на филма „Среща в Атлантика“. Героите — един политически деец с жена си, свещеник, певица и студент-стажант — се завръщат от Монреал с кораба „Стефан Батори“. Между тях се създават напрегнати отношения, породени от ми-



▲ Кадри от съветския филм „Да живее Мексико“, режисьори — Григорий Александров и Никита Орлов. Снимковият материал е от 1931—1932 г. на Сергей Айзенщайн, Григорий Александров и Едуард Тисе.

нали и нови конфликти. Сценарият е съвместна работа на Й. Кавалерович и Б. Михалек. Главните роли са поверени на Тереза Будзиш-Кшижановска, Малгожата Немирска, Марек Валчевски, Феликс Парнел, Вацлав Улевиц. Оператор е Йежи Лукашевич.

В Катовице Янош Кидава реализира филмовата комедия „Грешният живот на Францишек Бул“, чие действие се развива в периода между двете войни. Героят е младеж, който със свои връстници организира пътуващ цирково-музикален колектив. Оператор е Витолд Адамек.

Годината преди войната и първите дни на окупацията, видени през очите на няколко деца, представяват сюжета на новия филм „Зелените години“. Войната внася безпокойство и несигурност, поставя много трудни положения, изгражда характеристиките на младите герои. Филмът се снима в колектив „Силезия“ от режи-

сора Станислав Йендрик по сценарий на Йежи Пшежджевски.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

По сценарий на К. Фримл и М. Лужицка режисьорът Владимир Чех снима филма „Историйки с мотори“. Неговият герой е честен и добросъгестен адвокат, който критично се отнася към обясненията на своите клиенти, спитайки се много често да измамат и него, и съда.

Режисьорът Иржи Секънс, автор на известната телевизионна серия за майор Земан, е зает с постановката на следващия филм под работното название „Заложникът в Бела Виста“. Агент на един шпионски център се подготвя за сабстажни действия в Чехословашката народна република.

Филмовата студия „Барандов“ е завършила последните осем филма за 1979 година. Това са комедията „Пан Вок си отива“ на режисьора Карел

Штекли, екранизираният роман на Карел Чапек „Хордубал“, постановка на Ярослав Балик, „Как се ражда момче“, режисиран от дебютантите В. Дрха и Я. Екл, комедията „Суматоха на шосе Е-4“, режисура на Станислав Страд, „Лов на котки“, режисьор — Милан Мухна, „Бронтозаври“ на режисьорката Вера Пивова-Шимкова, „Такъв крах“ — също комедия, реализирана от Карел Коварж. Осмият филм „Суровото плато“ е на режисора Ярослав Соукун.

Неразбраната добре еманципация на жената води до редица конфликтни положения в семейството. На тази тема е посветен новият филм на режисьора Яромил Иреш „Бягство от дома“. Главната роля играе известната Яна Брейхова.

ГДР

За юбилейната 30-годишнина на Германската демократична република режисьорът Йохим Хелвиг е създал документалния филм „Познаваш ли тази страна“, включващ много фрагменти от минали хроники, документи, а също и от игрални филми на ДЕФА, които дават характеристика на хората, климата и конфликтите в първите години на републиката. Като коментар на филма са използвани текстове от Брехт и други писатели на ГДР. В музикалното оформление са включени произведения на Ханс Айслер. „Послужих си — обяснява режисьорът — с най-различни художествени средства. Използвах примера на Ер-

Сцена от новия съветски филм „Суета на суетите“ по сценарий на Е. Барагински, режисьор — Алла Сурикова



вин Пискатор и политическото кино от 20-те години, за да покаже процеса на промените в съзнанието на хората в първата немска държава на строящия се социализъм."

ИТАЛИЯ

Героите на новия филм на Бернардо Бертолучи, "Луната" са хора, чиито постъпки са деформирани от разлагащото се буржоазно общество и от политическите събития в света, но на преден план по мнението на критиката все пак излиза фройдизмът. Някои обвиняват режисьора, че е заменил политиката с психоанализата на Фройд. А режисьорът обяснява, че в основата на филма са залегнали спомени от детството му.

Във филма "Огро" (италиано-испано-френска продукция), снет от режисьора Джино Понтекорво (режисьорът на политическите филми "Битката за Алжир" и "Кеймада") се разказва историята за покушението на испанския премиер Ернесто Кареро Бланко през 1973 г. През време на подготовката на атентата (прокопаване на тунел под улицата, по която често е минавал премиерът) у съзаклятниците се появява съмнението дали това убийство е нужно, дали терорът е форма на политическа борба. Въпросите остават без отговор. Атентатът е извършен. Финалът на филма пренася зрителя в настоящето. Отново се появяват участниците в покушението. Единият (Джан Мария Волонте) е вече изтъкнат политически деец,

който по легален начин в парламента защитава правата на бискайския народ. Другият си остава терорист. По време на една акция убива един полицай и сам е тежко ранен. Негови бивши колеги го отвеждат в болницата.

Преди 10 години в "Кеймада" Понтекорво бе привърженик на терористичните убийства като една от допусканите форми на политическа борба. Днес възгледите му са променени — в демократичното общество терорът е отрицателно явление

С голям успех сред публиката и критиката се ползува комедията "Рата-таплан" на режисьора, сценариста и изпълнителя на главната роля Маурицио Цикети. Разказва се историята на един млад човек, завършил инженерно-строителен институт, който не може да намери работа по специалността си и работи каквото му попадне — става продавач, актьор в пътуващ театър, конструктор на електронен робот. Всички тези опити завършват катастрофално.

Франко Дзефирели отново се връща към Шекспирова тема. В скоро време той ще започне екранизацията на "Много шум за нищо" във версия не само осъвременена, но и разигравана се на фона на карнавала в Рио де Жанейро. В ролята на Беатрис ще се появи Лайза Минели.

Режисьорът Паскуале Феета Кампаниле е за-

вършил комедията "Как да се ожени и да си намеря любовница" и веднага е започнал снимането на следващата комедия "За да не се ожените, намерете си любовница". И в двата филма главните роли изпълняват Джони Дорели и Барбара Буше.

ФРАНЦИЯ

Първата и последната сцена на филма "Бобо Жако" са еднакви — същите хора, същата стая, същата тиха спокойна вечер. Между двете сцени е изминала една година. Събитията, случили се през тези 12 месеца, представяват сюжета на филма. Той е постановка на режисьора Валтер Брал и главната роля е поверена на младия актьор Лоран Малю. Негова партньорка е Ани Жирардо. Във филма тя играе Магда — собственичка на бар, която влага в любовта си към младия човек много майчинско чувство. Бобо се запознава с Лиза и забравя заради нея целия свят. Скъсва и с приятеля си — негъра Фред, за когото няма място в приятелските снобски кръгове на Лиза. Тази голяма любов на героя завършва трагично и той се завръща при вярната и търпеливо чакаща го Магда.

Мишел Пиколи е завършил в Италия снимките на "Скок в пустотата", постановка на режисьора Марко Белокио. В този криминален филм Пиколи играе корумпиран съдия, който планира убийството на собствената си сестра.



▲ Карин Дювел, Дитрих Кьорнер и Петер Цимерман в сцени от филма „Шифровано до шефа: нападение № 5“, режисьор — Хелмут Дзюба

Новият филм на Бертран Таверние „Смърт на показ“ би могъл да се отнесе към жанра на научната фантастика. Действието се развива в неопределено бъдеще, когато медицината напредва до толкова, че хората престават да умират. Случаите на смърт се считат за нещо необикновено и се показват по телевизията. Героят на филма, телевизионен репортер, следи една жена, неизлечимо болна, осъдена на смърт. Жената брани правото си да умре без свидетели. Дали темата, която е избрал Таверние, е толкова далеч от нашата действителност? Таверние се позовава на американските телевизионни програми, които показват операции, чийто изход не е известен.

За място на снимките режисьорът е избрал английския град Глазгоу с неговата архитектура от XIX век. В главните роли зри-

телите ще видят Роми Шнайдер и Харви Кайтел.

Повече от две години в западните филмови списания се появяват съобщения за екранизация на многоизвестния роман „Лулу“ от Франк Ведекинд. Последната екранизация на романа е направена в 1927 година под името „Кугията на Пандора“ от режисьора Д. В. Пабст. Сега се снима нова версия — копродукция на Франция, ФРГ и Италия, режисирана от Валериан Боровчик. В главната роля — Ан Бенет.

Известният френски актьор и режисьор Робер Осейн има като актив в киното 65 филма, между които и „Престъпление и наказание“ по романа на Достоевски. Осейн е настоящ директор на Народния театър в Реймс.

Той е режисирал два големи спектакъла „Крайцерът“ и „Потьомкин“ и „Катедралата „Св. Мария“ в Париж“, представени в столицата на Франция. Въпреки че напоследък Осейн посвещава почти изцяло времето си на театъра, той не е скъсал връзките си и с киното. Скоро зрителите ще го видят в главна роля във филма на Клод Люлуш „От много за много“. Робер Осейн, както много други звезди на екрана, пише книга с автобиографичен характер.

АВСТРИЯ

На Третия фестивал на австрийския филм, състоял се в малкото градче Капфенберг, били представени десет дългометражни филма (от които два документални) и 13 късометражни. Филмът, който по мнението на критиката заслужава най-голямо внимание, е „Касбах“ на режисьора Петер Патцак по едноименния роман на Хелмут Ценкер. Героят, 54-годишният виенски търговец Касбах, е член на неофашистката организация „Инициатива“, която провежда акция срещу демократични и леви организации и главно срещу гастарбайтерите. По време на една акция Касбах убива човек и укрит от приятелите си, избягва съдебно преследване. Филмът е получил награда за „смело представяне на един от актуалните проблеми на нашето време“ на тазгодишния фестивал в Западен Берлин.

Интерес е възбудил и филмът „Немска пролет“, петата част на телевизионния цикъл „Алпийска сага“, режисиран от Дитер Бернер. Това е историята на една селска девойка.

майка на извънбрачно дете. Филмът започва с хитлеровия аншлус през март 1938 г. Заета изцяло с личните си преживявания и тревоги, героинята няма време да се замисли за това, което става около нея. Едва когато арестуват брат ѝ във Виена, започва да осъзнава настъпилата промяна и се включва в борбата срещу нацизма, завладяващ все повече Австрия.

Филмът „Сандък с пар“ на канадския режисьор Джон Кук (който от 7 години живее във Виена) показва ежедневието на един млад работник. Засягат се важни обществени проблеми, отнасящи се за много страни в Западна Европа.

Работник е също и героинята на телевизионния филм „Гост на лов“, но той не буди симпатии у зрителя. Старае се на всяка цена да направи кариера, посвещава свободното си време като помощник при ловните излети на своя работодател. Така сам се изолира от другарите си, създава натегната атмосфера в семейството си, загубва всякакво чувство за собствено достойнство. Режисьор на филма е Фриц Легер.

От документалните филми, скромно представени на фестивала, най-силно впечатление е оставил документът „Внезапна стачка“ на Йозеф Айхолцер и Рут Бекерман, интересна илюстрация на единствената в Австрия стачка след Втората световна война в заводите Земперит, продължила три седмици и поддържана от профсъюзите.

ПОРТУГАЛИЯ

На състояния се за ос-

ми път международен кинофестивал в курортното градче Фигуейра да Фос Голямата награда са получили филмите „Семейството на Мария Браун“ на режисьора Райнер Вернер Фасбиндер и „Среднощна светлина“, полудокumentален филм за живота на работниците в шата Дакота, реализиран от двамата американци Джон Хансон и Роб Нилсон. С първа награда е отличен също филм от ФРГ, който носи интересното название „Хитлер—филм от немец“. Това е един напълно авторски филм. Ханс Юргенс Сиберберг (автор на сценария и на „Диалозите“) се старае задълбочено да разбере и покаже времето на Хитлер. Наградата за режисура е завоювала белгийката Шантал Акерман. Наградата за целокупно творчество е присъдена на ветерана на португалското кино Мануел де Оливейра. Голямата награда в категорията документален филм е получил филмът „С децата и със знамената“ на

американката Лорайн Грей, показващ борбата на американските жени през тридесетте години за социални права.

САЩ

Рецензията си за филма „Роки II“ критикът на „Холивуд репортер“ започва с думите: „Всеки знае, че продължението на филм, който е имал голям успех, никога не е така добър както оригиналът. Но това не е истина, поне що се отнася до този филм. Истината е, че „Роки II“ не отстъпва по успех на своя предшественик.“ Този път с постановката се е заел сам Силвестър Сталоне и сам е написал сценария. Играе, разбира се, и главната роля. Започва се със спомени за паметния мач, донесъл морална победа на хлапака от Филаделфия. Той се оженява за момичето, което обича, има нов дом, нова кола, много приятели. Но славата е краткотрайна, парите бързо свършват. Трябва да се търси работа. Хо-

Ренате Крьоснер в ролята на Сунит от филма „Самотната Сунит“, режисьор—Конрад Волф ▼



рата са го забравили като шампион. На ринга отново го връща приятелят му Аполо Грид. Кулминация на филма става един от най-бруталните боксови мачове, показани на екрана. Получава се ефект с огромна сила, но успехът на филма се основава на нещо съвсем друго: убедителното развитие на характера на героя, което става пред очите на зрителя. Роки не е вече млад, но не е загубил нищо от своята обая-

телна простота. Предлагат му работа на човек за охрана, но той не иска да има нищо общо с мафията. И без смущение приема да стане момче за всичко в гимнастическия салон на своя треньор.

Силвестър Сталоне не се бои да говори за моралната отговорност на всеки човек и за силата на истинската любов. И прави това с голям талант, което осигурява и успеха на новия му филм.

„Мъжът с лицето на Богарт“ е новата филмова комедия на режисьора Ендрю Фенади. Атракционното в нея е участието на актьор, приличащ поразително на Хъмфри Богарт, какъвто зрителите го знаят от екрана. Той е италианец по произход, нарича се Роберт Саки и твърди, че досега тази фатална прилика е правила почти невъзможна работата му като актьор.

СЪОБЩЕНИЕ

Уведомяваме нашите читатели, че от 1. I. 1980 г. цената на един брой от списание „Киноизкуство“ ще бъде 1 лв.

От редакцията

Сценарий

Станислав
СТРАТИЕВ

Оркестър без име

Първото, което чуваме, е жива, ритмична мелодия, насичана от китарите. Младо, хубаво момиче, това е Ваня, с микрофон в ръка, застава с лице към нас. Усмивва се и казва:

— Позволете ми да ви представя нашата група. . . Соло китара — Филип Трифонов! . . .

Тя посочва с ръка. Филип свири съсредоточено, прави крачка напред и се покланя. После отново се връща на мястото си.

— Бас китара — Павел Поппандов!

Павел е забил глава в китарата и дърпа струните, не реагира на репликата на Ваня.

— Бас китара — Павел Поппандов! — повтаря Ваня.

Павката пак не реагира.

Велко, който свири на йониката и е отзад, дръпва един микрофон към себе си и вика:

— Крачка напред и поклон!

— Ясно! — поглежда към него Павката.

И прави тромава крачка напред.

— На барабаните — Георги Мамалев! — продължава Ваня.

Гошето подхвърля едната палка във въздуха, улавя я, изправя се сияещ и се покланя.

— Ръководител на състава — Велко Кънев! . . . — тържествено обявява Ваня.

Велко хваща своя микрофон и набързо обявява:

— Вокал — Ваня Георгиева! Още веднъж и повече усмивки. Не виждам усмивки. Павка, внимавай!

Вече виждаме целия оркестър, който репетира в една от стаите на културния дом, наоколо има разхвърляни столове, стари лозунги, пернишка печка за въглища, стара маса, покрита с избеляло зелено сукно, изпокъсани диаграми с цифри и проценти. . .

На този фон излиза надписът: ОРКЕСТЪР БЕЗ ИМЕ.

Оркестърът свири, всичко започва отначало. . .

Фасадата на културния дом е тъмна, само на горния етаж свети един прозорец и оттам долита познатата ни мелодия. На този фон минават и останалите надписи.

След известно време прозорецът угасва. Чуваме гласовете на нашите хора, които слизат по стълбите. Те излизат на улицата, говорейки нещо за репетицията. Велко заключва вратата на културния дом. Гошето и Павката си тръгват заедно. Филип се качва на мотопеда, Ваня сяда отзад и потеглят. Улицата опустява. Надписите свършват.

В широкия двор с малка бяла къща в дъното, под стария разлистен орех бие барабаните Гошето. Палките се сипят пъргаво върху опънатата кожа, чинелите звънят ясно и после мелодичният звук потъва отново в отсечения ритъм на туптящите барабани. . . Около Гошето се разхождат пуйки, но той не им обръща внимание, те не могат да пресекат неговото вдъхновение, всъщност двете страни отдавна са свикнали един с друг. И се понасят.

На вратата на къщата се показва майката на Гошо.

— Гошо! — вика тя и бърше ръце в престилката си. — Гошо!

Но не получава отговор. Гошето е в кулминацията на пасажа, леко привел глава, той сипе удари по барабаните. Майка му идва малко напред и отново вика:

— Гошо! Чуваш ли бе!

Няма отговор. Тогава тя сваля налъма от единия си крак, отива до стената и почва да удря по ламариненото корито, което е подпряно там.

До слуха на Гошето достига режещият ламаринен звук — той поема трагично въздух, удря вяло още два пъти и отпуска ръце. Лицето му има трагичен израз.

— Точно на скрещото — казва той и отпуска глава.

После поглежда към майка си и пита:

— Какво има пак?

— Изгоряха бушоните. Не мога да стотвя.

— Ами като включваш всички колела — става ядосан Гошето. — Я иди попази там, че тия пуйки ще вземат да изкълват барабаните.

И тръгва към къщата. Майката отива към барабаните, Гошето се обръща за всеки случай да види дали е там и вече по-спокоен, влиза в къщата. Оттам чуваме гласа му:

— Ами да. И фурната е включена.

Майката присяда на столчето до барабаните и отпъжда пуйките.

— Мрежата е слаба — казва тя. — Стара е, не издържа. Ама няма кой да я смени.

— Не мога да я сменям сега — долита гласът на Гошето от къщата. — Нямам време за други работи. Знаеш, че на двасти тръгваме.

Майката го слуша и бърше с престилката си чинела.

— Всеки ден трябва да се репетира минимум по четири часа. — казва Гошето. — Минимум. Там няма да ме питат горят ли ми бушоните, ами дали мога да свиря.

Той слиза от стола, на който се е качил, докато оправя бушоните.

— Не мога да си зарежа репетициите — появява се той на двора. — Готово, можеш да готвиш.

Майката се надига от столчето. Гошето се настанява, взема палките.

— Веднъж да направим пробива. Това сега е най-важното.

— Ох, не знам. . . — казва майката.

И тръгва към къщата. Гошето отново започва да репетира, ритъмът го увелича, той удря барабаните предано и унесено. . .

От халето на автомобилния сервиз излиза солиден мъж в дълга синя престилка. Лицето му е мрачно. Оглежда наоколо, после тръгва към двора. Крачи бързо към един джип, който е на края на двора, до оградата. Приближава, оглежда го, навежда се и поглежда отдолу, след това минава отпред. Сега виждаме, че изпод джипа се подават два дълги крака. Мъжът внимателно ги заобикаля и стои така известно време. После прави няколко крачки и застава от другата страна на краката. Стои и чака. Краката се размърдват.

— Здравсти, шефе! — долита гласът на Павката отдолу.

Шефът не отговаря, но и Павката не излиза. Шефът чака още малко.

— Нали се разбрахме — казва след това той. — Само в извънработно време.

— И през обедната почивка — казва Павката отдолу.

Шефът поглежда часовника си.

— Обаче сега не е обедна почивка. Единайсет часа е.

Павката продължава да лежи под джипа. Шефът клеква до краката на Павката.

— Уредих ти да го вземеш, щото си добър работник и държа на тебе. Майстор си, това е вярно. . . Обаче ти само под него лежиш, а клиентите чакат.

При тези думи Павката се измъква отдолу.

— Да чакат бе, шефе. И аз чакам. Цял живот чакам. Вчера например. . .

Шефът се изправя.

— Вкарали сме го тука, затваряме си очите, обаче планът закъсва, гражданите пискат. . .

— Пискат! . . . — трие си Павката ръцете с конци. — Те, гражданите, само това знаят — да пискат.

— Недей така! — казва шефът. — Онзи с червената „Лада“ изпуши две кутни цигари да те чака.

Павката се навежда, събира инструментите в чанта.

— Ами на мене все такива ми се падат бе, шефе! На другите все въздържатели, ни пият, ни пушат, ама на мене на — късмет! . . . Обаче не се оплаквам! . . .

Павката се изправя и отива от другата страна на джипа, където е шефът.

— Дай една цигара!

Шефът му подава една цигара, драска му клечката, запалва я.

— Много ли писка? — пита Павката. — Айде! . . .

И тръгва с едри крачки към халето. Шефът върви след него.

В халето клиентът се разхожда нервно около червената „Лада“ и пуши поредната цигара.

— Здравсти, началник! — казва бодро Павката. — Почваме!

— Почваме! — казва клиентът скептично.

Павката взема от него листа с поръчката.

— Какво му е на ладето?

— Какво му е. . . от седем часа вися . . . колко хора дойдоха и си отидоха . . . аз. . .

През това време Павката съсредоточено разглежда листа. При тези думи той вдига нервно глава.

— А-а-а, ама ако започваме така, по-добре да. . . И ти ще си идеш. Никой не е останал да спи тука. Важното е да си идеш доволен, нали така?

Клиентът мълчи.

— Точно така е — казва Павката. — Радиото работи ли?

— Радиото работи. . . — казва клиентът троснато.

Павката сядва в колата и пуска радиото. Музика от радиостанция „Хоризонт“.

— Радиото е най-важното за една кола. Това от мене да го знаеш, мой човек. То е душата на колата.

Павката дърпа ръчката на капака и излиза от колата.

— Моторът може да е сърцето, обаче без душа — накъде?

Отива отпред, вдига капака и казва:

— Я запали!. . . Дай газ!. . . Стига, гаси!. . .

Павката гледа съсредоточено мотора. Клиентът стои чинно до него. Музиката по радиото е свършила и предават селскостопански вест.

— Я хвани друга станция, че. . . — казва Павката на клиента. Клиентът отива от другата страна и хваща музика.

— Ако всички, дето говорят, бяха отишли да оберат по един декар, то няма да има какво да се говори. . . — казва Павката и се залавя за работа.

Дворът на Гошето, откъдето се чува оглушително думкане на барабани и чинели. Бай Петър, съседът, е до оградата на Гошовия двор и гледа към ореха. После слага ръце около устата си и се мъчи да надвика барабаните.

— Гошо-оо! Гошеее!. . .

Гошето е под ореха и репетира, сипе удари. От „форте“ преминава постепенно в „пиано“. Барабаните затихват, само нежният звук на чинела остава. Бай Петър използва това затишие.

— Гошо-о-о, спри за малко бе, момче! . . .

Гошо недоволен спира и вдига глава към съседа:

— Кажы, бай Петре! Ама бързо, щото репетирам.

— Ще оглушея бе, Гошо. Това думкане ми взима здравето.

Гошето леко почуква с палката по чинела, ядосан е.

— Айде. . . мани ме мене. . . ама кокошките престанаха до носят. При двайсет кокошки да купувам яйца от пазара. . . А кажы ми какво е това. При тези малки пенсии. . . Аз бомбардировките съм прекарал, ама. . .

Гошето мълчи обиден.

— Бомбардират, бомбардират, па спрат. При тебе спиране няма. Мисля вече да се изселвам. . . Какво беше това изкуство твоето, какво е това чудо. . . Оглушахме бе, Гошо! . . .

Гошето продължава да седи така — неразбран и огорчен.

— И Бетховен е бил глух. — казва той след това. — Обаче — гений. Така че не се бой. Няма страшно.

— За Бетховен не знам — казва бай Петър. — Аз ти казвам, че кокошките престанаха да носят. Роднини сме, всичко, обаче спирай вече. . .

Гошето става от столчето, бавно тръгва към оградата, върти палките в ръце.

— Цяла зима, цяла пролет. . . Майка ти, горката. . .

— Това е изкуство, чичо Петре! — казва Гошето. — Искать жертви! Няма как. Жертви!

Той вече е до оградата, срещу бай Петър.

— Ти знаеш ли как е почнал един Луис Армстронг например? При това

негр. И то в Америка. . . Трябва веднъж да се започне. . .

— Какво започване бе, момче — втрещен го гледа бай Петър. — Аз ти говоря за спиране, ти. . . Ми ти. . . От зимата не си спрял! Думба-лумба, думба-лумба! . . .

Гошето, който е започнал да се връща към барабаните, се спира и със съжаление поглежда бай Петър.

— „Думба-лумба“! . . . Ми това е музика, бай Петре. . . Музика, само че ти не можеш да я усетиш, да я почувствуващ. . .

— Каква музика бе — казва бай Петър. — Да ти пикая аз на тази музика, дето. . .

Гошето запва от изненада и възмущение.

— А-а, не! Тука вече ще се скараме, да знаеш! Няма да обиждаш музиката! Мене — да, но музиката няма да я пипаш! Всяко дете не разбира, бърза да пикае! Може ли такова нещо! . . . Аз всичко съм хвърлил там. . . а ти. . . да ти пикая. . .

Той махва с ръка, обръща се огорчен и си тръгва към барабаните. Бай Петър, който разбира, че е прекалил, понечва да каже нещо:

— Гошо! Виж сега. . . аз. . .

— Моля ти се! — без да се обръща, казва Гошето. — Не приемам никакви извинения!

Бай Петър се обляга съкрушен на оградата.

— Поне малко по-тихо не може ли? — казва той. — Да. . .

— Не може — казва Гошето, който се настанява на барабаните. — Има и тихи места — пиано. Но има и силни — форте. Музика!

И започва да бие барабаните. Бай Петър измърморва нещо зад оградата, но не го чуваме вече, после махва с ръка и си тръгва.

Гошето изпълнява едно „форте“ и рязко влиза в „пиано“. Вдига глава и гледа унесено нанякъде. Притворячи. Отдалече и високо прозвучава тромпет, мелодията се носи в същия ритъм, все повече се усилва. Зад Гошето в кадъра влиза нещо бяло и запълва целия фон — това е бял пран чаршаф, който майка му простира на въжето. Но Гошето нищо не забелязва, той чува само тромпета и унесено поддържа ритъма. Отпред в кадъра влиза майка му и простира още един чаршаф, закрива го от нас.

Гошето бие барабаните, белите чаршафи се веят около него, бие и чува тромпета. Мелодията му се издига нагоре, още по-високо, страстна и задъхана и ни носи над зелени пространства и безбрежни океани, за да насити жаждата за свобода, за безкрайност. . . Далече някъде гледа Гошето и лицето му е светло и щастливо. . .

Снимка на Луис Армстронг, който свири. Мелодията като че ли идва от неговия тромпет. Снимката е окачена на бялата стена в стаята на Гошето. Виждаме около нея и други снимки на музиканти. Стаята е малка, варосана в бяло, със стар дървен креват, застлан с одеало. Барабаните са пренесени вече тука. Гошето внася и стойката с чинела. Сяда на леглото, заслушан в музиката, която чува. Поглежда към снимките. Става и изсвирва с ръце една фигура върху барабана. После излиза от стаята.

Павката работи в сервиза, приведен над мотора. Клиентът стои до него и го гледа в ръцете. От радиото на колата се чува китарен състав. Павката прекъсва работа и се изправя.

— Гледай! Гледай сега бас-китарата какво прави!

Клиентът се заслушва.

— Какво прави?

— Нищо не прави, нищоооо. . . Там е работата.

Павката настървено се захваща с мотора.

— Абе аз такива в ОФ клуба не ги пускам — казва той, — те ги пуснали по радиото. Обаче с връзки. Турнат си някое име по така, вуйчото се обади и. . .

— Така е — казва клиентът. — То сега повечето с връзки става.

— Обаче личи — казва Павката. — О, Гоше, здраей! . . .

Към тях приближава Гошето.

— Личи, личи-и-и. . . Ей ги и тия. . . Кога можеш, братче, можеш. Кога не можеш, не връзки, ами и господ не може да те оправи. Така ли е, Гоше? Музиката затова е голема работа, защото при нея връзки няма.

— Представяш ли си, Павка. . . Представяш ли си Луис Армстронг с връзки! Идва вуйчо му и започва да му надува тропета! — залива се в смях Гошето.

Смее се и Павката.

— Обаче. . . Не може секи път вуйчо ти да идва да ти надува тропета. . . некой път е зает. . . трябва и ти. . . — смее се Павката.

Само клиентът е сериозен, той поглежда ту към единия, ту към другия и се чуди на какво толкова се смеят. Все пак за да не остане назад, и той казва:

— Така е. . . така си е. . .

Павката понечва да продължи работата си и вижда часовника си.

— О-о-о, ама то дванайсет и половина бе! Край! Продължаваме следобед.

Клиентът става неспокоен.

— Виж сега. . . дай да. . . ако трябва. . . — той вади от джоба си два лева.

Павката ги взема и ги мушва в джоба.

— О, недей! — казва след това. — Моля ти се! Ако ни хванат профсъюзите, край! Огиваме на кино. Работа във време на почивка. Недей! Нито вуйчо оправя, нито. . . Гоше, хайде! В един и половина съм тука.

Клиентът изпраща двамата с поглед, после запалва поредната цигара.

Павката е отворил шкафчето си и нещо рови вътре. Не разбираме какво прави, защото е с гръб към нас. Обръща се и гледа наоколо.

— Ти ял ли си? — пита той Гошето.

— Не съм — отговаря Гошето. — Цяла сутрин репетирах и. . .

— Сега ще хапнем малко — продължава да бърника в шкафчето Павката и пак се оглежда.

Той подава на Гошето един хляб и пластмасова кутия.

— Дръж, хлеба е душа!

После отново рови в шкафчето, изважда оттам кофичка кисело мляко, оглежда се и заключва шкафчето.

— Айде! — казва на Гошето и двамата тръгват.

Двамата са седнали пред джипа и обядват. Павката къса големи залци и бързо ги гълта. Гошето се храни без апетит.

— Ти що не ядеш? — пита го Павката.

— Искам малко кисело мляко — отвърща Гошето и посяга към кофичката, която стои пред тях на тревата и която, кой знае защо, Павката не отваря. — Много върви с топъл хляб.

Павката го изпреварва и взема кофичката.

— Или ще ти върви джипа, или — яденето. Не може и двете. — казва

той.

Гошето го гледа учуден. Павката започва внимателно да отлепва капака на кофичката.

— Ние не сме столетници — говори той, — ние сме. . .

Той отлепва капака, обръща кофичката и изсипва съдържанието ѝ на едната си длан. Отвътре пада някакво желязо. Той го показва на Гошето. Това е някаква част от двигател. После му подава празната кофичка.

— Разбра ли сега защо не се яде. Малко трудно ще го смелиш.

Ухилен до уши той се вмъква под джипа. Гошето клечи до краката му с празната кофичка в ръка.

— Извинявай! — казва той. — Помислих, че не ти се дава.

— Я ми подай ключ дванайсет от чантата! — казва му Павката изпод колата.

Гошето бърка, намира ключа и му го подава.

— Така като го гледам. . . джипа. . . май. . . не го виждам да тръгне на двасти. . .

Павката се показва.

— Ако изям още десетина кофички кисело мляко, може и да тръгне. И отново се завира под джипа.

Стаята на Велко. Велко крачи из стаята и отмерва с ръка такта. Една цигулка, която не виждаме, стърже силно и фалшиво.

— Раз. . . два-а-а. . . три-и-и. . . четири. . . — тактува Велко.

При движението му в дъното на стаята виждаме пред статив с ноти да свири едно шест-седемгодишно пълничко момче. Лицето на Велко се сви-ва от фалшивите тонове. Той се връща обратно.

— Не бър. . . зай. . . четири. . .

Велко отива при момчето. То продължава да свири. Велко изчаква да свърши пасажа.

— Така-а-а! — казва той. — Има напредък, има. . . Но трябва горече вдъхновение, горече. . . размах!

Момчето, което до този момент го е гледало предано в очите, решително хваща цигулката и вдига лъка. Но Велко веднага го спира.

— Не сега, не сега! За днес — достатъчно.

Момчето отпуска цигулката и гледа часовника си. Вдига предания си поглед към него.

— Има още двасти минути! — казва то.

— Как двасти минути? — поглежда към отсрещната стена Велко. — Четири и пет.

И той посочва с ръка стенния часовник. Момчето стои на място и го гледа.

— Четири без двасти — казва то.

— О-о-о, назад си мойто момче, назад си! — погалва го Велко по главата.

Момчето мълчаливо прибира цигулката в калъфа. Велко го чака при вратата.

— Аз на двасти заминавам. . . и. . . ще се видим наесен. . .

Момчето застава до него и първа поглед в лицето му.

— Ти няма да прекъсваш. Всеки ден — упражнения! И наесен. . .

Момчето вади от джоба на ризата си пет лева и му ги подава. Велко взима парите и му връща един лев.

— За миналия път и за днес — казва той. — Точно така. Довиждане, Ангеле.

— Довиждане, другарю Кънев — казва момчето.

Велко изпраща до вратата своя ученик и се връща. Притеснен е, суети се.

— Да-а. . . — мърмори си той.

Бърка в джоба си и изважда ръчния си часовник. Поглежда го, взема един стол и така покачен на стола, връща стенния часовник двацет минути назад. Стенният часовник показва четири без двацет.

След това Велко излиза от стаята и когато се връща, го виждаме стегнат, елегантен, с дипломатическо куфарче в ръка да излиза и да тръгва го улицата.

Велко влиза в културния дом. Върви по коридорите и влиза в стая, която има надпис „Директор“.

Пешев, директорът на културния дом, крачи из кабинета си го риза и вратовръзка.

— Не върви, Велко, не върви. . . — говори той. — Нищо не върви. И колата. . . и тя не върви.

След гоето минава зад бюрото си и сяда. Зад него има обширна Сиблютека със знаменца, на които пише, „Първо място“, „Колектив отличник“, грамоти. . . На стената — репродукция от картина на Шишкин и цветна снимка на местната гещера „Провала“.

— Ше тръгне, другарю Пешев, ще тръгне! — казва Велко. — Какво й е на колата?

— Абе остави. . . — не отговаря веднага Пешев. — Тя не е за разправяне. Кажй сега, ще свирите ли на срещата с първенците от животновъдството?

Велко не отговаря. През това време се отваря вратата, Пешев поглежда към нея и пак връща погледа си на Велко. Гледа го настойчиво. Влиза възрастна жена със синя престилка и оставя две кафета на бюрото.

— Благодаря, како Марийо! — казва Пешев.

Жената излиза. Пешев взема чашката си, след него Велко. Помириства кафето.

— Бразилско ли е? — пита той.

— Бразилско — кима Пешев със сдържана гордост.

— Страшен си — казва му Велко. — Само при тебе го има.

Двамата отпиват от кафето. . .

— Кажй сега! — гледа настойчиво Пешев. — За срещата.

Велко не бърза с отговора. Оставя чашката на бюрото, гледа в нея.

— То. . . има и други състави. . . ние сега усилено репетираме — казва Велко и поглежда Пешев. — Готовим нов репертоар.

— Има — усмихва се Пешев. — Състави има. Обаче вашият е най-добрият. Все вас искат.

Велко навежда срамежливо глава.

— Ей ги. . . монте хора тука — става сериозен Пешев, — всичко имат на разположение, ама. . . слаба работа.

Велко седи скромно, с наведена глава. Пешев отпива от кафето. После оставя чашката и казва някак между другото:

— Вие да бяхте научили и десетина ангажирани песни, направо ви пускам на зоновия преглед. От името на културния дом.

Той не гледа Велко, търси нещо по бюрото си.

Велко го поглежда и пак навежда глава.

— Ами стараем се, другарю Пешев, репетираме. . .

И тъй като Пешев не му отговаря, той отново го поглежда и пак свежда

погледа си. Настъпва мълчание. Пешев прелиства нещо.

— Добри сте, добри сте. . . — казва Пешев, прелиствайки — само. . . вокалистка нямате. Там ви е слабото място.

Велко нищо не отговаря и настъпва отново мълчание.

След известно време Велко отпива чашката кафе наведнџ и оставя чашката.

— Аз дойдох за нашата работа — казва той. — Дето говорихме за лятото.

Гледа Пешев, но онзи нищо не отговаря.

— Сложно. — казва кратко Пешев и млъква.

Пак настъпва мълчание, Пешев прелиства някакви папки, Велко не сваля погледа си от него.

— Много сложно. . . — повтаря Пешев. — Фактически вие не сте към културния дом. И ние нарушаваме всички разпоредби.

И го заглежда победоносно. Велко е страшно затруднен.

— Не. . . понеже става дума за лятото. . .

— А. . . — казва Пешев. — Лятото. . .

— Всичко живо е по отпуски и. . . затова ми се струва, че може. . . — казва Велко. — Ако вие решите. . .

Пешев мълчи, мисли. . . После се изправя. Велко го наблюдава.

— Хайде, свидетелство ще ви дам — започва да се разхожда из кабинета Пешев. — Все едно че сте от дома на културата, от нашия дом. Ще си затворим очите. Обаче вие искате и уредбата.

— Искаме я — виновно казва Велко.

— Искате я — повтаря Пешев. — Усилватели, колонии, други работи. . . Скъпа техника.

Той сяда отново зад бюрото, мълчи, барабани с пръсти.

— И йониката. . . — обажда се плахо Велко. — Защото моята. . .

— И йониката. — казва Пешев. — Виждаш ли какво се получава?

Той отново млъква. Велко вади кърпа и бърше изпотеното си лице.

— Всъщност — казва след това Велко — ние сме започнали да разучаваме две-три ангажирани песни.

И поглежда с надежда Пешев.

— Така че. . . за зоновия преглед. . . може да донесем някоя награда.

Но Пешев не проявява голям интерес.

— Това — добре. За ангажираните песни — добре. Вие сте добър състав и лесно ще ги направите. Обаче вокалистка нямате. — Поглежда той в упор Велко.

Велко го гледа подозрително:

— Имаме, как да нямаме. Ваня. Нали я знаете?

— Ваня. . . — клати глава Пешев. — Не ви е добра вокалистката, Кънев, не е добра. Слабичка ви е вокалистката. Не е. . .

И той прави неопределен жест с ръка.

Велко едва се съдържа.

— Тя ще се развие, другарю Пешев. Има данни. . . млада е. . .

— Да допуснем, да допуснем — съгласява се Пешев. — Да. . . дааа. . . и йониката значи.

Замисля се. Велко е нащрек. Пешев рязко вдига глава.

— Ми вие все едно че изнасяте целия културен дом.

— Е, чак пък целия! — казва Велко. — Та кога казахте, че е тази среща с първенците?

— Срещата е на петнайсти — казва Пешев.

— Можем да изсвирим нещо — казва Велко. — Ще говоря и с Павел,

да ви види колата. . .

— Бе колата. . . остави я колата — отваря Пешев големия бележник-календар. — Значи отбелязваме. Велко, двайсет часа, срещата. Павел, колата.

— Ние уредбата я взимаме за три месеца само — оживява се Велко. — През септември отново сме тука. За йониката лично аз отговарям.

Пешев обаче продължава да седи замислен.

— За йониката лесно. Ще я уредим йониката — казва той след това. — Обаче вокалистка ви трябва на вас! Вокалистка! Ще представяте културния дом все пак.

Велко е съкрушен. Той седи известно време с наведена глава.

— Ами, в края на краищата. . . — изправя се той. — Щом не може, какво да правим.

Пешев го гледа внимателно,

— Здраве да е — казва Велко.

И си тръгва. Отива до вратата, там спира и се обръща.

— Имате ли малко аспирин, че ме заболя главата. — казва той.

— Аспирин нямам — казва съчувствено Пешев и става. — Но! малко коняк ако искаш? Ще те отпусне.

— Може — страдалчески казва Велко.

Пешев се навежда и отваря страничната вратичка на бюрото си. Велко бавно се връща.

— С вестибуларния апарат нещо не съм добре — казва той.

— Така ли? — казва Пешев. — Седни, седни!

Велко сяда на мястото си. Пешев вече е извадил коняка и две чашки. Налива коняк.

— Трябва да го оправиш този апарат — казва той.

И отпива от чашката. Велко я гаврътва наведнъж.

— Предстои ви комисия за категоризиране, трябва да сте във форма — налива му още коняк Пешев. — В комисията повечето са мои хора. . . и ти си професионалист, но все пак. . .

Велко изпива и втората чашка.

— . . . Оправи го този вестибуларен апарат. . . И като вземете една добра вокалистка. . . всичко ще бъде наред.

Пешев сяда зад бюрото. Велко дълбоко си поема дъх.

— По-добре ли си? — пита Пешев.

— Може ли още една чашка? — казва Велко.

Пешев веднага му налива.

— Разбира се. . . — казва той. — Няма да минете без добра вокалистка.

Велко отпива от чашката само една глътка.

— Рени ли? — пита той.

— Виж какво — оживява се Пешев и става прав. — И тя е малко свитичка, знам го. Но при един добър състав като вашия. . . уредбата е абсолютно нова. . .

Велко нищо не казва, само отпива още една глътка коняк.

Снимка на Рени. Втора снимка, трета. Снимките висят на щипки, окачени на едно найлоново въженце. Четвърта снимка. Ето че виждаме и самата Рени, която спира пред една снимка.

— О-о-о, не! — казва тя, след като разглежда снимката. — Не, не!

След нея мрачен ходи Сандев и мълчи.

— Пак не са станали! — казва му Рени.

— Защо бе, Рени, като ги извадим в ц-ст?

— О, не ми говори! Обложката е най-важното в една плоча. Ако излезеш като идиот, кой ще ти я купи? Не, дай да опитаме в цял ръст.

Сандев я поглежда, вече в гръб, с убийствен поглед. Рени ни се усмихва от снимките — хубава е.

А тя самата вече позира пред бялото платно. Във фотолабораторията на културния дом сме, го стените висят снимки, направени от най-добрите кръжочници, има вани за промиване, скари за изсушаване, стативи, лампи за осветление. . .

Момичето застава в профил, слага ръце на кръста и изпъчва бюста. После леко свива единия крак. Прибира го и свива другия — от разкопчаната долу пола са показва бедрото ѝ. Обръща фронтално глава и се усмихва.

— Аз съм готова — през усмивка казва Рени.

Сандев нагласява апарата си.

— Момент! — казва той.

Рени оправя блузата си, още повече изпъчва гърдите си. Светват лампите, Сандев бързо нагласява едната от тях, после се връща при апарата си, който е на статив. Рени позира известно време, после ядосано отпуска ръце и започва да се разхожда.

— Не! Не е това! Много е статично!

Сандев стои зад фотоапарата и дълбоко въздъхва.

— Сандев, я ми подай от торбата Мирей Матийо да видя нещо.

Докато Сандев идва, тя пробва няколко изражения на лицето си. Сандев ѝ подава торбата, тя вади оттам плоча на Мирей Матийо и му връща торбата. После разглежда плочата.

— Ми да. — казва Рени. — Виж колко е естествена! Най-хубаво е естествено.

Подава му плочата.

— Няма нужда от цял ръст. Дай до кръста.

Сандев с движения на роб, прикован в галера, поема плочата и я оставя настрана. Рени разкопчава още едно копче на блузата си. Сяда на столчето и тръсва глава, косите ѝ се разпиляват, после вдига ръцете си и подпира с тях брадичката.

— Аз съм готова! — казва тя на Сандев. И се се усмихва очарователно в обектива.

Но тук вратата се отваря и влиза така Мария.

— Рени! — казва тя. — Другарят Пешев каза веднага да отидеш при него.

— Другарят Пешев. . . — ядосано казва Рени, без да промени позата си. — Не знае ли другарят Пешев, че ще отида, когато аз кажа, а не когато той каже. . .

Тя се опитва да се усмихне отново, но не става. Изпъшква силно и се изправя, като закопчава копчето на блузата си.

— Сандев, ти ме гочакай малко! — казва тя, като отива към вратата.

Сандев я проследява с убийствен поглед и после казва на така Мария:

— Не мога повече! . . .

Той сяда с отпуснати ръце до фотоапарата, който е на статив.

— Ще полудея. Не мога.

Той става и започва да се разхожда из стаята. Каква Мария го наблюдава.

— Щом се върне, ще я изхвърля през прозореца. . . Това ателие е за кръжока по фотография, не е за. . .

Каква Мария страховито затваря вратата.

— По-тихо! Ще те чуе другарят Пешев и. . .

— Нека ме чуе — разхожда се нервно Сандев. — Нека ме чуе! . . .

Изложба щяхме да правим с кържочка, има способни момчета. Всичките материали отидоха за нейната плоча. То, како Марию, нотната стълбица не може да изкара, за плоча седнало да мисли. Абе те не го пускат в селото, то за поповата къща пита! . . . Като е . . . на Пешев . . . да не би . . . Сега като Пешев го . . .

— Ще си изядеш хляба ей, човек! — казва така Мария. — Беше фото, завеждащ кържок те направиха, Пешев те направи. Гледай си сега живота и хвърляй шапка. Деца имаш.

— Ще хвърлям аз. . . То за тези деца цял живот си налягаме парцаличе . . . после пък те за своите деца и само шапки хвърчат из въздуха, друго не виждам.

Врата с табелка „Директор“ се отваря и отвътре излиза Велко, като затваря след себе си. Видът му е мрачен и потиснат, той бърше с кърпа лицето си. Поглежда към коридора и се мъчи да се усмихне.

— О, Рени, здравей! — казва той.

— Здравей! — усмихва му се Рени в отговор и влиза в стаята на Пешев. Усмивката на Велко се стопява и той тръгва нататък по коридора.

Познатата ни стая в културния дом, където репетира нашият състав. Вечер е. Групата репетира. Мелодията, която ни среща най-напред, е рязка, тя ни блъсва като буря, пробожда ни като с нож, блестящите китарите, ударите на барабана сякаш ни разстрелват, гласът на Ваня трепти и вика. Всички са в стихията си, лицата им са радостни и унесени, очите им блестят, щастливи са — намерили са своя свят. Ваня се разхожда между момчетата, докато пее, спира пред Филип, гледа го продължително. Последни акорди и песента свършва.

Велко се обляга на стола и отпуска ръце.

— Двадесет минути почивка. Ваня може да си ходи, с нея свършихме.

Филип и Павката свалят китарите, Ваня окачва микрофона на стойката.

— Ние оставаме — продължава Велко, — имаме да изгладим някои места.

— Страшна си се, Ванче! Откъде го вадиш тоя глас? — ошипва по бузата момичето Павката. — Елла Финджералд ряза да яде.

На барабаните Гошето тихичко пробва някаква фигура.

— Аз. . . само. . . — обръща се Филип към Велко.

Показва с ръка, че ще закара Ваня с мотопеда.

— И веднага се връщам.

— Хубаво — гледа Велко разсеяно пред себе си. — Само да не те чакаме до. . .

Филип прави жест — бъди спокоен.

— Чао, групата! — казва Ваня.

— Чао, Ванче! — казва Павката.

— Чао! — вика и Гошето от барабаните. — Лека нощ, деца!

Филип и Ваня излизат.

Велко седи отпуснато на стола си. След малко става и бавно отива към Гошето, който продължава да бие тихичко. Велко стои прав и го слуша. Гошето го поглежда учуден. Велко стои още малко и се връща. Гошето леко барабани.

Улицата е пуста и тиха. От дъното приближава мотопедът. Фарът му праща сноп светлина срещу камерата и спира до тротоара — доста далече от нас. Ваня слиза, идва до Филип, навежда се и го целува. След това

иска да си тръгне, но той я притиска до себе си и не я пуска. . . целуват се. . . Все пак Ваня тръгва, Филип слиза от мотоциклета и я настига, прегръща я през кръста, двамата се целуват нежно и продължително. Ваня леко го отблъсква.

— И как ще живеем. . . като отидем там — казва тя. — Павката и Гошето, ти с Велко. . . И аз пак самичка.

Филип мисли. Тя тръгва бавно с наведена глава, Филип остава замислен под дървото. Момичето се обляга на оградата до вратата — то тук живее. Филип идва при нея, взема в ръце главата ѝ.

— Има време — казва той и я целува. — Ние. . .

— Няма! — отвърща му Ваня. — Никакво време няма.

Сега тя го целува, Филип я прегръща. . . Ваня оправя косите му.

— Тръгвай! — казва тя. — Велко ще се сърди.

— Няма — казва Филип, — те докато. . .

И отново започва да я целува.

Мотоциклът стои подпрян на тротоара на тихата улица и фарът му свети.

Врата на стаята в културния дом се отваря и влиза закъснелият Филип, който досега е изпращал Ваня. Той поглежда към другите и внимателно затваря вратата. Вътре, за негово голямо учудване, не се чува нищо — момчетата седят мълчаливи. Гошето е на мястото си, зад барабаните, пред барабаните седи Велко, срещу него е седнал Павката, който пуши. Гошето поглежда Филип и бързо отмества погледа си. Докосва с палката чинела. Филип поглежда часовника си.

— Само. . . — казва той.

И той като не получава отговор, тръгва към стола, където е китарата му. Той я взима и я слага на врата си. После поглежда другите.

— Няма ли. . . — пита той.

Останалите мълчат, Филип не казва нищо, раздвижва пръстите си по грифа, после отново ги поглежда. Те продължават да седят и да мълчат. Велко изпъшква. Това събужда Павката, той се изправя.

— Абе какво ще си играем на. . . — казва той и се разхожда възбудено. После спира и се обръща към Филип:

— От утре сме с нова певица. Това е!

Отива и сяда на стола си.

— Рени! — добавя вече оттам.

Филип не реагира видимо, само навежда глава и продължава да движи пръстите си по грифа.

И Павката седи с наведена глава. Той поглежда Филип и отново се навежда.

— Каквото и да ми разправяш, това си е паешка работа!

Той мълчи известно време, после рязко вдига поглед към Велко.

— Добре де, нали в музиката нямаше такива работи?

Велко не му отговаря.

— Ако е за кал. . . и да се прави мръсно, аз това си го имам в сервиза. **Що** да напускам и да ставам. . .

Велко седи отпуснат на стола и нищо не отговаря.

Филип седи тихо на стола и пак раздвижва пръстите си по струните. Гошето го поглежда съчувствено, после трие с ръкав чинела.

— Тя не може да изкара две ноти. . . — става ядосан Павката и започва да се разхожда, — никъде не я искат. . . Те ни я набутват на нас. На нас!

Последното изречение казва на Велко. Той не е променил позата си.

Само казва:

— Съгласен съм. Прав си.

И след като мълчи известно време, продължава:

— Намери ми уредба, изкарай ми удостоверение за пред Концертна дирекция и няма да ѝ видиш и снимката на Рени.

Всичко това той казва тихо и равно, но изведнъж кипва.

— Вие какво си мислите бе? — повишава рязко тона той.

Става и започва да се разхожда нервно:

— Че удар така се прави — вземаш си гъдулката и бам... на „Златни пясъци“. Ние сме тука няколко виртуози без удостоверение, затова ни дайте една уредба и очиствайте вариетето, че ще свирим там.

Гошето и Павката мълчат.

— Остава да искаме и... — Велко поглежда към Филип.

Филип седи на стола и мълчи.

— Добре де, твоят човек на „Златни пясъци“... — казва Павката.

— Какво моят човек? — казва иззад йониката вече Велко. — Моят човек ми писа категорично — без уредба и без удостоверение изобщо да не тръгваме. Това е европейски курорт, не е...

Павката свива вежди и въздъхва дълбоко.

Гошето поглежда плахо към Филип и се обръща към Велко.

— Ами Ваня?

Павката също поглежда към Велко.

Велко не отговаря веднага.

— Ваня... — казва след това. — Не знам... Не можем да водим две певици.

Павката махва с ръка:

— А, абсурд! И оная няма да иска да пеят двете с Ваня. Да не е луда.

— Това е, момчета. — казва Велко. — Пешев е непреклонен.

— Абе човек напълни ли петдесетака, на маймуна може да стане заради мадама — казва Павката.

Велко поглежда към Филип. И Павката гледа натам.

— На оная това ѝ е условието: певица. Иначе защо ще движи с него — женен човек, скапан. — продължава Павката.

— Това е. — казва Велко. — Това е цената — или плащаш и получаваш, или...

Гошето слуша тези мъдри думи с полуотворена уста, после навежда глава. Изведнъж нещо дрънва. Гошето се обръща към Филип.

Филип се изправя, изважда шнура от китарата, поставя я внимателно на стола и тръгва към дъното на стаята. Велко бързо тръгва към стола на Филип.

— А-а-а! — казва той. — Не така! Това е най-лесното!

И застава до стола с китара.

— И аз мога да кажа: без мене!

Филип се връща с дочения калъф на китарата в ръка и застава срещу Велко.

— Затова ли свирихме като шури цяла... — грабва Велко китарата от стола и я стиска здраво в ръце. — Всеки може да каже: аз съм вълка.

Той поглежда за помощ към Гошето и Павката. Филип иска да вземе китарата, но Велко я стиска здраво.

— Днеска се борих докрай! — говори Велко. — И ангажирани песни, и първенци... не става. Рени! Това е.

Филип пак хваща китарата. Павката и Гошето идват до двамата.

— Ти да не мислиш, че на Павката му е лесно да оправя тоя скапан

джип — бурма по бурма. . . Цяла година говорим за „Златните пясъци“. . . Свирих като щури. . .

Велко ядосано пуска китарата и тръгва из стаята. Гошето и Велко го следят с поглед. Филип взема китарата и започва да я прибира в калъфа.

— Намерих сигурен човек там. . . — продължава Велко ядосано. — Да ни уреди. Всичко!

Филип закопчава калъфа.

— Ами ако ни ангажират за ГеДеРеТо? Лятото там е тъпкано с германци. Ще ни чуят и ще ни лапнат. Те нямат добри състави. — Велко сяда изтощен на стола. — И тогава ще си вземем Ваня.

Филип отива към барабаните. И тримата го наблюдават внимателно.

— Пропада цяла година свирене! — казва Гошето.

Филип търси нещо зад барабаните.

— Останете си тука, свирете цял живот по кварталните клубове! — казва Велко. — Не ми пука!

Филип се връща с якето си в едната ръка и с китарата — в другата. Думите на Велко не са му подействували. Той минава край тях, отваря вратата и излиза.

Велко и Гошето ядат мекици в мекичарницата, изправени до поличката край стената.

— Те нека си движат с Ваня — говори Велко. — Става въпрос само за лятото.

Гошето гълта мълчаливо залците.

— И то, щото няма как. Ще му обясниш. После ще си я вземем пак.

Велко изтрива устните си с парчето хартия, оставя го на поличката и тръгва към вратата.

— Да каже — ще свири ли, или няма. Категорично.

Двамата излизат на улицата.

— Ще му напомниш датата. Двайсти приближава. Няма никакво време. Гошето глътва последния залък.

— Ти къде отиваш? — казва той. — Може заедно. . .

— Подал съм разговор с моя човек на „Златните пясъци“. Отивай! И ще бъдеш категоричен. Хайде!

Велко тръгва. На Гошето обаче не му се тръгва. Той machка парчето хартия в ръце, прави го на топка. Оглежда се къде да го хвърли и на края го мушва в джоба си. И тръгва.

Гошето върви по улицата с угрижен вид. Приближава къщата на Филип и спира пред портата. Поглежда към къщата, въздъхва. След това бутва решително вратата и влиза в двора. Влиза малко навътре, спира и изсвирва с уста сигнала. Никой не му отвръща. Той го изсвирва втори път.

— Няма го Филип, излезе! — долита откъм къщата гласът на леля Гинка, майката на Филип.

След малко тя се показва на вратата.

— Няма го, Гошо.

— Не знаеш ли къде отиде, леля Гинке? — пита Гошето.

— Откъде да знам. Казва ли ми къде ходи. . . — отвръща леля Гинка. — Откакто си дойде от казармата. . . само китарата. Ни се хваща на работа, ни. . .

Тя идва до Гошо.

— Абе, Гошо, що не оставите тези пусти китари, па се хванете за нещо по-сериозно. . .

— Музиката е много сериозно нещо, леля Гинке — усмихва се снизходително Гошето.

— Сериозно. . . — казва леля Гинка. — Дедите ви дърводелци, бащите ви и те, вие. . .

— Е, не може все дърводелци — засмива се Гошето.

— Какъвто е баща ти, такъв стани и ти — отвръща леля Гинка. — Като му казвам на нашия, той — да бухам цял живот, вика.

— Ми това за бухането си е точно така — казва Гошето. — Извинявай, леля Гинке, ама аз ще вървя, много бързам. Довиждане! . . .

И излиза от двора.

Пред сладкарницата са извадени маси и са опънати чадъри. Гошето върви между масите и се оглежда. Тръгва към вратата на сладкарницата, застава на вратата и се оглежда. Лицето му светва — в дъното на почти празната сладкарница седи Филип пред бутилка швепс. И гледа неподвижно в една точка. Гошето отива към масата и сяда до Филип. Но последният не го забелязва.

— Тю-ю-ю, че жегал — казва Гошето. — Ще изпукаме от горещини, идва вече лятото.

Филип не реагира и това притеснява Гошето.

— Идва, идва лятото. . . каква дата сме днес?

Филип не му отговаря. Взема чашата, изпива я бавно, оставя я на масата и сяда на съседната маса. Гошето въздъхва, става и той и го следва на друга маса. Филип търси с очи сервитьорката.

— Виж сега! — казва Гошето. — И аз не бях съгласен, но като помислих. . .

Филип не му обръща никакво внимание, става и тръгва към бюфета. . . Гошето отпуска съкрушен глава. После поглежда след Филип — той плаща на сервитьорката и излиза.

Филип върви бавно по улицата. След него бърза Гошето. Настига го и тръгва редом с него.

— Искам да ти напомня, че двасти наближава. — казва той. — Ако днеска сме пети, остават петнайсет дена.

Филип не го слуша.

— Какво са петнайсет дена? Две седмици! И вместо. . .

Филип се обръща и тръгва в обратна посока. Гошето остава на място. След това бързо тръгва след Филип. Настига го.

— Всички сме като ударени. Велко е просто. . . съсипан. Но трябва да разсъждаваме трезво.

Филип се спира за миг и го поглежда заплашително.

— Ако . . . — не се доизказва той и пак тръгва.

— Нервите са най-лошият съветник — върви след него Гошето. — Най-лошият! Изпуснеш ли ги. . .

— Абе я ми се махай. . . — махва с ръка Филип, все едно че гони муха.

Той избързва напред. Гошето спира, върти се на едно място и не знае какво да прави. През това време Филип е стигнал до една будка и си купува цигари. Гошето отива към него и застава на една крачка. Изчаква го да вземе пакета. Филип се обръща, вижда го, но започна да си резпечатва цигарите, все едно че Гошето не съществува.

— Вие пак си движете с Ваня. Кой ви пречи? — казва Гошето.

Филип вади цигара и я слага в устата си. После тръгва спокойно. Гошето тръгва с него.

— Само през лятото. . .

Филип сменя посоката и тръгва обратно. Гошето върви след него.

— Да пробием веднъж и после. . .

Филип пак сменя посоката. Гошето прави крачка-две след него и спира. И той има достойнство. Въпреки че просто му се плаче. Отива до прозорчето на будката и казва:

— Една дъвка „Идеал“.

Обръща се и гледа след Филип, докато бърка в джоба си за пари. Изважда оттам смачканата хартия от мекиците и силно я ритва във въздуха.

Шанд за детски играчки в магазин за детски стоки. Ваня взема от рафт едно камнионче, обръща се и го поставя на тезгяха. Пред шанда са една майка с момченцето си.

— Ето. — казва Ваня.

Майката и момченцето разглеждат играчката.

— Хубаво е — казва майката. — Синичко.

— Искам по-голям. Да му се върти кормилото — казва момчето.

— Няма по-голям — казва майката.

— Здравей, Ваня! — казва в това време Гошето, който се приближава до шанда и дъвче дъвка.

— О, Жоро, здравей! — усмихва се Ваня.

— Ще го вземем, мойто момче, няма по-голям — казва майката. — Нали няма?

— Няма — отвърща Ваня и гледа въпросително Жоро.

— Напишете ни бележка — моли майката.

Ваня пише бележката и гледа от време на време Гошето.

— Филип не е ли идвал? — пита той.

Ваня го поглежда озадачена.

— Не. Защо да идва?

Тя подава бележката на жената. Гошо се суети, играе си с камниончето — жената и момчето са отишли да плащат.

— Ти да не си купуваш нещо? — пита тя Гошо.

— Аз? — казва Гошо. — Не. Не съм. . .

Ваня се засмива. Взема хартия и започва да увива играчката.

— Бяхме заедно с Филип, но се изгубихме в навалицата — казва Гошето.

— Каква навалица? — поглежда учудено Ваня.

Идва майката с малкия. Гошо използва този момент и казва:

— Ще го почакам отвън. Може. . .

И тръгва. Ваня го гледа, взема бележката от жената и подава пакета.

— Заповядайте! — казва тя.

Жената и момчето си тръгват, Ваня гледа към вратата. Там Гошо се е облегал и разсеяно гледа навън. Той учтиво прави път на жената и момченцето и отново се обляга.

Ваня тръгва към него и застава също до вратата.

— Няма го. Аз. . . Ще вървя. — Обхожда с поглед улицата Гошо. И понечва да тръгне. Но Ваня го хваща за ръката.

— Абе какво ви става? — пита тя.

— Какво? — поглежда я уплашено Гошето.

— Снощи ме изпратихте рано-рано, днес ти идваш. Дъвчеш дъвка. . .

— Купих я от една будка — обяснява Гошето. Но нищо повече не казва. Ваня го гледа изпитателно.

— Да не се отлага двайсти?

— Не-е-е, защо?

— Тогава какво има? — пита Ваня.

Гошето е съвсем объркан. Мълчи и движи ръцете си. Покрай тях минава

един мъж и влиза в магазина. Гошето проявява особен интерес към клиента, печели време. Проследява го с поглед. И Ваня поглежда натам, после се обръща озадачена към Гошето и най-после среща погледа му. Гледа го в упор известно време. Гошето свежда глава.

— Всъщност. . . отлага се. — казва той.

— Защо? — казва Ваня.

— Как да ти кажа. . . Всъщност не се отлага. . . Налагат ни да свирим с Рени.

Той поглежда Ваня с големи, тъжни очи и навежда глава.

— Налагат ни.

Ваня стои като гръмната. Отметва косата си назад. Гледа някъде пред себе си.

— Рени. — казва.

Гошето я поглежда и му се доплаква.

— Рени — казва той и навежда глава.

В очите на Ваня се появяват сълзи. Но нещо на улицата привлича вниманието ѝ, тя преглъща и се овладява.

— Айде бе, другарке! — чуваме отзад гласа на клиента. — Един час чакам.

— Ей сега — казва Ваня и продължава да гледа натам.

Към магазина идва Филип. Лицето на Ваня придобива все по-суров вид.

— И вие се съгласихте. — казва тя на Гошето.

Гошето не отговаря.

В това време Филип се е доближил и гледа строго Гошето.

— Ти. . . — казва той.

Гошето мълком се отдръпва, Филип го изпраща с убийствен поглед. После се обръща към Ваня. Тя се усмихва.

— Значи Рени.

Филип гледа мрачно.

— Аз. . . — казва той. — Те. . .

Той поглежда към Гошето и когато обръща главата си към Ваня, тя му зашлепява един шамар и бързо влиза в магазина.

Филип е толкова изненадан, че не прави нищо. След това се съвзема и прави крачка да влезе вътре. Спира се и се обръща — оглежда улицата и се хваща за ударената страна. Гошето се доближава до него и го гледа съчувствено. Филип се обръща рязко и влиза бързо в магазина. Гошето изтичва след него, но Филип почти веднага излиза и тръгва по улицата. Гошето върви подире му.

Велко, Павката, Филип и Гошето изкачват стълбището на културния дом. Вечер е.

— Защото не те обича, затова — казва Велко.

Филип върви тъжен, но с гордо вдигната глава. Велко се спира. Филип изкачва още едно стъпало и спира също. Спират и останалите.

— Как така ще ти бие шамар? — пита той. — И то пред друг човек.

И Велко се обръща към Гошето, който носи китарата на Филип. Гошето навежда глава. Павката продължава да се качва нагоре по стълбите. Останалите тръгват след него. . .

Вратата на стаята се отваря и влизат четиримата.

— Който обича, е готов да се хвърли в огъня за другия. — продължава Велко. — Чел си книги, няма какво да ти обяснявам. Примери много.

Гошето отива към барабаните си. Павката сваля калъфа на китарата си. Велко се разхожда възбудено. Филип е седнал на един стол и мълчи.

— Ти се хвърляш в огъня заради нея — напусках ни, напусках всич-

ко. А тя — бам — шамар!

Филип вдига краката си на облегалката на другия стол. Павката слага китарата на врата си.

— О-о-о... на мене някой да ми удари шамар, да има тоя късмет — пъха шнура в китарата Павката. — Ще му откъсна главичката. Само на мадама ще ми стане.

— Хайде, била афектирана — годема веднага Велко, — добре. Обаче сега?

Филип седи в същата поза и гледа в тавана.

— Обикаляш год прозорците. . . — продължава Велко. — Защо не иска да те види? Дори престъпникът има право на последна дума.

Гошето идва към Филип, като сваля калъфа на китарата му.

— Тя изобщо не иска да те чуе. Това обич ли е?

— Обич. . . — свива устни Гошето.

Той слага китарата на гърдите на Филип. Велко надява ремъка на врата му.

— Обича те, не те обича — нейна работа — казва Велко. — Но да ти пази поне достойнството. Не да те прави за смях.

Нагласили са вече китарата на Филип, Велко отива към йониката, Гошето към барабаните.

— Човек за едното достойнство живее. Дайте тангото на Тончо Русев! — нарежда Велко.

Тримата засвирват. Филип седи още в същата поза. Бавно става, мисли още малко и прокарва пръсти по струните. Тримата го гледат напрегнато. Филип засвирва.

Гръмва тангото на Тончо Русев.

Същото танго звучи пред къщата на Рени. Там е спрял и джипът, но не можем да го познаем — блести на слънцето оранжево-жълт, с халогенни фарове и други подробности. Джипът е открит, без платнище. Натоварена е цялата апаратура и куфари. От къщата идва Рени — супер-елегантна. След нея върви Гошето и мъкне тежък куфар.

— Седмият! — казва Павката.

— Е де! Само три е изнесло момичето! — коригира го Велко.

— Обаче на главата ли ще си го сложа? Това да не е автобус? — сърди се Павката.

Джипът наистина е претоварен. Рени и Гошето идват до тях, Павката хваща куфара и двамата с Гошето се мъчат да го наместят някак. Велко се разхожда неспокоен и оглежда улицата.

— Рени, това всичкото ноти ли са? — пита Павката.

— Ноти! . . . — казва Рени. — Публиката не гледа нотите, ами как си облечен. „Ирѐпшѐн“ нали ги видяхте по телевизията? Не че пеят особено, но. . .

Тя отива към предницата на джипа отваря вратичката и сяда отпред, до мястото на шофьора.

— Аз съм готова. — Казва тя след това.

Оглежда се в огледалото за задно виждане, оправя косите си. Тримата се суетят, оглеждат улицата.

— Кого чакаме? — обръща се към тях Рени. — А-а-а, Филип.

И продължава да се занимава с фризурата си.

А Филип е пред къщата на Ваня. На тротоара до него — куфар и китарата му, облежната на куфара. Той свири техния сигнал с уста. Не получава отговор и започва да се разхожда, отива към оградата. Обляга ръце на тарабите и отново изсвирва сигнала.

А Ваня е вътре в стаята си, седи на леглото и упорито гледа в пода. В това време се чува сигналът на Филип отвън. Ваня става и идва към прозореца — пердето е спуснато. Тя гледа през пролуката навън, но там няма никого. Изглежда, Филип си е тръгнал. Ваня се обръща и обляга главата си на рамката на прозореца. Гледа в една точка.

Джипът изкачва серпентините на шосето. Вятърът развява косите на Рени. Павката е сложил небрежно ръка на волана и си подсвирква. Поглежда Рени, усмихва се и обръща поглед към пътя.

Велко и Филип седят на страничната седалка зад Рени. Филип гледа разсеяно някъде в далечината. Велко вади от джоба си някакъв документ и го разглежда.

Гошето се любува на пейзажа. Той седи срещу Велко и Филип, зад Павката. След това пита Велко:

— И колко години трябва да свирим в ГеДеРеТо, за да не ни обмитяват?

— Тебе специално митница не те лови. — Казва му Павката, без да се обръща.

Гошето поглежда към него.

— Детски обувки можеш да изнасяш колкото си искаш, забраната е отменена.

— Ако искаш да знаеш — впряга се Гошето, — аз нося четиресети номер и даже малко ми стискат.

— Къде ти стискат? — пита Павката. — В кръста?

Павката се смее. Гошето се дръпва обиден.

— Що ли се разправам с... Велко, кажи, моля ти се! . . .

Велко сдържа смеха си.

— Мисля, че две години — казва той.

— И аз така знам — казва доволен Гошето.

Филип изобщо не реагира на техните разговори. Джипът го люлее и той гледа пред себе си. И най-неочаквано нарушава мълчанието.

— Ай сиктир! — казва изведнъж той.

Велко го поглежда изненадан.

— Ще ѝ свиря десет дена под прозорците! Като че ли е Далида!

И отново потъва в мълчание.

Павката се е обърнал и гледа Филип. Гошето също го гледа. Рени все едно че нищо не е чула. Притворила е очи и вятърът вее косите ѝ. Джипът постепенно се отдалечава.

Гошето гледа замечтано напред. На носа му пада голяма капка. Той пипа носа си, гледа пръстите си — капка. Поглежда небето. Навежда се към Павката.

— Павка, ще вали.

— Нека вали — казва Павката, — няма страшно.

И в този момент над главите им се изсипва дъжд.

— Барабаните! — извиква Гошето и с тялото си прикрива единия барабан.

— А-у-у, заваля! — върти се Рени на седалката. — Велко, дайте ми чадъра!

— Уредбата! — изправя се Велко. — Крийте уредбата!

Едри капки падат по стъклото, Павката пуска чистачката.

— Спокойно! — казва той. — Сега ще дойде покривът!

Вътре в джипа обаче настъпва суматоха. Всеки крие по нещо.

— Дайте ми чадъра! — вика Рени. — В жълтия куфар! . . .

Джипът отбива встрани от пътя и спира. Павката измъква една торба и вади оттам платнище. Подава единия край на Велко. Филип и Гошето

хващат другите краища. Рени се крие в средата. Мъчат се да опънат платнището, но нищо не излиза. Като прикриват едната страна, открива се другата и обратно.

— Не дърпайте натам! — вика Павката и дърпа към себе си.

— Как да не дърпаме. Тука вали! — дърпа го Велко към себе си.

Все пак някак успяват да направят навес — държат с ръце платнището и се крият отдолу. Гошето поглежда нагоре към платнището.

— Ми то е от палатка. — казва той. — Има и прозорче.

Рени, която клечи долу, вдига поглед към платнището. Там наистина има прозорче. Затворено е, но точно в този момент от процепа потича струя вода — тя тече точно на главата на Рени. Тя пици и се дърпа настрана. Струята тече до нея.

— А-у-у! Ужас! — казва Рени.

Павката е страшно ядосан.

— Пробута ми го за оригинално. — Плюе той ожесточено. — И аз да се мина да не го пробвам!

След малко подава главата си навън:

— Айде! То спря.

И другите подават боязливо глава навън. Наистина е спряло. Свалят платнището — от него тече вода, мокри ги, отново неприятности. . .

— Само да се върнем, ще му откъсна главичката! — закана се Павката. — Дадох му двама и седем лева! . . .

Той оставя другите да събират проклетото платнище и сяда зад волана. Пали мотора.

— Чакай де! — казва Рени. — Да се оправим поне.

— Ще се оправяте в движение. — казва Павката.

И рязко потегла. Другите с мъка се задържат. Рени пада в ръцете на Филип.

— А-у-у! Ужас! — възкличава тя.

Джипът излиза на шосето и се устремява напред. Отдалечава се.

Джипът отива към „Златни пясъци“. Виждаме морето, плажовете, хотелите. . . Погледите на всички в джипа са устремени към морето. Павката е ухилен до ушите. Рени — с развята коса. Велко се усмихва сдържано. Филип се надига и отново сяда мрачен. Гошето гледа заплепен морето.

— Хотел „Шипка“ — казва Велко на Павката, — знаеш ли го къде е?

— Спокойно! — отвръща Павката. — Ще го намерим.

Хотел „Шипка“. Джипът се задава покрай него, минава и го отминава. Рени се надига, ръкомаха и вика:

— Ето го бе! Това е „Шипка“. Отминахме го! . . .

Джипът прави рязък завой и се връща обратно. Спира точно пред входа. Първа слиза от джипа Рени. Тя гледа нагоре към покрива на хотела.

— Ето! „Шип-ка“.

Павката също е слязъл и идва при нея. Гледа нагоре. Идват и Гошето и Велко — всички гледат неоновия надпис горе, хотела. . .

— Ти пък как ги прочете тия френски букви? — казва Павката.

— Ами някои са учили чужди езици — казва Рени.

Разглеждат хотела радостни, но и малко респектирани. Само Филип седи още в джипа.

— Ама значи тука ще свирим. . . — Гледа хотела Гошето.

Велко веднага става делови.

— Тука — казва той. — Вие вижте къде е сладкарницата и ме чакайте там.

Взема куфарчето си от джипа.

— Аз отивам в администрацията за моя човек.

Тръгва, като оправя ризата си, костюма. Павката хваща Филип за рамото.
— Айде де! — казва му той.

Филип слиза от джипа. Рени важно тръгва към хотела. Павката и Филип тръгват след нея. Гошето остава сам.

— Ами кой ще пази багажа? — обажда се той след тях. — Добре, ще се редуваме.

И е готов да остане. Но Павката го гледа презрително. Филип стои и чака. Рени влиза вече в хотела.

— Не се излагай бе! — казва му Павката. — Тука е Европа. Никой не си заключва колата.

И той прави широк жест с ръка.

На Гошето много не му се вярва. Пипа с ръка един от барабаните. Но все пак тръгва. . .

Павката го чака и заедно с Филип тръгват към хотела.

— Ако заключиш, ще те помислят за пейзан! — обяснява му Павката. Но Гошето все пак се обръща и поглежда още веднъж джипа.

В сладкарницата няма много хора. Нашите идват към една маса и като се отпускат в креслата, започват за разглеждат наоколо с интерес.

— О-о-о, ама тука е съвсем друга работа! — отпуска се удобно в креслото Павката.

Почти веднага идва сервитьор.

— Какво ще обичате? — пита той.

— Три ко́ли и бадеми! — поръчва веднага Павката.

— Кой няма да пие кола? Рени ли? — пита Гошето.

Той посочва гърлото — заради гласа.

— Вие искате ли? — пита я Павката. — Аз понеже съм много жаден, поръчах си три. . .

Рени е обидена от липсата на кавалерство.

— Рени ще пие цитронада. — Казва след това тя. — Да не е много студена!

— Цитронада без лед! — записва сервитьорът.

— С лед! — казва Рени. — Но малко.

— С две парчета лед — записва пак сервитьорът.

И поглежда към Филип.

— Коняк! — изтърсва той мрачно. — „Метакса“!

Сервитьорът си записва, обръща се към Гошето.

— Вие какво ще вземете?

— На мене малка. — казва Гошето. — „Метакса“.

— О'кей! — казва сервитьорът и си тръгва.

Павката гледа след него и обяснява на Гошето:

— Видя ли как се взима поръчка? Не като при нас — „Айде, че ще мете!“

Той се настанява по-удобно в стола.

— О'кей! — повтаря той. — А?

Разглежда обстановката, обръща поглед към входа.

— Какво става бе! . . . — възкликва той.

В сладкарницата влизат три фрапантни момичета с пъстри дрехи. Те гледат къде да седнат. Влиза Велко, вижда своите хора и бързо тръгва към масата.

Всички с нетърпение чакат Велко, само Павката следи момичетата.

— Тука каквото изчукаме, ще го изпукваме! — казва той. — От утре. . .

В този момент Велко стига до масата и Павката обръща глава към него.

■ — Моят човек са го преместили в „Амбасадор“ — казва Велко. — Отивам да го търся. Вие стойте тука.

И бързо тръгва към изхода. Останалите ги обхваща леко безпокойство. Павката изпраща Велко с подозрителен поглед. Гошето поглежда Павката. Филип се прозява.

— Значи няма да пеем тука, така ли? — пита Рени.

Никой не ѝ отговаря.

— Жалко! — продължава тя. — На тези пердета много щеше да върви жълтата ми рокля с презрамките.

— Как жалко ма? — казва ѝ Павката.

— Няма да ми викаш „ма“! — срязва го Рени.

— Знаеш ли какво е „Амбасадор“? — не ѝ обръща внимание Павката. — Там правят всички конференции и... симпозиуми.

— Тука по ми харесва — казва Рени. — Не ми се гее го симпозиуми.

Идва сервитьорът в това време и носи поръчката.

— А така, шефе! — казва му Павката. — Давай насам! О'гей! . . .

Велко и неговият човек вървят го луксозния коридор на хотел „Амбасадор“. Човекът е нисичък, върви със ситни крачки, от време на време поглежда Велко и му се усмихва. Стигат до вратата с надпис „Директор“ и човекът почуква. Няма отговор. Човекът на Велко леко отваря и надниква, усмихва се на Велко и го пропуска пред себе си. Двамата влизат вътре, човекът внимателно и лекичко затваря вратата след себе си.

— Здравей, Марче! — казва той интимно на секретарката. — Другарят Теолов тука ли е?

Марчето си пише нещо и въобще не гордига глава.

— Зает е. — Само казва тя с досада на лицето.

Човекът се усмихва извинително на Велко и го гобутва напред, към бюрото на Марчето.

— Марче, запознай се. Мой приятел музикант.

Велко протяга ръка с много любезна усмивка.

— Много ми е приятно! — казва той в очакване.

Марчето се усмихва кисело и вяло му подава ръката си.

— И на мен. Дълго ще чакате. Има ягонци. Сега започнаха.

И отново загочва да пише. Човекът разгერва безомошно малките си ръце. Велко сяда на един фотьойл. Човекът сяда на другия.

Четиримата са в сладкарницата на „Шипка“ и очакват Велко. Сервитьорът вдига трите празни бутилки рока-кола и поставя две пълни, коняк за Филип, кафе за Рени. . .

— Аз ще се поразходя — казва Гошето и става.

— Отива да си види барабаните — казва Павката след него. — Да не би...

Той се смее, но това не развлича другите — Рени е опряла брадата си на лакти и гледа неподвижно.

— Колко стана. . . — поглежда Павката часовника си. — У-у-у! Сигурно се пазари за плащането. Той е страшен, Велко. Няма грешка.

Никой не му отговаря.

— Ако останем тука — продължава Павката, — сигурно ще свирим в ресторанта. Тука годиумът е малко тесен.

Той поглежда поднума зад себе си.

— Обаче е го. . . — казва Рени и пак замълчава в същата гоза.

Мълчат и тримата.

— Аз предголагам, че е уговорено за тука — казва Павката, — а по-

сле са го преместили онзи човек в „Амбасадор“ . . . Нищо. Бях почнал да се навивам за „Амбасадор“.

Рени лениво поглежда към входа. Павката също отправя поглед натам. Към масата бързо идва Гошето.

— Ми той седи в джипа! — казва Гошето, като спира пред масата. — Велко.

Павката бавно слага чашата на масата и поглежда Филип. Но той не реагира на новината. Павката се изправя и тръгва към Гошето.

— Защо седи в джипа! — пита той.

Гошето вдига рамене. Павката бързо тръгва към изхода, Гошето ситни след него.

Велко седи наистина в джипа, на шофьорското място. Мълчи.

— Кажй нещо де! — казва му Павката

Велко продължава да мълчи.

— Паца! — казва след това изведнъж.

— Какво? — не може да разбере Павката.

— Каква паца? — недоумява Гошето.

— Най-дребна хамсия! — ядосано повтаря Велко.

Той удря с юмрук волана. Павката хваща ръката му и му пречи да удари втори път. Велко се овладява.

— Да ми се представя той за заместник-директор, цяла зима да ме баламосва. . . Договор ще ви осигурия, място. . . Аз коля, аз беся. . . Коли! . . .

Рени се появява, сяда на мястото до Велко. Филип идва също и застава до Гошето.

— И какво? — пита Павката.

— Той домакин бе! — отвърща Велко. — Снабдява кухнята с моркови. . . Толкова луканки му изпратих, а него тука никои не го бръсне.

— Нищо не става, така ли? — пита Рени.

Никои не ѝ отговаря.

— Значи няма да свирим? . . . — плахо се обажда Гошето.

— Хората си имат договор още от миналата година. — казва Рени.

Някакви холандци и вокално трио за бара. „Ню Джърси сисърс“.

Павката плюе настрани.

— Това е, защото нямаме име — казва Гошето. — Казах ви да си кръстим състава.

И произнася със завист:

— „Ню Джърси сисърс“!

В този момент пристига Рени и съобщава:

— Няма ми куфара!

Тя рови из багажа отзад в джипа в напразно усилие да открие третия си куфар.

— Сериозно! Няма ми червения куфар. Беше най-отгоре.

Павката отива при нея, разместват багажа. Гошето също отива да търси.

— В него ми е жълтата рокля с презрамките. Да.

— Изтърсили сме го някъде по пътя — казва Павката, след като рови още известно време. — На връщане ще го намерим.

Той се връща отпред при Велко и Филип. Гошето продължава да търси куфара, сякаш е игла.

— Какво правим сега? — пита отпред Павката.

— Ще търсим! — отговаря Велко, който точно това е мислил досега. — Не може всички ресторанти и барове да имат. Я гледай! . . . — И той посочва с ръка комплекса. — Колко много хотели и ресторанти има. — Енер-

гично слиза от джипа.

— Качвайте се! — казва той. — Всички по местата си.

— Да си уредим сметката — казва Павката.

— Аз. . . я. . . — казва Филип.

Павката сяда на мястото си.

— Добри музиканти навсякъде се търсят. — Качва се на мястото си Велко. — Качвайте се!

Гошето също се качва, само Рени още се мотае.

— Рени, айде бе! И без това колата беше претоварена. — подвиква ѝ Павката.

Рени идва и сяда на мястото си.

— Ужас! — казва тя. — Значи и тука крадат.

Павката дава заден ход, изправя колата и потегля.

Джипът е спрял пред хотел. Всички са в него и гледат Велко, който иде откъм входа на хотела.

— Имат си — казва Велко, като идва близо до джипа.

Качва се и джипът потегля.

По същия начин Велко излиза от друг хотел.

Огново всички в джипа гледат към Велко, който излиза от трети хотел. Той идва, качва се и сяда на мястото си. Останалите го следят с погледи, но нищо не питат — ясно е. Джипът тръгва.

— Е, докога ще обикаляме като ненормални? — нарушава мълчанието Рени. — Вече ми се вие свят.

Павката я изглежда кръвнишки.

— Павка, я спри! — казва Велко, свъсил вежди. — Няма смисъл да разкарваме джипа.

— Нищо му няма на джипа — казва Павката.

— И не правим добро впечатление — добавя Велко.

Останалите се оглеждат, търсят лошото впечатление.

— Тръгнали сме като просяци — казва Рени. — Не можем ли да пите централно?

Обръщат погледите си към нея. Павката врътва глава.

— Вие идете да се изкъпете на плажа — казва Велко. — Аз ще разбера! Той слиза от джипа.

— Централно. . . Тръгвайте! . . .

Павката пали колата.

— Ще ни търсиш из този район — казва той на Велко и дава газ.

Велко остава сам, оглежда наоколо, въздъхва и тръгва в обратна посока.

Плажът вече започва да опустява, няма почти никой, свечерява се. Нашите герои лежат до един чадър. Настроението е доста ниско паднало — мълчат. Филип лежи с ръце под главата, Гошето пуска тънка струйка пясък от шепите си, Рени е обърнала глава към последните слънчеви лъчи. Гошето вдига глава и поглежда към плажа.

— Иде! — изправя се на колене той.

И Павката се надига.

Кам тях иде Велко. Навил е крачолите на панталоните си и стъпва бос по пясъка. В едната си ръка държи обувките си, в другата — куфарчето. Групата се раздвижва, Рени се обръща, Филип се надига и сяда.

Велко идва до тях, слага куфарчето на пясъка и сяда на него.

— Не е само тука курорт. — казва Велко. — Има и други места.
— Значи тука нищо? — пита Павката.
— Ние сме туристическа страна — избягва да ги гледа Велко. — Толкова курорти има. Щом сме тръгнали. . .
— Най-напред щяхме да пеем в „Шипка“, след това стана. . . как му беше името? — оправя нервно сутиена си Рени.
— „Амбасадор“! — казва ѝ Павката.
— Сега къде? . . . Помъкнала съм три куфара рокли.
— Не са вече три — ухилва се Павката.
— О-о-о! Недей, моля ти се, че. . . Ужас! — спира го Рени.
За известно време настъпва мълчание. Всички мълчат.
— Вижте какво — казва след това Велко. — Мисля да тръгнем за „Слънчев бряг“. Там е. . .

— „Слънчев бряг“ — обажда се внезапно Филип.
Той толкова рядко се обажда, че всички се обръщат към него. Но той мълчи, облегнат на лакътя си. Гошето го хваща за гърба и го изправя.
— Кажй де! — моли го той. — Какво?
— Да не е друга планета — казва Филип. — И там е същото.
— Не е същото — твърди Велко. — Не може да бъде същото. Там има повече хотели. Казах ви — добри музиканти се търсят навсякъде.
Ако се отчайваме при първата пречка, по-добре. . . Я ставайте! . . .

Той самият се изправя и изтърсва енергично панталона си от пясъка.
— Ставайте, че става хладно и ще настинете! — повтаря Велко.
Първа се изправя Рени.

— Чувствувам, че ми пада гласа — заявява тя.

Гошето и Павката също се изправят.

— Какво? — пита Павката.

— Пада ми гласа — повтаря Рени.

И тя тръгва напред. Павката прихва да се смее. И Гошето се разсмива. Велко им се заканва с юмрук. Филип, който също се е изправил, гледа с презрение Рени. Павката и Гошето продължават да се смеят.

Рени се е обърнала и ги гледа.

— Какво се смеете бе? — гледа ги с голямо учудване тя. — Ненормални! . . .

Врътва се и потегля грациозно напред.

Двамата отзад продължават да се смеят.

— Паднал ѝ гласа! — смее се Павката. — Кой глас ма. . .

Тръгват напред. И Филип върви с тях.

Ресторант в „Слънчев бряг“. На една от масите му седят четиримата. Привършили са вечерята и отпиват от виното. Едно място само е празно — на Рени. Свири оркестър. Гошето и Павката гледат към дансинга.

— Ама тези са пълен въздух. . . — казва Гошето. — Едно танго не могат да изкарат.

Ресторантът е луксозен, пълен е с народ, който яде и танцува. Между танцуващите виждаме Рени с някакъв младеж. В дъното свири оркестърът, който не е лош между другото. Гошето и Павката слушат.

— Въздух, обаче с договор! — отпива от чашката си Павката.

Гошето го поглежда и нищо не казва. Слуша оркестъра.

Той си свири, хората си танкуват, доволни са, Рени се усмихва на кавалера си. . .

— Че аз барабаните въобще не ги усещам. — свива презрително уста Гошето. — Какво прави?

Поглежда Павката. Павката не отговаря веднага.

— Какво прави, не знам — после казва: — Знам, че договорът му е в джоба.

Оркестърът спира. Рени идва на масата, съпроводена от кавалера, който ѝ отнема стола да седне.

— Мерси! — сяда Рени.

Младежът се покланя и си отива. Момчетата са малко недоволни.

— Рени, ти съвсем го удари на живот — казва Павката.

— Защо не? — отвръща Рени, като бърше с два пръста потта от челото си. — И без това киснем само по заведенията, няма къде да преспим.

Велко я поглежда мрачно и забива поглед в масата.

— И. . . като какъв се явява младежът? — гледа я иронично Павката. Рени вдига небрежно чашата и отпива от виното.

— О, не знам. . . някакъв поляк. . . Вие като не танцувате. . .

Оркестърът отново засвирва, Рени поглежда зад себе си, пак се обръща към масата. Четиримата мълчат.

— Да. . . — казва Павката. — Половината мангизи изхарчихме. Ако се забием и в бара. . . утре можем да се връщаме.

Никой не отвръща на мрачния му хумор. Само кавалерът на Рени се появява отново, кани я, тя става и отива да танцуват. Това ги довършва, те започват малко ревниво да се отнасят към Рени и кавалера, усещат вече Рени като част от състава.

Всеки е потънал в мислите си, мълчи.

— Уж в ГеДеРеТо нямаше добри състави — обажда се внезапно Гошето, — та щяхме да ходим там, а тука тъпкано с немски оркестри.

Велко го поглежда с очи, пълни с презрение и упрек, и Гошето виновно се свива на стола. Отново настъпва мълчание. Изведнъж Гошето се оживява, иска да заглади малко вината си от предишното прозрение, което го беше осенило изведнъж.

— Защо не си измислим едно име? — казва той бодро.

Само го поглеждат и не му отговарят.

— Нищо не става без име. Ей ги и тези! — той посочва към оркестъра. — „Сребърните гривни“. Защо ние да не сме „Веселите момчета“?

— Защото не сме весели, затова. — отвръща му Павката.

Велко си играе с ножа и гледа в масата.

— Има такъв състав — казва той. — Съветски.

Гошето въздъхва, подпира брадата си с ръка и гледа към дансинга. Там хората се веселят, танцуват. Рени също танцува, смее се. . . Гошето се заглежда в нея и въздъхва още един път. . .

В облачния ден джипът се движи по шосето, което излиза от „Слънчев бряг“ и води на юг. Отдалечават се белите хотели, луксозните ресторанти, заведенията. . .

— „Слънчев бряг“! — казва страшно вкисната Рени. — А облачно. Къде му е слънцето? Не можахме даже да се изкъпем. Остава и да завали.

Тя поглежда небето.

— Аз ще взема да се върна. Само се мъкнем с тоя скапан джип.

Павката хваща по-здраво волана.

— Няма да обиждаш на джип, щото ако е за скапване, ти си. . .

Рени се извърща към него.

— Какво съм?

Павката мълчи.

— Кажй де! Какво съм?

— Павка! — обажда се отзад Велко.

Павката се овладява, но за малко.

— Стоварвам те на пътя и. . . Да не мислиш, че ще те носим на ръце до самолета! И без това от тебе започна всичко! . . .

Рени е потресена.

— А-у-у! Какъв. . .

Велко се надвесва между тях.

— Павка! — казва той.

Но Павката вече не може да спре.

— Няма го тука другаря Пешев.

— Спри! — казва внезапно Рени.

— Чакайте! — мъчи се да ги успокои Велко.

— Спри, ще скоча! — надига се от мястото си Рени и прави опит наистина да скочи.

В последния момент Велко едва я хваща и я дърпа надолу.

— Рени, не прави глупости! — увещава я Велко.

Павката намалява скоростта и спира. Рени се дърпа и иска да скочи. Гошето помага на Велко и само вика: „Рени, недей, Рени, Рени. . .“

Най-после Рени сяда на мястото си. Велко е много ядосан.

— Какво правите вие бе? — гълчи ги той. — Музиканти! Не ви е срам! Рени, ти се държиш като децата.

Но Рени сякаш не го чува. Тя гледа някъде пред себе си.

— Не съм. . . имала. . . нищо с Пешев. . . и не мога да го понасям. . .

Очите ѝ се пълнят със сълзи.

— Само. . . искам да пея. . . А той. . .

Тя обръща главата си, за да не гледат сълзите ѝ. Велко навежда глава. Павката хваща здраво волана с две ръце.

Гошето бавно отива на мястото си и сяда. Велко също отива на мястото си в джипа и сяда. Мълчат. След малко Рени казва:

— Хайде да тръгваме!

Джипът потегля. И се отдалечава.

Овощна градина край пътя, тиха в ранната сутрин. Джипът е наврян между дърветата. Вътре в джипа, на предните седалки, спи Рени, завита с шлифера си, в много модна линия, набран, вижда се, дори както го е смачкала в момента, „Прамо“ пак си е казало тежката дума. На задната седалка, свит като кученце между барабаните, спи Гошето.

Павката спи до колелото на джипа, завит с платнището.

До него — Филип.

До него — Велко.

И те са завити с платнището.

Към джипа се приближва един селянин. Спира и дълго ги гледа. После вдига платнището откъм страната на Павката. Павката се изправя като ужилен. Примигва.

— К'во става? — не може да разбере той.

Селянинът вади някакъв кочан от джоба си.

— Нищо. Ще се глобяваме.

Павката се изправя на крака. Велко също се изправя. И Филип.

— Какво има? — пита Велко.

— Тука да не е хотел — казва селянинът. — Налягали като къпани. Знак има колкото тепсия.

Гошето също се е събудил и търка очи. От предната седалка се надига Рени.

— Какво бе? — пита сънено тя.

— О-о, имало и женска! — казвашелянинът. — Айде, моме, ставай, ще настинеш така.

— Чакай бе, човек! — казва Павката на селянина, който започва да пише квитанцията. — Остави тази квитанция. Виж сега, ние сме оркестър, за вас сме тръгнали, да ви веселим. . .

— Абе к'во ще ме веселиш — пише селянинът. — Ние кат не приберем реколтата. . . А то — всичко изпотъпкаха с колите и палатките. Кой къде то иска — спира, отваря консервите и. . . Ние празни кутии ли ще ядем?

— Чакай сега, чакай! — намесва се Велко. — На практика ти отричаш нуждата от изкуство, така ли? Ама пускаш телевизията!

— Абе нищо не отричам аз — казва селянинът. — Ама и да пускам телевизора, и да не го пускам, празен ли е долапа. . .

— Това за долапа е вярно! — казва Велко. — Обаче и само с долап не може, нали?

— Обаче и само с телевизор не може — къса квитанцията селянинът. — Днеска всичко свири и пее, не можеш да хванеш двама души за работа. . . Къде ще му излезе края. . . Пет лева! . . .

— Пет лева ли? — възкликва Павката. — Че аз за пет лева човек убивам, може ли така? К'во толкова сме направили на градината? Е, коричка не сме обелили! . . .

— Сега ако ще ходим в селсъвета. . . — подава пак квитанцията селянинът.

— Що да не ходим — казва Павката. — Ще ходим, че и оттатък ще минем. . . Пет лева. . .

Внезапно Рени бърка в чантичката си, вади пет лева и мълчаливо ги подава на селянина.

— Остави — казва тя тихо на Павката.

Павката я зяпва учуден.

Джипът минава през селото — двуетажни къщи, някъде неизмазани още, набързо свършвани, за да ги дават на курортистите, по балконите висят съхнещи бански, пешкири, хавлии, нанизи риба, виждат се дюшети и гумени лодки, наблъскани коли от цяла България — типично морско селище, което се е разраснало през последните години с наплива на летовници, предимно българи.

Джипът преминава през малкия площад, отдясно виждаме пощата — пред нея има народ, както винаги, две магарета се въргалат в прахта по-нататък, в страничната уличка. . . Джипът продължава своя път. . .

На масата, близо до бюфета, в ресторанта седят Велко и Миташки, управителят на селкоопта, но преговорите явно не вървят.

— Абе не ми трябва! — махва с ръка управителят. — Те и сега чакат по три часа за маса. Защо ми е оркестър?

— Всяко реномирано заведение има оркестър — казва Велко.

Управителят се засмива.

— Абе реномирано! — казва след това той. — То на десет километра друго няма — ни реномирано, ни нереномирано. Едно повилионче за бира-скара само. Къде ще идат?

Велко мълчи и барабани с пръсти по масата. После поглежда Миташки.

— Виж какво — доверително му казва Велко. — Като имаш оркестър, и категорията става друга, нали? А разноските — същите.

Това прави впечатление на Миташки, но не много голямо.

— Абе тя така не става — въздъхва той. — Знам аз, но много разправии, чак в Бургас молби да се подават. . . Трябва да се оформи. . .

— Добре бе, човек — казва му Велко. — Тогава можеш без категория, направо брулиш процент за оркестър, пишеш си го в листа. . . За плащането ще се разберем. . .

— Абе. . . — замисля се Миташки. — То. . .

— От к'во се плашиш? — поглежда го Велко. — Оркестър имаш. . . Фраскаш десет процента и. . .

Миташки мълчи, преценява. . .

Дворът на кръчмата отвън — огромни кичести дървета хвърлят дебела сянка върху масите с железни крака, застлани с карирани покривки. Червени, също със сгъваеми крака столове. В клоните на дърветата са закачени разноцветно боядисани крушки, които вечер придават допълнителен шик на заведението. Самото заведение е нещо средно между обикновен селски ресторант-хоремаг и битово заведение със сводеста врата към покритата част с турски керемиди. . .

Павката, Гошето и Рени седят под дърветата, на една от масите.

— Най-нормално село — казва Павката. — Но кръчмата си я бива. Хладно е.

— И какво? — казва Рени. — Да пея тук? С три куфара рокли?!?

— Не са вече три — ухилва се Павката.

— О! — казва Рени. — Не ми говори. Ужас! . . . Само като си спомня! . . .

— Поне ще бъдем на чист въздух! — казва Гошето. — Обаче не виждам подиум. Къде ще монтирам барабаните. . .

— Какво монтиране — казва Рени, — ако питаш мене, след половин час си тръгваме. . . То тук може и бълхи да има. . .

— Недей така, Рени! — гледа я умолително Гошето. — Ти си максималистка. . . Я каква е природата! . . .

— О! — казва Рени. — Жоро! Ми аз не съм дошла тука да правя хербарии! . . .

— Именно де! — казва Павката. — Не забравяй, че нямаме пукнат лев. Мангизите свършиха още на „Слънчев бряг“. . .

През това време Филип е в селската поща. Претърпкано с народ — получават записи, подават телеграми, телефонистките викат напевно имената на градовете. Филип е мълчалив, подал е покана за разговор с Ваня и сега чака замислен резултата.

— Тетевеен. . . — вика напевно младото момиче със слушалки на ушите. — Тетеевен, обади се. . . Колежке. . . дай Тетевен. . . да, говорим, не прекъсвай. . .

Младото момиче работи и поглежда от време на време крадешком към Филип, който мълчи, дълбоко замислен.

— Ало, за Дряново — трета кабина! — вика то. — Кой беше за Дряново!

Една майка с дете отива към една от трите кабини.

— Сега ще проверя и вашия! — казва момичето на Филип, който я поглежда с очакване. — Ало, ало, колежке, какво стана със седма поръчка. . . да. . . Георгиева. . . Какво. . . Не се явява лицето?

— То има телефон — казва Филип.

— Ало. . . то има телефон. . . ние сме го дали. . . Аха. . . мерси! . . .

Младата телефонистка поглежда Филип.

— Не отговаря лицето — казва тя.

— Това е магазин — казва Филип. — Не може да...

Младата телефонистка свива рамене.

Филип кимва мълчаливо.

В ресторанта, където Велко и Миташки водят преговорите, положението е почти същото. Миташки клати замислен глава.

— Не знам какво да ти кажа — гледа Велко той. — Не знам...

В това време в залата влиза Рени. Тя се оглежда, вижда Велко и с грациозни стъпки приближава масата.

— Ние вънка се скапахме да чакаме — казва тя, — а вие тука си приказвате... Какво става?

— Нашата певица! — бърза да я представи Велко. — Много добра вокалистка!

Впечатлението, което прави Рени на управителя Миташки, е много силно. Очите му светват, той става много приятно ухилен и протяга ръка.

— Миташки! — казва той. — Много ми е приятно!

— Рени! — подава ръка момичето безразлично.

Миташки взима ръката ѝ и галантно я целува.

— А тоалетна има ли в това заведение? — Още не свършила целувката, пита Рени. — Така като гледам, не мога да я открия...

— Има, има! — усмихва се широко Миташки. — Как да няма... Ще позволите ли...

И той пъргаво става...

Лятната градина на ресторанта-селкооп е претъпкана. Светят разноцветните боядисани крушки в клоните на старите дървета, масите са пълни с народ, сервитьорите едва носят таблите, препълнени с бира и кебапчета, дансингът е изпълнен с народ, който танцува... Високо над всичко това свети кръгла луна.

На новоскования подиум съставът работи.

На преден план вият двете електрически китари, отзад Гошето бодро свещенодействува на барабаните, Велко ритмично се поклаща над йониката... Бърза, ритмична мелодия, народът се подрусва...

През музиката долитат части от разговори:

— И го гледам, че ми сваля таса, а то светло, колата ми е под лампата... Като го...

— Абе тия кебапчета много сурови бе, едно жилаво месо, от какво ги правят тука... връзки за обувки ли има слагат... не се хапва...

— Видя ли им на чехите палатката — с двоен дюшек и сенник имат надуваем...

— Главата ти е надуваема на тебе, как ще се надува сенник ма... се у чехите ти е окоето...

— Ама вземи го най-после това идиотче от ръцете ми, че като го прасна, само на лимонада ще ми стане! Целият ми панталон заля, не мога да стана сега, точно отпред... Не може да стои мирно това дете...

И се прехвърляме от маса на маса, откъдето долитат тези познати ни до втръсване разговори, виждаме лица, жестове, хора... И мелодията от оркестъра, която ритмизира всичко...

Но ето че тя свършва. Настава тишина, а после с все сила звънват чинелите, ударени от Гошето. Напред излиза Велко.

— Драги гости! — казва той по микрофона. — Позволете да ви пред-

ставя нашия състав. Соло китара — Филип Трифонов! . .

Публиката по стар навик ръкопляска.

Филип излиза напред, покланя се, като изпердашва малък откъс на китарата. Както са репетирали толкова пъти в клуба, в градчето.

— Бас китара — Павел Поппандов!

Павката също излиза напред, покланя се, прибира се.

— Ритмична група — Георги Мамалев!

Гошето удря с все сила барабаните, подхвърля палките във въздуха, лови ги, става и се покланя.

— Йоника и ръководител на състава — Велко Кънев! — като казва това, Велко се покланя. — А сега, за вас ще пее. . . РЕНИ!!! . .

И ръкопляска.

— Рени, заповядай! — вика Велко.

Публиката поутихва, главите се източват нагоре. Рени се появява в ослепителна рокля с необятно деколте, тънки като конец презрамки и гол до кръста гръб. Ръкоплясканията избухват като бомба, настъпва някакъв подем, оживление, сякаш вятър преминава през задушната вечер. Момичето е гримирано, с прическа, просто плаче за обложка на плоча.

— Мерси! — кланя се Рени отпред, хванала микрофона. — Мерси много! . . Ще ви изпея една песен на Мирей Матийо. . . Тя се нарича „Маргаритката и вятърът.“

Рени казва това с гръден глас, много интимен, нисък, репетиран цяла зима, „ала Лили Иванова“ и публиката отново я възнаграждава с бурни ръкопляскания. Велко дава знак, китарите повеждат, отзад Велко намира на Гошето и увеличава чрез уредбата силата на инструментите два пъти, така че гласът на Рени само епизодично се появява тук-там, като човек, който се дави между вълните. . . Но публиката малко се интересува от гласа, всички са вперили поглед в деколтето и младите гърди на момичето, които я привличат с нежната си белота и с подлудяващата измереност на това докъде да бъдат открити. . .

Обхождаме лицата на хората — полузяпнали на мъжете, безразлични или свити презрително на жените — и пак се връщаме на момичето.

Отстрани, близо до подиума, в нов костюм и бяла риза, с пригладени, почти мокри коси, лакомо гледа управителят на ресторанта Миташки. Той отпива несъзнателно от ракията пред него и очите му блестят с пламъчетата на стар мераклия. . . На масата, където той седи, има поставено картонче с надпис: „За оркестъра“.

Селцето е кацнало на висок, скалист скат над морето, което блести долу със синевата си. Плажът е обширен, по златистата ивица гъмжи от народ. . . Преобладаващата част от летовниците играят карти. Каретата са се разположили почти на всяка крачка — едно малко Монте Карло под открито небе.

Близо до една такава компания лежат на пясъка Велко и Павката. Компанията е от четири приятелски семейства между тридесет и пет и петдесет години, с пет-шест деца, които се пръскат с пясък, играят с кофички, а най-малкото го топят в гумена лодчица, пълна с вода. . . Жените стоят по-настрана от карето, двете плетат нещо, третата топи детето, четвъртата чете книга. . .

Мъжете, с леко увиснали вече коремчета, удрят картите с настървение. Единият, най-младият е затыкнал молив над ухото и записва резултата. От време на време изпращат децата да донесат закритите до шийката във водата бири, които се изстудяват на самия бряг. Бирата къкколи с приятен звук в гърлата им, а след това празните бутилки звънват в малката купчина

от други празни бутилки. . .

— Абе що не се качваш — сърди се младият мъж с молива зад ухото на партньора си. — Нали затова ти подигравам купа. . .

— Мислех, че асоето е в него — оправдава се онзи. — Пълен съм с купи, ама само седмаци. . .

Велко с интерес наблюдава играта.

Павката е насочил вниманието си на друго място — към симпатичната млада жена, която е легнала наблизо и чете книга. Той започва игра с детето ѝ, което вози някакво камнионче до нея.

Младата жена става и лениво тръгва към брега — да се намокри в морето.

Павката я следи с поглед — апетитна, леко закръглена млада жена, със стегнати форми. . .

Тя се натапя леко във вълните, поиграва си малко и се връща при компанията.

През това време Павката е подменил книгата ѝ с книгата на Велко, която до този момент е лежала до него неразтворена.

Тъкмо жената ляга на предишното си място, и мъжът ѝ, най-младият, с молива зад ухото казва, без да откъсва очи от картите:

— Пепи, я ме намажи малко!

Пепи става и започва обилно да маже позатлъстелия гръб на мъжа си, който в това време тържествуващо казва:

— Обаче това го цакам. . . И това. . . И това. . .

Той прибира картите, започва да ги брои, жената безропотно го маже. . .

— Седемдесет и осем. . . — брои той. — И корема. . . седемдесет и девет и три от белота. . . осемдесет и две. . .

Пепи намазва и корема му и ляга отново на предишното си място. Взема книгата и започва да чете.

Павката я наблюдава крадешком и чете нейната книга.

Младата жена недоумяващо разбира, че това не е нейната книга, но не веднага, а след минута. Повдига объркано очи и среща погледа на Павката.

— Извинете — казва той. — И аз се чудя къде отиде героя, уж беше в самолета, а сега седи в къщи, с друго име, вече женен и има четири деца. Обаче сега модерните писатели. . .

Той ѝ подава книгата. Младата жена леко се засмива.

— А вие колко имате? — продължава Павката.

— Едно — отвръща Пепи.

— Мамо, мамо — обаждат се детето. — Това е този, дето свири на китара. . . в ресторанта. . .

Очите на младата жена все още се усмихват и поглеждат Павката.

— Сто!!! — казва тържествуващо в този момент съпругът ѝ. — Четири десетки! . . .

В градината на ресторанта, под високите дървета, сред оголените от покривките маси, самотен върху подиума, репетира Гошето. Блести слънцето през листата, попада върху малиновата повърхност на барабаните и запалва там пламъци. Гошето бие с вдъхновение, врабците на ята се пръскат от дърветата, през отворените врати се вижда дебелата жена на мокрия бюфет, която прелива питиета от една бутилка в друга. . .

Филип е в пощата, облегнат на стената, мълчалив, чака да се обади Ваня. Младата телефонистка, вече с нова блуза, пак го поглежда крадешком — сериозно, мълчаливо момиче, харесва ѝ — и вика напевно в слушалката:

— Ало, колежке, но това е магазин, разбираш ли. . . звънни пак, моля ти

се. . . чакам. . .

Тя поглежда Филип и му се усмихна окуражително.

— Да? . . . Магазина работи. . . да. . . Добре, мерси, колежке. . .

Тя поглежда към Филип.

— Магазинът работел, но лицето не се явява на телефона — така каза колежката. Може би е болно. . . — добавя тя от себе си.

По-възрастната ѝ колежка, също със слушалки на главата, я поглежда и поклаща глава.

Филип мълчаливо кимва и гледа замислено в една точка.

— Ще се обади — казва телефонистката.

Филип не реагира. После тръгва към изхода. Младата телефонистка го следи с очи, докато излезе от пощата.

Нарязаните като дантела зелени листа на лозята са напръскани тук-там със син камък, корените им са многолетни, с набръчкана кожа. Плашило стърчи в единия край на лозето, а в другия има кокетна къща с веранда от дърво, над която също простират зелени сенки асми.

— Памида — обяснява Миташки на Рени — също пие много слънце, но царят на виното за мене е димята. Сега димят много няма, изкорениха го, но аз тука съм си скътал стотина-двеста чукана. . .

Рени, в джинси и фланелка без ръкави, под която свободно се люлеят гърдите ѝ, които постоянно приковават погледа на Миташки, отегчено гледа над лозите.

— Нали тръгнахме за даляна — казва тя недоволно — да видим как се лови риба. Мене вино не ме интересува, аз съм на уиски.

— Ще отидем! — уверява я Миташки. — Ще вземем риба. Искях да хвърлиш един поглед и на къщичката, отвътре. . . Наредил съм я като. . . Ще пийнем по нещо и. . .

— О-о! — казва Рени. — Сега пък в къщичката. Не! . . .

И тръгва с люлееща походка между лозите, надолу, където на между-селския път стои бялото „Жигули“ на Миташки.

Миташки я изглежда в гръб, стиска нервно устни, ядосан от това, че планът му не е успял, и тръгва след нея. . .

Разтърсват ни ритмите на електрическите китари. Вечер в ресторанта, оркестърът работи, народът се тресе доволен. . .

— Павка! — подвиква сред шумотевицата Велко. — Изоставаш! . . .

Но Павката малко се интересува дали изостава — той гледа към младата жена от плажа, Пепи, която също го гледа.

— К'во правиш? Остави солото само! — съска му Велко.

Но Павката гледа към Пепи, която навеща за малко глава и като я видя, среща отново очите на Павел, който ѝ намига. . .

Пепи леко се засмива. . .

— Абе ти откачи ли? — вика Велко приглушено. — Павка! . . .

Отстрани на масата за оркестъра седят Рени и Миташки. Рени е с нова рокля и старателно направена фризура.

— Зрелият мъж — обяснява ѝ Миташки — е човек, който няма грешка: уравновесеност, дискретност, мъжественост. . .

Още не довършил трактата си за зрелия мъж, лицето на Миташки се изкривява в недоволна гримаса — към масата иде жена му и търти след себе си десетгодишното им момче.

— А ето и жена ми — прави той неочакван преход и представя Рени на жена си.

— Много ми е приятно — казва съпругата на Миташки.

И сяда на стола, нервно придърпва малкия на скута си.

Рени пооправя фризурата си и без да ѝ обръща много внимание, се оглежда в огледалцето, което вади от чантата си. Става и тръгва към подиума — неин ред е.

Миташки и жена му гледат след голия ѝ гръб.

— Добър вечер! — казва от подиума Рени. — Ще ви изпея една песен на Ива Дзаники, в която се говори за море, лято и. . . естествено за любов! . .

Оркестърът започва мелодията, Рени стиска микрофона.

— Не те е срам! — казва съпругата на Миташки. — Тези дни жениш дъщеря си, а. . .

Миташки я поглежда мрачно и изпива на един дъх виното от чашата, която стои пред него.

Отново сме на плажа, осеян с хора, деца, играещи карти и ритачи футбол компании. Познатата ни компания отново е заседнала над картите, но този път на мястото на единия от играчите е седнал Велко. Той раздава картите с почти фокуснически движения. Останалите с напрежение го гледат в ръцете, трескаво преглеждат получените карти. . . Жените им наоколо гледат списания, занимават се с децата. . .

— Пепи! — казва по едно време съпругът, без да откъсва поглед от играта. — Я ми намажи гръба! . .

И продължава да хвърля картите, убеден в автоматически следващото намазване. Но след известно време, през което за негово огромно учудване, той не е намазан, се оглежда и казва:

— Абе не чу ли какво ти казах!

Обаче Пепи я няма наоколо. Павката също.

— Къде е майка ти? — пита той детето, което играе до тях.

— Нали я прати за бира — казва детето.

— Я ме намажи ти — казва бащата и се включва отново в картите. — Купа ли се иска? Цакам! . .

На павилиона за бира, който е в другия край на плажа, Павката помага на Пепи да слага бутилките в мрежата. . .

— Бирата е хранителна — говори той, докато помага, — но понякога и от нея се получават хранителни отравяния. . .

Бирите са сложени вече в мрежата, те са около петнайсетина, Павката взема галантно мрежата и поемат обратния път през дюните и плажа. . .

— Как отравяния? — не може да разбере Пепи. — Защо?

— Ами защо? — казва Павката. — Защото ѝ слагат „Синпро“.

Двамата вървят през плажа. . .

Пепи го гледа недоверчиво.

— Да се получава повече пяна — обяснява Павката. — То пяна се получава, обаче повече по устата на отравения. . .

Пепи го гледа ужасена, поглежда бирата, Павката е сериозен известно време, после се смее, смее се и Пепи. . .

— Въобще с химикалите работата е несигурна — подема Павката. — В училище химичката ни демонстрираше как основите разтварят органичните вещества. Пусне парцалче — изчезне, пусне листче — изчезне. Излиза Влаго — мога ли да видя, другарко. Може. Загледа се в основата — и цоп — окото му падна вътре. Химичката побеля и припадна. А като се свести, Влаго ѝ сочи чашата и вика: „Ама окото не се разтваря, другарко Иванова, вижте!“ Химичката погледна — и пак припадна.

— Това вече. . . — казва Пепи — Няма начин. . .

— Окото му беше изкуствено — обяснява Павката, — Правеше го този номер редовно.

Пепи се смее, поглежда весело Павката, който също се смее. . .

— Сто шейсет и четири на осемдесет и две! — слага кръст под бройките, които е записвал Велко. — Две на една! Кой дава?

— Аз! — амбициран поема картите съпругът на Пепи. — Сега вече. . . Идват ви карти! . . .

Компанията играе карти.

Павката и Пепи са седнали край водата, увлечени в разговор. Мрежата с бирите стои до тях.

— Музиката е безкрайно нещо — обяснява ѝ Павката. — Свобода. В нея всички са равни. Аз това го прочетох де, но съм напълно съгласен. Ето, да речем, бас-китарата. Ми тя е основата на всичко, на нея се гради другата мелодия, разбираш ли. Иначе е като къща без основи. Само комини стърчат отгоре, а отдолу нищо. В музиката изчезваш, претопяваш се, не си вече монтьорът Павел Поппандов, а дете вика Велко, си част от безкрайната хармония на природата. . . Ние например защо свирим. . .

Пепи го гледа замислена.

— Три на три! — слага пак кръст Велко. — Ей, стигнахме ви.

Той обръща листа и записва имената на играещите.

Компанията е наложила шапки, носни кърпи по главите, защото слънцето се е вдигнало високо и пече.

А Пепи и Павката, седнали вече на друго място, пак са оставили бирата на слънцето.

— Виж сега колко е просто — чертае с пръчка по пясъка Павката, — сваля се капачката на прекъсвач-разпределителя и се завърта на ръка задвижващият му вал, докато палецът се завърти така, че пластината му да сочи към страничния електрод на първи цилиндър в капачката на прекъсвач-разпределителя.

— Все едно че ми говориш на френски — смее се Пепи.

— Ама защо на френски. Гледай сега — чертае пак Павката. — Трябва само да поставиш прекъсвач-разпределителя в отвора на цилиндровия блок така, че валът му да се зацепи със задвижващия вал. . .

Пепи клати глава.

Слънцето вече се е вдигнало перпендикулярно, когато Пепи пристига при играещите с мрежата.

— Дай! — жадно казва съпругът ѝ и измъква една бутилка. — А че тя топла. Нали. . . от хладилника. . .

— Ами. . . — казва Пепи.

— Подържат ги малко — казва съпругът ѝ — и айде! . . . Язык! . . .

Въпреки всичко обаче той отваря една и пие — глътката му подскача равномерно.

Късно вечерта е, сервитьорите обират покривките от масите, ресторантът е опустял. Съставът прибира инструментите си. Гошето е хвърлил набързо калъфи върху барабаните и гледа да тръгне с Рени.

— Не, Рени! — казва той малко по-късно, когато двамата вървят към нейното бунгало. — Ти пееш хубаво, но трябва да обърнеш повече внимание на текста. . . Още малко смислов акцент ти трябва. . .

Рени върви с гъвкава люлееща се походка.

— О, Жоро. . . — казва тя. — Да не мислиш, че се чува нещо. . .

— Как! — горещи се Гошето. — Всяка сричка. . .

Двамата стигат пред нейното бунгало, където Гошето срамежливо спира, и се готви да продължи разговора.

— Когато аз съм „форте“ . . . — започва той — може и да не се чува, обаче. . .

— Няма ли да влезеш? — прекъсва го Рени.

Гошето я поглежда ужасен.

— Не знам дали. . . ще е удобно.

— О, глупости! — казва Рени. — Я ела! . . .

Двамата влизат вътре. Гошето стои като на тръни и се чуди къде да дене ръцете си.

— Седни де! — казва Рени и започва да се маже с някакъв крем.

Гошето се оглежда, свива рамене и сяда.

— На припева — хваща се той пак за разговора — го правиш много добре. . . Основния текст обаче. . .

Рени е масажирала лицето си с крема и започва да разкопчава копчетата на блузата си.

— Аз ще лягам — казва тя, — ти си говори, слушам те. . .

И сваля блузата. При вида на голите ѝ гърди Гошето изгубва и ума, и дума, става, потърква с една ръка лицето си. . . Рени разкопчава полата, все едно че се намира с тригодишно дете в бунгалото, лишена от всякакъв еротичен замисъл.

— Аз. . . — тръгва към вратата съвършено уплашеният Гошо — аз. . . ще тръгвам. . . лека нощ. . .

— Лека нощ! — поглежда го малко учудено Рени и продължава да сваля полата. — Нали щеше. . . за текста. . .

Гошето излиза бързо, затваря зад себе си вратата и си поема шумно въздух.

— Ужас! — казва той, употребявайки несъзнателно любимата фраза на Рени.

След което бързо се отдалечава.

Компанията отново е на плажа както всеки ден и както всеки ден играе карти. Павката седи зад Велко, гледа в картите му, но поглежда непрекъснато и скришом към Пепи. Тя седи малко встрани и чете книга. Павката очаква тя да стане или да направи нещо, тръгва към морето, поглеждайки леко към нея, но Пепи си седи и чете. Павката се връща, пак сяда при играещите и се заглежда в играта. Поглежда картите на съпруга на Пепи.

— Взимай ги! — казва му той. — По-хубаво от това. . .

— От чалгаджия акъл не ща! — отвърща съпругът, загледан в картите. — За едни карти моят ми стига.

Павката помръква, отива настрана и ляга на пясъка.

Пепи го поглежда внимателно. Домъчнява ѝ за него. После става, взема от сламения сак мрежата и казва на мъжа си:

— Отивам за бира.

— Ама да ти даде студена — без да я гледа, нарежда мъжът. — Че другия път ще ида аз и. . .

Пепи се отдалечава по посока на павилиона.

След малко става и Павката, който уж отива към морето, но стига до брега и зацепва към павилиона.

Човекът вади от хладилника бирите и ги подава на Пепи, която ги нарежда в мрежата. Мрежата държи Павката. Пепи плаща и двамата поемат обратно. Обаче Павката, който носи мрежата, се отклонява по посока на скалите.

— Защо натам? — пита Пепи.

— Ще ти кажа — отвръща Павката и я хваща за ръката.

Двамата вървят през дюните, обрасли със смокини и висока трева, към скалите. . .

— Гледай сега каква гледка! — казва Павката, като стигат до едно закътано място.

И оставя бирите на скалите. Пепи се заглежда. Павката се приближава и нетърпеливо я прегръща.

— Моля ти се! — дърпа се Пепи. — Какво ти става? . . . Недей! . . . Чуваш ли? . . .

Тя се изтръгва от ръцете му. Павката я пуска, стиска ядосано устни и отива да вземе мрежата с бирите, които са останали по-напред.

— Интересна работа с мене — казва той, като вдига мрежата. — В началото уж ме харесват, а колкото отива по-натам. . . На края само нося бирите.

Той тръгва с бирите, но когато минава покрай Пепи, тя го спира.

— Чакай! — казва му тихо. И го поглежда в очите.

Павката е сърдит. Пепи се надига на пръсти и лекичко го целува. . . Бутилките бира звънват, изпуснати на скалите. . .

Когато Пепи идва с мрежата при компанията, бирите отново са топли.

— Пак топла! — казва мъжът ѝ. — НÁ! . . .

Пепи смутено вдига рамене, не знае какво да отговори.

— Ами. . . — казва тя. — То . . . времето е. . .

— Времето! — казва мъжът ѝ. — Ами дип че ме мързи да отида дотам! . . . Само на продавач ще ми стане! . . .

И той отваря ядосано една бутилка.

Павката върви целият светнал по плажа, леко му е, иде му да запее. . Той прескача леко пясъчните кули на децата, връща идващите топки и крачи весел. . . Отива при Рени, която седи с голяма плетена плажна шапка и разглежда списание „Прамо“.

— Ей, Рени, страшен съм! — казва той щастлив и я целува по бузата. — Страшен! . . .

Рени го гледа като тресната.

— Ненормален! — казва тя. — К'во ти става бе?

Но Павката вече е отминал нататък. . .

Лятната градина на ресторанта е пуста в ранния следобед. Велко, Павката и Гошето седят отпуснати на една маса и пият вино.

— Много се разпусна нашият човек — казва Велко на Гошето. — Втора бутилка черпи. Да няма рожден ден?

— Той си е такъв — не разбира шегата Гошето. — Щом има пари. . .

Щастливият Павка мълчи, загледан в жълтеещите вече листа на дърветата. Между масите върви около петдесетгодишен нисичък мъж, с тънки очила за слънце и елегантни бели дрехи. . .

— Скузато, рагаци — казва той. — Телéfono? Бургас, téléphonique?

И за по-сигурно показва с ръце, набира шайбата, допира слушалката до

ухото си.

— Няма, братче — казва му Велко. — В пощата! Телѐфоно в пощата. Е, натам. . .

— Италиано? — пита Гошето, въпреки очевидния факт.

— Си — кима мъжът. — Ауто капут. . . нема. . . Ио волю телѐфоно, сървис. . .

— Си, си — кима Гошето. — Колата му се е развалила, търси сѐрвис. . .

— Как пък го разбра? — иронично го пита Павката, който откъсва погледа си от листата, излиза от блаженото си състояние. — Аз мислех, че иска да пие по бира.

— Лошо. . . лошо — кима италианецът. — Не хубаво. . . кола капут. . . Лошо. . .

— Знам, знам — вика му Гошето, — уна лакрима ди носталджиа, а?

— Що не му изпееш и „О, соле мио“ — предлага Велко.

— Кажи бе, братче! — обръща се Павката, който е в много добро настроение. — Какво му е на това ауто?

Италианецът не разбира. Павката става и го прегръща.

— Ела, ела да го видим — повежда го към колата Павката. — Та какти беше името? Марчело, Матростройни?

— Леопарди — малко притеснен от братската прегръдка, казва италианецът. — Леопарди Паоло.

— Браво бе, мой човек, така като те гледам, не приличаш много, ама. . . Дай ключовете! . . .

Леопарди му подава ключовете. Колата е тъмночервена „Ланчия“, много шик, с номер от Милано.

— Инструментите! — казва Павката. — Там ли са?

Той отваря багажника, взема инструментите, вдига капака. . .

— Монтьор, монтьор. . . — казва Гошето на разтревожения италианец. — Перфето! . . .

— А, си, си! — кима италианецът.

— Я запали! — прави му знак Павката. — Дай! . . . Какво, не ще ли?

Никакъв звук не се чува, въпреки че Леопарди отчаяно върти ключа. Павката отваря капака и се надвесва над мотора. Гошето и Велко, както и Леопарди се налепват отстрани. . .

В пощата младата телефонистка казва на Филип:

— Това да не е магазин на глухите? Не отговарят и не отговарят.

Филип я поглежда мрачно, иска да ѝ каже нещо, но въздъхва и се обръща към изхода.

— Извинявайте — вика след него телефонистката. — Без да искам.

Павката бърше ръцете си с конци, поглежда още един път двигателя и пуска капака.

— Сега да видим дали съм го уцелил! — казва той на италианеца.

Сяда в колата, завъртва ключа, моторът заработва изведнъж с добре модулиран глас, Павката дава газ и колата полита напред. Павката върти, прави една-две осморки, дава заден ход, преден, пак заден, прави широк кръг и се връща пред италианеца, Велко и Гошето.

— Хайде! — подава му той ключа. — Имаш късмет, че точно днеска ме улучи! . . . Ама и ти си хубав човек! Леопарди! . . .

И го тупва по рамото. Леопарди също го тупва по рамото и се усмихва.

— Грация, грация — повтаря той и се бърка за портфейла.

— Не — спира го Павката. — Днес аз черпя! . . .

Сенките в градината-ресторант са на изчезване, свечерява, но веселбата на масата, където е целият състав и Миташки, продължава. В центъра на вниманието е Леопарди.

— Обаче ти ми кажи като сте леопарди, защо ядете жаби? — тупа го по рамото Павката, който вече е пийнал, както всички между впрочем.

— Жаби — добро! — усмихва се Леопарди.

Масата е отрупана с ядене, бутилки вино, пълни и празни, празна бутилка уиски, която явно е донесъл италианецът.

— Не, защо ги ядете? — упорствува Павката. — При нас ги ядат щъркелите. А при вас — тути, а? Леопарди?

— Певица! — тупа го по рамото от другата страна пийналият Миташки. — Панимаеш, певица! Пее — о-о-о! Добро! . . . Бонбон! . . .

И сочи Рени, която пие уиски във водна чаша.

— Си, си — потвърждава италианецът. — Белисима! Прима! . . . Мама миа! . . .

— Може всичко — спори Гошето с Велко, — но като музиканти, италианците са. . . това е една музикална нация, каквото и да ми разправяш... Фипо, кажи му. . .

Филип се усмихва и мълчаливо слуша спора.

— И те са жабари като другите — казва Велко. — Е, има музиканти, верно, обаче. . . Абе италианци. . .

По-късно виждаме Павката, който води тържествуваш Леопарди. Италианецът е в бялата, огромна престилка на готвача, която му е почти до петите. Той носи две чинии с кюфтета, леко залита и усмихнат се приближава до масата. . .

— Цялата маса се смее и ръкопляска. . .

Пак Леопарди, съвсем вързал кърките, с бялата престилка, прегърнат през рамо от Павката и Велко, играе хоро на дансинга. . . Гошето, седнал зад барабаните, дава такта с големия барабан: там-там-тамта. Откъм масата Миташки пляска с ръце. . .

И още по-късно — италианецът вече почти не може да се държи на краката си, в бялата престилка, усмихнат постоянно, не може да отговори на въпроса на Павката, който го е изправил на дансинга, крепи го като малко дете отляво и отдясно, когато залита.

— Не, не, ти ми кажи — как ти е името? — пита го Павката. — Мойто е Павел. А сега, ти си кажи името!

— Па-вел. — Залита постоянно усмихнатият италианец.

Павката го изправя отново и пак го пита:

— Павел съм аз, а ти кой си?

— Па-вел! — усмихва се италианецът и залита на обратната посока, но много силно. Павката едва успява да го хване, тъй като и той е вече на градус.

— Ама как ще си Павел, като Па-вел съм аз. А ти си Леопарди, разбираш ли? Ле-о-пар-ди! . . . Ти. . .

— Ти! . . . — твърди усмихнатият италианец и се свлича.

— Не може да си каже името — обръща се Павката към масата, която се залива от смях. — Той май се напи. . . Айде да ходиш да нанкаш! . . .

И той го вдига на рамо и го понася, леко залитайки, към бунгалото. . .

— Айде в бунгалото. . . Ще спинкате с Гошето. . .

Италианецът в бялата престилка не оказва никаква съпротива. . .

Всички вече са зад инструментите, ранна сутрин, съставът се е събрал за репетиция. Филип опитва някакво парче на китарата, тихо, разсеяно. . . Само Рени я няма.

— Обаче Леопарди ще има да кърти до обяд — казва Гошето. — Снощи така се наджапа. . .

— Къде е Рени? — казва недоволен Велко. — Пак закъснява. Горно „до“ със стълба не може да достигне, а ми се прави на Далида. Гоше, я иди да я събудиш. Ако до десет минути не е тука. . .

Гошето неохотно става и отива да буди Рени.

— Ами Миташки какви осморки прави, видяхте ли го? — казва Павката. — Роднина и Зайцев.

Филип продължава да опитва мелодията, ту я прекъсва, ту пак започва. . .

— Абе тока нещо е променлив днеска. . . — пробва Велко на йониката откъс от мелодия.

— Няма я! — страшно разтревожен, пристига Гошето. — И багажа ѝ го няма! Аз ви казвах! . . .

— Е как? — не може да проумее Велко. — Къде ще е?

— А жабара? — пита Павката. — Станал ли е?

— И него го няма — отвръща Гошето и му се плаче.

Велко и Павката се споглеждат.

— А колата? — пита Павката.

— И нея — със задавен глас отвръща Гошето. — Нищо няма.

— Тя е тръгнала с него! — клати глава Павката. — Мамицата му и копеле, снощи името не можеше да си каже. . . Хм! . . .

— Аз ви казвах! Аз ви казвах! — повтаря, готов да се разплаче, Гошето. — И ти ще му поправяш колата! . . .

— Абе де да го знаеш! — казва Павката.

— Де да го знаеш! — ядосано казва Гошето. — От нисък човек да се пазиш! Те са най-опасните! . . . Аз го усетих, този подъл жабар!

В настъпилата тишина се чува само мелодията, която тихо свири на китарата си Филип.

Червената „Ланчия“ лети край морето. Рени е на предната седалка, с тъмни очила и се чувства вече половин италианка. Звучи същата мелодия, която Филип свири на китарата. . .

На същата маса, където пиха с италианеца, сега завършва разговора с Миташки.

— Значи се разбрахме — казва Миташки. — Искам Рени. Без певица не сте оркестър. Не ми трябва.

Момчетата се споглеждат.

— Ама тя напусна — казва Велко. — Сама.

— И вие ще напуснете — подчертава Миташки.

Става и се отдалечава. Момчетата се споглеждат отново.

Джипът, в който са Павката, Велко и Гошето, върви между хотелите на „Слънчев бряг“ и момчетата гледат на всички страни. . . Пред някои хотели спират, Велко и Павката скачат, влизат вътре, после излизат и джипът продължава. . .

Докато го виждаме паркиран сред другите коли пред един от хотелите. Момчетата, уморени, пият кока-кола в сладкарницата, под цветните чадъри

изнесени навън.

— Няма начин — казва Павката. — Тука са двайсет хиляди души.

— Да отидем в милицията — предлага Гошето.

— И какво? — поглежда го Велко. — Намерете ни певицата, избяга с един италианец. . .

Гошето навежда глава.

— Много се разрасна курортното дело — клати глава Павката. — Къде да я търсиш?

— Може би по жабара да я намерим? — с надежда пита Гошето.

— Къде ще го хванеш — казва Павката, — да не са един и двама.

И отде знаеш дали не са отпрашили към „Златните пясъци“ например.

— Ние нали за Леопарди питаме в хотелите — обяснява му Велко. — Ама то е цял град. . .

Гошето навежда отново глава.

— Защо не ѝ изпратите писмо? — пита младата телефонистка Филип, който отново е в селската поща. — Може би е в отпуск?

— Не е — казва мрачно Филип. — Довиждане.

Той излиза от пощата, изминава петнайсетина-двайсет крачки, после изведнъж се обръща и устремено влиза в пощата. . .

На плажа Филип лежи до младата телефонистка, която обяснява:

— Такава лудница е лятото. . . сякаш всички са дошли на море, за да говорят по телефона. . . само през почивните дни може на плажа. . . Но с колежката ми се разбираме. . . нищо не каза. . .

Филип поглежда гърдите ѝ, които се подават почти целите от банския костюм, а после с покорителски жест я прегръща през рамото.

— А зимата — казва момичето — няма никой.

И поглежда Филип в очите.

Тримата уморени се придвижват към джипа, който е на петдесетина метра от тях. Видът им издава резултат — неуспешен. Павката плюе уморено. Велко е бръкнал с ръце в джобовите и крачи мрачно. Гошето още се оглежда на всички страни, с надеждата, че в последния момент ще я открие.

— Ще ти се схванат вратните жили — мрачно му казва Павката. — Стига си се въртял.

— Ето я! — изкрещява Гошето изведнъж и се впуска през тревната площ, през цветята, направо.

Двамата гледат след него.

— Тези италианци! — вдига Рени пътьом пижамата на Леопарди, която лежи хвърлена на пода, заедно с ярка връзка. — Разхвърлят като децата. . . Не може да се види прибрано тука. . .

Тримата се оглеждат — апартамент в хотела, неговият хол.

— Сядайте — покровителствено им казва Рени. — Да оставя това.

Тя отива в съседната стая. Те седат в креслата. Рени се появява отвътре в пеньоар, сяда разиграно на канапето отсреща и запалва цигара „Пал-мал“.

— Ще пийнете ли нещо? — сееща се тя и става пак. — По едно уиски?

Без да дочака отговора им, тя вади от хладилника лед, сипва уиски, раздава им чашите. . .

— Е? — казва въпросително. — Слушам ви.

— Ние нашето си го казахме — повдига рамене Велко, явно обезкура-

жен от всички тези пижами, уиски и хладилници. — Групата те чака.

— Смешни сте! — казва Рени. — Паоло е менажер и аз от есента ще пея в Сан Ремо, а вие ми разправяте да се върна в онзи вмирисан селкооп. Не усещате ли, че сте смешни.

— Не си права, Рени — казва страстно Гошето, — друго си е в родината. . . Приятели, близки хора. . .

— Ние няма да седим все там — казва Велко, — можем да се придвижим и до. . . вариетето. . .

— Вариетето! — усмихва се Рени. — Ми то си е една дупка, нали през вечер сме там. Аз ти говоря за Сан Ремо, за канционисимата, ти ми разправяш — „вариетето“.

— Рени. . . — гледа я с големи очи Гошето. — Ти. . . твърдо ли си решила. . .

— Такъв е живота, малкият — казва Рени. — Ще пийнете ли по още едно?

Гошето млъква, потресен от епитета „малкият“, Рени налива още уиски в чашите им.

— Няма нищо страшно — усмихва се Рени, — ще ми идвате на гости в Милано. . . може да се видим и по телевизията. . .

Велко млъчаливо става, Павката бързо изпива уискито и се изправя и той, само Гошето седи и още не може и не иска да повярва.

— Е, довиждане! — казва Велко. — Всичко хубаво.

— Чао, Рени! — тупа я Павката по рамото и излиза след Велко.

Гошето се изправя също и тръгва към вратата.

— Чакай малко — казва му Рени.

Гошето развълнуван се спира и я поглежда.

Рени бързо завива капачката на шишето с уиски и го тиква в ръцете на Гошето.

— За състава — казва тя. — Да не ме помни с лошо. Хайде, чао!

Свършено скапан, Гошето излиза с бутилката в ръце и бавно слиза надолу по стъпалата.

Джипът хвърчи по обратния път, Гошето млъчаливо стиска бутилката като бебе, Павката си свири нещо.

— Какво си захвърчал? — пита Велко. — И без това изтървахме плажа. . .

— Ами като преръскахме половината „Слънчев бряг“ — недоволно казва Павката.

Но му минава и отново си засвирва нещо.

— И какво му харесва толкова? — обажда се изведнъж Гошето.

Велко го поглежда.

— Кой?

— Рени — казва Гошето. — Някакъв съмнителен италианец. Да не е Марчело Мастрояни! . . .

Велко и Павката се спогледат и не казват нищо. Чува се само свиренето на Павката.

В далечината на пътя се вижда спряла кола, около нея се суети мъж. . .

— Ей, закъсал е завалията — казва Павката. — В тази жега. . .

И неочаквано той отбива джипа от пътя и спира срещу колата.

— Какво става, градски? — подвиква бодро Павката и слиза от джипа. — Авария, а?

Мъжът се обръща. Това е съпругът на Пепи. Колата е натоварена, явно семейството си отива. Отвътре, откъм канавката, го поглеждат обърканите очи на Пепи. Тя полека се изправя, внезапно развълнувана.

— Спука се — казва мъжът. — А резервата ми я свиха още като дойдохме. Нямам ни шанги, ни. . .

— Сега ще я видим — вече с не толкова бодър глас казва Павката, гледайки към Пепи.

Той отива към джила, донася шанги, лепенки, започва да вади гумата. . .

— Малко вода — казва той, щото гумата трудно се отлепва.

— Пепи — нарежда мъжът. — Вода.

Пепи взема отвътре термоса и го подава на Павката. Очите им се срещат. „Защо — питат очите на Павката. — Защо толкова бързо? Аз исках. . . да ти кажа. . .“

Той намокря ръбовете на гумата, продължава да работи с шангата.

— Ей тука още малко — моли той.

Пепи се навежда до него и полива. Косите им едва доловимо се докосват, Павката горчиво се усмихва.

Гумата е извадена, Павката иска да махне старата лепенка.

— Ножички имате ли? — пита той мъжът.

— Пепи, ножички.

Пепи вади от несесера, който е в колата, ножички и ги подава на Павката.

— Аз ще опъвам — казва Павката, — трябва ето тука, леко, да не пробием гумата. Само да се разлепи старата.

Пепи започва да разлепя, Павката държи гумата и я гледа, очите им в един момент се срещат. . .

Павката вече е сложил горещата лепенка, залепил я е и духа, тя гори. . .

— Абе късмет — казва мъжът. — Добре, че ви срещнахме.

Павката вече слага гумата вътре, помпа с крачната помпа, проверява винтила — не издиша. Започва да монтира гумата, удължавайки колкото може времето. . . Погледите им се срещат, търсят се, пред всички не е лесно да си кажат всичко онова, което не успяха, което. . .

Гумата е готова, Пепи се качва в колата, Павката стои прав и бърше ръцете си.

— Да се почерпиш! — пъха му два лева съпругът в ръцете и също се качва в колата.

Павката гледа Пепи. Тя също го гледа крадешком, полуобърната.

Колата потегля и Павката остава посред пътя с двата лева, които върти в ръцете си. Той се обръща бавно и се отправя към джила, където вече го чакат Велко и Гошето. Качва се мълчаливо, пали и потегля. . .

Джипът върви към селото, Павката мълчи и горчивината го естиснала за гърлото, задавя го. . . По едно време се сеща за двата лева, които е пъхнал машинално в джобчето, вади ги, поглежда ги и като въздъхва, ги хвърля с уморен жест на пътя. . .

Велко и Гошето се споглеждат.

Светят разноцветните крушки на дърветата в ресторанта-градина, свирят съставът, танцуват курортистите, масата, където пише „За оркестъра“, е празна, няма я Рени, няма го Миташки. Но има една ваза с цветя. Внезапно, както свирят, Филип оставя китарата, слиза от подиума и отива към входа на градината. Останалите го следят изумени — той посреща телефонистката, прегръща я и я води към масата. Настанява я там и прави знак на сервитьора. Павката поглежда Велко, Гошето гледа със зяпнали уста. Сервитьорът донася две чаши коняк, двамата се чукат и Филип гаврътва своята на един дъх. . . След това става и кани момичето на танц. Танцуват притиснати; Филип през цялото време шепне нещо на ухото ѝ. . . Останалите от групата не могат да дойдат още на себе си от удивление. . .

Когато мелодията свършва, двамата седат на масата за оркестъра и оживено говорят нещо, а сервитьорът вече носи вечерята. . . И две бутилки вино. . .

Под погледите на Павката, Велко и Гошето, които още седят на масата за оркестъра в опустелия вече ресторант-градина, Филип с несигурни крачки отвежда младата телефонистка към бунгалото. . .

— Е това е — гледа след тях Велко. — Те волю бене де морире.

— Ти остави другото, ами аз къде ще спя? — загрижено казва Гошето. — Да дойда във вашето бунгало?

Докато върви към бунгалото, Филип все пак се крепи, прегърнал момичето през кръста, опрял глава на рамото ѝ. Но вътре алкохолът започва да върши своето — докато Филип гаси лампата, затваря прозорците и заключва вратата. . . С последни сякаш сили той смъква ризата си презглава и прегръща момичето, поваля го на леглото. . . И почти веднага прегръдката му омеква, клепачите му натежават, главата му клюмва на гърдите на телефонистката. . . Тя стои така известно време, а после, чула равномерното му дишане, се усмихва, внимателно става, слага го хубаво на леглото, завива го, целува го леко по устата и излиза. . .

Филип спи, диша равномерно. . .

На сутринта се събужда с натежала глава, става полека. Седи известно време в леглото, мъчейки се да си спомни предишната вечер. Мисълта му прекъсва до повалянето на момичето в леглото. . . Той се намръщва, става и излиза навън. . . Разтърква се насам-натам, връща се в бунгалото. . . Взема китарата и се опитва да свири, но нищо не излиза, захвърля я. . . Излиза пак и отива към ресторанта-градина, където Гошето е пак зад своите барабани и нещо ги стяга, акордира. . .

— Какво правиш ти бе? — казва му той. — Щяхте да разглобите бунгалото снощи. . .

И го гледа засмян, доволен, че приятелят му е успял да преболедува Ваня.

Филип го поглежда, обръща се рязко, без да каже нищо, и се връща в бунгалото. Там седи известно време, без да знае какво да прави, после се съблича по бански, взима една хавлиена кърпа и тръгва към плажа.

Пристига до Павката и Велко, които играят шах. Сяда мълчаливо.

— Тези жени ще ви провалят вас! — казва Велко. — С такава сексуална група не бях свирил досега.

Филип не реагира, забил поглед в морето.

— Как беше? — поглежда го Велко.

Филип не отговаря, мълчи, а после изведнъж става и решително тръгва към селото.

С все такива решителни крачки той прекосява градината-ресторант и отива към бунгалото. Гошето, впечатлен, скача и тръгва подир него. . .

Филип, вече в бунгалото, с размах издърпва сака, отваря го и започва да хвърля дрехите си вътре. . .

Гошето, който вижда всичко това, се обръща и хуква към плажа.

Вътре в бунгалото седят Павката и Велко по бански и Гошето. Филип продължава да прибира багажа си. . .

— Добре бе! — говори разярен Велко. — Бягай! . . . Отивай си! . . . Всички се махнете! . . . По-добре да ви няма! . . . Цяла година да свириш с тях, да ги имаш за братя, бял ден да не видиш покрай тях и какво — изсулват се като върви. Да ги научиш да четат нотите, да ги научиш да. . .

— Ако обичаш — спокойно му казва Филип.

Велко го поглежда и става. Филип измъква изпод него ризата си и продължава да прибира.

— . . . Да ги научиш да свирят — повтаря Велко. — И сега да ти забиват ножа в гърба! . . . Какви хора сте бе? Плюете поп Кръстьо, ама вие сте същите, същите сте, чувате ли!!!!. . .

Гошето навежда глава, независимо че той никъде не бяга.

Филип продължава спокойно да събира багажа си, без да е впечатлен от яростното слово на Велко.

— Остави музиката, остави оркестъра, ама нали сме приятели преди всичко бе? — продължава да хвърля жарава Велко. — Нали се познаваме от ей такива! . . . Как ще ме гледате в очите после! . . .

Филип прибира китарата си в калъфа. . .

— Знаеш ли какво си ти? — пита Велко. — Ти си Рени, само че в панталони, това си ти. Рени поне имаше италианец, а ти. . . Абсолютен дезертър! . . . Нямах ли поне капка. . . поне капка. . .

Велко млъква, защото Филип си е взел багажа и напуска бунгалото. Гошето навежда още по-ниско глава. Павката мълчи. Велко сяда на леглото.

Филип крачи с решителни крачки към автобусната спирка. Спира там, седи известно време, после със също такива решителни крачки тръгва към пощата.

Лицето на младата телефонистка светва, когато той влиза вътре. Но Филип само казва „Добър ден“ и с твърди крачки отива при другото гише, където се подават телеграми. С нервни движения, категорични обаче, написва на бланката: „Филип много болен. Ела веднага. Велко.“

И подава телеграмата на колегката.

В бунгалото цари същото напрегнато мълчание — оркестърът се е разкапал, Велко пуши цигара, Павката се е излегнал и мълчи, Гошето си дяла нещо мълчаливо.

Вратата се отваря енергично, вътре влиза Филип, хвърля сака и китарата и казва на Павката:

— Ако обичаш!

Павката учудено става, останалите също го гледат и не знаят да се радват ли, какво ли, толкова е неочаквано поведението на Филип. Филип ляга на леглото и затваря очи.

Тримата се споглеждат, изчакват малко, но тъй като Филип продължава да лежи все в същата поза, се измъкват полека през вратата.

Отвън Гошето тихичко превърта ключа. За всеки случай.

Ранна сутрин. Гошето се приближава до бунгалото, отключва го — вътре Филип лежи в абсолютно същата поза — с ръце под главата и гледа тавана.

— Ще закусваш ли? — пита го Гошето.

Филип мълчи.

Гошето чака малко за отговор, а после излиза, като не забравя пак тихичко да превърти отвън ключа.

След малко се задава откъм ресторанта с една табла, върху която е закуската на Филип. Влиза, оставя я до леглото му и излиза.

Когато Гошето идва от бунгалото в градината на ресторанта, там е вече Миташки. Той седи на една маса с Велко и Павката. Сяда и Гошето.

— Певица не намерихте — казва Миташки.

— Търсим — отвръща Велко. — Ще имаш. Хем. . .

Той махва с ръка, за да покаже каква ще бъде певицата. Гошето го поглежда учуден, отваря уста, за да каже нещо, но Павката го сръгва скришом и Гошето млъкна.

— Ще видим — казва Миташки. — Дано... Сега — утре жена дъщеря си...

— А честито! — казва Павката. — Да ти са живи и здрави!

— Честито! — казва и Велко.

— Честито, Миташки! — поздравява го и Гошето.

— Мерси — кима Миташки, — да ви се връща, въпреки че за вас е. . .
От вас искам музика. . . Да сте на разположение. . . Нали? . . .

— Абе ние не сме много по. . . — казва Велко, като се почесва по главата — ама. . .

— Хайде сега — строго казва Миташки, — от моя хляб ядете, дето се казва, хич и дума да не става, искам ви в дванайсет нула нула! . . .

Оркестърът свири от подиума. Масите в ресторанта-градина са застлани с бели покривки и са съединени така, че образуват буквата „П“. Те са заструпани с меса, ордьоври, салати, погачи, бутилки, цветя. . . Сватбарите, вече доста на градус, пият в единия край, приказват в средата, подвикват към другия край. . . Звън на чаши, мляскане, оживление. В кухнята готвачът, запотен, трескаво върти някакви меса на скарата. Тичат двамата сервитьори.

В центъра на сватбата е Миташки, той е навсякъде, оглежда всичко, дава нареждания, чука се с гостите, налива, пие, ръководи. . .

— Ваньо! — вика той. — На този край пълнено! Бързо! . . .

Сервитьорът тича към кухнята.

— Гор-чи-во! Гор-чи-во! — започват да скандират отдясно.

Постепенно всички подеват:

— Гор-чи-во! Гор-чи-во!

Погледите се насочват към младоженците. Дъщерята на Миташки става, поглежда своя избранник, двамата неохотно се изправят и се целуват, всред всеобщите смехове, дюдюкане и ръкопляскания. . .

— Тихо! — пляска с ръце Миташки. — Тишина! Гоше, удари чинела! Бащата иска думата! . . .

Гошето фраска чинела, постепенно наставя тишина.

— Тука ме пита свата — започва Миташки — няма ли и аз да подаря нещо на младоженците. . . всички били подарили, а свекърът. . . Ще подаря, свато, викам му, имам едно малко подаръче за децата. . . Ето, сега ще видите подаръка от мене. . .

Той отива към къла на двора, където има нещо голямо, покрито с полиетиленово платно, на което досега не сме обръщали внимание, маха платното и отдолу се показва нова, блестяща „Лада“.

— Това е от мене! — тържествуващ казва Миташки. — Може да е малко, но е от сърце! . . .

Сватбарите ръкопляскат, чуват се викове: „Ей, тоя Миташки“, „Браво“ и т. н. Един омазан до брадата сватбар крещи към оркестъра:

— Свирийте бе! Свирийте сега, вашата мама! . . .

Павката го гледа с неподвижен поглед.

— Свири! — вика ревностният сватбар. — Свири ви казвам, да стане като на манифестация.

Гошето удря два-три пъти чинелите, та става като в цирка.

Миташки се приближава до масата, като държи ключовете на колата в ръце.

— Целуни го де! — сръгва майката дъщерята. — Целуни го, какво стоиш такава! . . .

Дъщерята става и го целува. Миташки я погалва по косата.

След това подава ръката си на зетя.

— А целувай ръка! — вика той. — Че тая ръка ще те храни.

Зетят се оглежда, поглежда булката и неохотно целува ръка. Миташки го плесва фамилиарно по бузата и му дава ключовете.

— Така и аз ще се женя — казва Гошето.

— Ами целуни му ръка — казва Павката. — Може и на тебе да ти пусне ключове.

— Ами — недоверчиво гледа Павката. — Точно той. . .

При трапезата бащата на момчето е станал с чаша в ръка.

— Наздраве, свато! — чука се той с Миташки. — Удари ни в земята.

Двамата пият и се прегръщат през рамото. След като стоят така известно време, обърнати към сватбарите, като паметник на единството, Миташки се пуска и вика към оркестъра:

— Айде бе! Няма ли да се танцува на тази сватба! Музикантите! Много издишате бе! Дай нещо за душата! . . .

Велко се почесва, поглежда другите — какво да бъде.

Миташки грубо издърпва сватята.

— Ела, сватя, ела да засраим младите.

Той я води към дансинга, но тъй като крачките му са вече леко несигурни, залита към минаващия встрани сервитьор, едва не се сблъскват. Миташки побеснява, шибва с ръка таблата, чиниите се счупват с трясък на цимента, соусът изплисква сервитьорът.

— Когато минавам — ще спреш на три крачки и ще изчакаш. Ясно ли е? — вика той на втрещения сервитьор.

Сервитьорът се бърше с кърпата и кима мълчаливо.

— Цял живот ви уча! — продължава Миташки. — А прибери сега!

Той оставя сватята и сервитьорът, приближава се до оркестъра, вади една банкнота, наплюнчва я и изведнъж я лепва на челото на Филип.

— Да запушите дупката — вика той. — Че издишате. „Само ти сърце си ми приятел“! Три. . . четири. . .

И той хваща сватята, правят първите крачки на тангото без музика, убеден, че тя ей сега ще почне. Сервитьорът мете с метлата и прибира с лопата в една кофа остатъците от разбитите чинии.

Филип стои с банкнотата на челото и гледа Миташки. Павката също не свири, гледа Филип.

— Айде бе! — вика Миташки. — Да не би лепенката да е малка? Ще лепнем още една! . . .

Велко започва с йониката. Гошето тръгва с барабана. Филип не свири.

— Фипо! — подвиква му Велко. — Още малко остана, остави го, пийнал е! Чуваш ли! . . .

Филип смачква банкнотата и я пуска машинално на подиума.

На дансинга двойките се увеличават.

Тангото свършва. Гошето оставя палките и бърше с кърпа потта си. Павката е оставил китарата и пие от една бира, която е до него.

— Започвай! — вика Миташки към оркестъра. — Ще свирите непре-

къснато! Ваньо, занеси им пет бутилки!... Докато не подам сигнал — няма спиране!...

Четиримата се споглеждат. Велко въздъхва, стисва устни и повежда с йониката. Гошето поглежда останалите и се включва с барабаните. Филип и Павката влизат малко по-късно. Обленият в сос келнер тича с петте бутилки. Танците продължават.

Вече се свечерява, едни от гостите са прекалено въодушевени и пеят, други започват леко да се прозяват. Един дреме, облегнат на рамото на жена си, която разговаря оживено със съседката си. Трети са се събрали около новата „Лада“ и я разглеждат, цъкат, чудят се на Миташки. Оркестърът свири.

Миташки върви разгърден, с бутилка в ръка и се чука с гостите.

— А-а, бай Петко, чашата ти празна! — строго казва той. — Какво е това!

— Не мога — запущва с ръка чашата възрастният човек. — Едвам стоя на стола.

— Заради мене! — нарежда му Миташки. — Я отвори устата... Отвори я де...

Той насила му отваря устата с бутилката, мъчи се да я пхне вътре, надига я. Бай Петко се извърща, дърпа се и виното лисва върху блузата на една от гостенките.

— Плащам! — казва Миташки, като гледа червеното петно. — Плащам!...

Той вади дващест лева, хвърля ги на масата и отминава.

Жената бърше бялата си блуза, насипва я със сол.

Банкнотата стои на масата и постепенно подгизва от виното, става червена.

Миташки върви с бутилката към оркестъра.

— Изпотихте ли се? — вика им той. — Ето ви една кърпичка, да се избършете!

И той подхвърля една дващестолевка върху барабаните на Гошето.

Отминава към масите, доволен, разгърден и разпасан...

— Пали лампите! — вика той. — Пали. Плащам!...

Светват лампите в клоните на дърветата, нестройни песни се носят от масите, младоженците седят един до друг, не ядат, не пият, говорят си тихо нещо...

Оркестърът завършва мелодията, която свири. След това Гошето удря чинела. Велко взема микрофона.

— Оркестърът пожелава на младоженците и на всички гости дълъг и щастлив живот. — казва той. — Лека нощ!...

Гошето удря прощално чинела и той продължително звънти.

Филип прибира китарата в калъфа. Павката се е обърнал и изключва от уредбата своята китара. Велко оставя микрофона и се обръща към йониката, за да я облече в калъфа.

— Как „лека нощ“! — вика Миташки. — Кой ви е казал „лека нощ“!?

Той идва към подиума.

— Цял ден свирим, Миташки — казва меко Велко. — Стига толкова.

— Никакво спиране — казва Миташки и поглежда гостите. — Ще свирите цяла нощ. Под прозорците на младоженците.

— Какво? — обръща се Павката.

— До сутринта! — отсича Миташки. — Аз казвам кога да се спира.

— Знаеш ли кога ще свирим под прозорците на младоженците? — казва му Павката. — Когато цъфнат налъмите.

И пак се обръща към уредбата.

— Как няма да свирите? — хваща се за барабаните Миташки. — Аз за какво ви храня? Ще свирите и хоро ще играете! . . . Айде! . . .

И той понася големия барабан. . . Скача от подиума.

— Дай барабана! — настига го Павката. — Ще го повредиш така!

— Ще го повредя! — казва Миташки — Че аз ще ви купя целите бе, барабар с уредбата. . .

— Дай барабана! — хваща барабана Павката.

— Не пипай! — праска го през ръцете Миташки.

— Ти кого удриш бе! — хваща го за яката Павката.

Но преди още да е замахнал, върху него връхлита един як сватбар и го удря в лицето, Павката рухва на земята. Друг сватбар ритва барабана и той се изтърколюва към масите. . .

Миташки се нахвърля върху падналия Павел. . .

Филип скача от подиума. . .

След него скача Велко. . .

Сред биещите се се врязва и Гошето. . .

Започва всеобщ бой, сватбарите и Миташки се бият срещу групата, някой е пратен от юмрука на Павката върху масите, преобръща няколко, звънтят строшени чаши и чинии, пицят жени, викове, псувни, суматоха, вдигнати във въздуха столове, всичко се е объркало и не се знае кой кого удря. . . разбити носове, шурти кръв от устните. . . Гошето е смъкнал една покривка от масите и я хвърля върху главите на няколко биещи се сватбари. . . те се омотават в нея. . . Филип, Велко и Павката се бият. . .

Лятната градина на ресторанта. Листата на големите дървета са вече жълти, сякаш есента е дошла за една нощ. Жълта е и светлината на слънцето, мека и приглушена. Свършва лятото. . .

Върху подиума Гошето кърпи големия барабан.

Павката стяга джила за път.

Велко и Филип стоят на масата — ожулени и в синини, с подути скули. Всички от групата имат видими следи от боя снощи.

Изведнъж Гошето вдига глава и очите му широко се отварят — под дърветата, между голите маси, стои Ваня. . . В ръката ѝ има голям кожен сак. . .

— Ваня! — вика той радостно. — Ваня дойде! . . .

Отпуснатите на столовете Велко и Филип се обръщат. Ваня бързо приближава, спира пред тях. Изважда телеграмата, оставя я на масата и докато двамата съобразяват какво става, залепва по една плесница и на двамата.

— Какво става бе? — смее се Павката, който пристига от джила. — От снощи все ни бият.

Ваня се обръща разярена и към него, очите ѝ блестят. Павката се смее, но лицето му е изподрано, подпухнало, под едното око има голяма синина, устната му е леко разцепена и подута. . . Ваня едва сега забелязва следите от боя върху лицето му, обръща се, гледа Велко и Филип, Гошето, който е дошъл долу при нея.

— Кой ви маскира така? — пита тя.

— Кой — казва Павката, — за всичко си има хора.

Ваня гледа Филип, който седи мълчалив и я поглежда изпод вежди.

По пустия плаж тичат Ваня и Филип, спват се, падат заедно върху пясъка, лежат така и се гледат — от десет сантиметра разстояние.

— Ето! — вика след това Филип. — Там има малко слънце! . . .

Двамата хукват през глава към малкото пространство, което е огряно от слънцето. . .

Камерата се вдига от тях, отдалечава се, те стават по-дребни и далечни, такива, каквито изглеждат от скалите над плажа, където седи младата телефонистка и ги наблюдава. Лицето ѝ е изтръпнало и неподвижно, тя гледа края на надеждите си.

Натовареният джип с подрусване излиза от улицките на селото и поема пътя на север, към Бургас. Ваня седи на мястото до Филип, отзад, а Велко е отпред до Павката. Гошето седи самотен срещу тях.

Джипът пътува покрай морето, бели вълни заливат пустия бряг, смокините са вече с пожълтели листа, жиливите треви се превиват от вятъра. . . Преминават селца, градчета. . . къмпинги. . .

И ето го отново джипа, преминал Бургас, катерещ се по баирите към Варна. . . На един разклон на шосето отдалече се вижда махаща за авто-стоп фигура на момиче.

— Сега да бях сам. . . — казва Павката.

— Ами това е Рени! — казва Велко, когато приближават.

Наистина е Рени, с вързано около врата шалче, което се вее артистично от вятъра, и един сак при краката.

— Да спрем ли? — пита Павката.

Никой не отговаря. Велко мисли. Поглежда Гошето. Гошето мълчи, но душичката му се свива. Джипът отминава.

— Спри! — неочаквано се обажда Ваня.

Павката отбива встрани и спира. Рени вдига сака и тичешком приближава.

— Ох — казва тя, докато се качва отзад при Гошето, — добре, че спрахте. Ужас! Два часа вися тука и всички фучат като ненормални. . .

Все едно че са се разделили преди половин час и са имали уговорка да се чакат тука.

Джипът потегля. Гошето крадешком поглежда изменницата. Тя вади огледалце, оправя косите си, оглежда се и прибира огледалцето.

— Рени, а къде е Леопарди? — пита Павката.

— А, Леопарди! — отвръща Рени. — Ами те го арестуваха още преди десетина дена. За фалшиви долари.

— Е как? — казва Велко. — Нали беше менажер?

— Ами! — свива презрително устни възмутената Рени. — Мошеник!

— А куфарите? — пита Павката. — Нали ти останаха две парчета?

— Всичко задигна — въздъхва Рени. — Шитнал ги! . . . Ужас? . . .

Джипът върви покрай пожълтели дървета и крайпътни храсти.

— Добре, че минахте — повтаря Рени. — Да се приберем заедно.

— Ние не се прибираме — казва Гошето.

— А какво? — чуди се Рени. — Какво ще правите?

— Ще свирим — казва Велко.

Рени ги поглежда смаяна.

— О! . . . — казва тя. — Тогава спрете. Аз се прибирам, стига ми толкова. Ще ми откраднат и шалчето от врата. Не се занимавам вече с пеене, нямам толкова пари.

— Да спирам ли? — пита Павката.

— Спри, спри! — казва му Рени.

Джипът отбива встрани и спира.

— Е, довиждане! — става Рени. — Всичко хубаво! . . .

Тя целува Ваня по бузата, целува и Филип, разрошва косата на Пав-

ката, ръкува се с Велко. . .

Гошето, тръпен, следи кога ще дойде неговият ред. Когато Рени се обръща към него, той не чака, ами става и я целува по устата, като се надига на пръсти.

— Довиждане! — повтаря Рени, като слиза от джипа.

Джипът отминава и Рени остава сама на шосето. Тя пристяга шалчето около врата си и поглежда след джипа. Той е станал мъничък и се отдалечава все повече от нея.

Джипът минава покрай нас на завоя, през лицата на петимата се вижда морето и обраслите в смокини дюни. Виждаме го отзад и после се изгубва от погледа ни.

Велко седи на пясъка, с неподвижен поглед, втренчен в морето. Бели вълни прииждат срещу брега, гларуси викат срещу вълните по пустия пясък. Велко седи неподвижен. Замислен е.

Павката вече привършва поправката на повредилия се джип.

Гошето е около него и му подава инструментите.

Филип и Ваня са от другата страна на шосето, седнали са в тревата и Филип гъделичка Ваня с тревичка.

— Готово! — изправя се Павката и обърсва изпотеното си и изцапано от масло лице. — Гоше, инструментите.

Гошето започва да прибира инструментите в чантата.

— Качвай се! — вика Павката. — Айде готово е! . . .

Филип и Ваня стават от тревата и се качват отзад. Там е и Гошето, който слага чантата с инструментите на мястото ѝ.

Велко не реагира на гласа на Павката. Той гледа с неподвижен поглед морето.

— Велко! — вика Павката. — Айде! . . .

— Няма смисъл — казва Велко, все още загледан в морето. — Лятото свърши. Връщаме се.

Идва бавно до джипа, качва се.

— Прибираме се — казва той. — Няма смисъл.

— Ами то. . . — съгласен е Павката.

Ваня и Филип се споглеждат. Мълчат.

— Карай! — казва вече категорично Велко. — Прибираме се.

Павката завърта ключа и моторът заработва.

— Аз оставам — казва Гошето.

— Как оставаш? — обръща се към него Велко. — Какво ще правиш?

— Ще свиря! — започва да пренася един след друг барабаните си на пясъка Гошето.

— Ти си луд! — казва му Велко. — На кого? На гларусите?

Той му сочи гларусите, които се разхождат по пустия пясък, разрошвани от вятъра.

— Да! — отвърща Гошето, като мъкне барабаните. — На гларусите! Все едно на кого. Но ще свиря. На пясъка ще свиря! На тревата! . . .

Последните изречения той почти изкрещява с яростен глас.

— Той е откачил — клати глава Павката и го наблюдава как сваля и мъкне целия си багаж на пясъка.

Гошето замъква и последния сак на брега, очите му са насълзени.

— Гоше! — казва му Велко. — Качвай се, не ставай дете.

Гошето се обръща гърбом към тях, започва да удря с ръце по един от барабаните и запява една от песните, които пее съставът. Вика Гошето с

лице към морето, пее срещу вълните, които прииждат, на гларусите, на тревата, срещу вятъра:

— Гоше! — вика Павката. — Тръгваме! . . .

Гошето пее, крещи с насълзени очи срещу вълните.

— Остави го — казва Велко. — Няма да го молим до утре. Щом иска, да остава.

Павката чака още малко, после джипът потегля. Гошето не реагира на тръгването на джипа, пее срещу вълните. Оставяме го на морския бряг.

Джипът изминава двайсетина метра, когато Ваня казва:

— Спри! . . .

Павката я поглежда и спира. Филип също я гледа. Ваня скача със сака си и без да каже нещо, се запътва към Гошето.

В джипа остават тримата. Те се спогледват мълчаливо, седят известно време така, а после Филип взема китарата си и сака и скача от джипа.

Остават само двамата, Павката и Велко. Те се поглеждат.

Срещу прииждащите вълни, срещу вятъра, срещу морето, което се носи безспирно към тях, петимата пеят с цяло гърло, викат, надвикват вълните. . . Заобиколени от разрошени от вятъра гларуси.

Натовареният джип стои отстрани на пътя, на двайсет метра.

Вперили очи в далечината, срещу вятъра и вълните, петимата пеят.

Песента тепърва звучи и се разгъва, навлизат в нея инструменти и гласове, а ние виждаме как джипът вече върви по шосето с петимата, с разрошени от вятъра коси, търкаля своите колела, продължава пътя си и се отдалечава от нас. . .

УВОДНИ

1. На екрана — генералните проблеми на нашето съвремие. Авт. Людмил Кирков. Кн. 4, с. 3
2. За боева, ярко партийна литературно-художествена критика. Ред. статия на в. „Работническо дело“, бр. 73/14 март 1979 г., кн. 5, с. 3.
3. Състояние и перспективи на българското игрално кино. Авт. Христо Христов. Кн. 6, с. 3
4. 35 години от социалистическата революция. кн. 9, с. 3.

ГОДИШНИНИ И ЧЕСТВУВАНИЯ

1. Международната година на детето и някои задачи на Българската кинематография. Авт. Петър Димитров. Кн. 8, с. 47
2. Честуване на Леонардо да Винчи. Авт. Петър Димитров. Кн. 9, с. 44

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, КРИТИКА

1. XV фестивал на българския игрален филм — Варна '78. Кн. 1, с. 3: Емил Петров — Посоката на разговора (3); Алберт Коен — Радостни изводи и една тревога(5); Атанас Свиленов — Един от възможните погледи (9); Джани Тоти — Филми и тезиси (13); Ферейро Долмейра — Рентабилност и филмопроизводство (15); Неда Станимирова — За тематични и жанрови синтези(16); Иван Ничев — Подходът към зрителя(19); Мая Туровска — Смяната на вечните стереотипи(21); Жан Рои — Няма лоши сюжети(25); Костас Стаматис — Динамично, търсещо кино(27); Александър Караганов — Да се завоюва публиката на равнището на високото изкуство(28); Георги Стоянов — ...И за проблемите на езика(31); Ришард Коничек — С проникателност и задълбоченост(32); Галина Копанева — Герои — личности с ярки характери (35); Христо Ганев — Повече и по-различни(36); Серджо Микели — Основният проблем на киното(39); Владимир Игнатовски — Взаимно обогатяване на стилистическите направления(40); Божидар Михайлов — Равносметка, а не ретроспектива(43); Красимира Герчева — Реална форма на фестивалния девиз(45); Емил Петров — Черти на нова ситуация(47)
2. Новата кройка на работническата блуза в западното кино. Авт. Йежи Плажевски. Кн. 1, с. 73.
3. IV фестивал на българския късометражен филм — Пловдив '78. Кн. 2, с. 3. Александър Тихов — На предна позиция(3); Алисия Исиерко — Ражда се великолепно документално кино(9); Любомир Обретенков — Съпоставки без коментар(10); Фолкер Щайнкопф — Интересно и важно начало(12); Дамян Виза — Самобитно и ангажирано кино (13); Маргарита Нечаева — Да се вниква в проблемите на живота (15); Красимира Герчева — С реалните си завоевания и качества (16); Стоян Ляхов — Повече жизнеутвърждаващи филми (19); Илона Колонич — Голяма крачка напред (21); Огнян Сапарев — С полъха на Юлския пленум (21); Владимир Тарасов — Смяната на поколенията. . . (24); Славчо Бакалов — По-добре бонбон, отколкото плява (24); Борислава Дървева — Нови търсения (25); Алгис Видугирис — Кино със силен мисловен заряд (26); Иван Шулев — Своеобразни търсения (27)

4. СБФД. Разговор за документалното кино. Кн. 2, с. 30. Христо Кирков — Предизвикателството на документалното кино (30); Георги Янев — Киното се връща към себе си (39); Вълчан Вълчанов — Кино ли е документалното кино (41); Донка Акьова — Основният типаж — мислещи, активни личности (44); Емил Петров — Продуктивни импулси (50); Георги Златинов — Военно-патриотичната тема — национална тема (58); Иван Шулев — Голямата активност на документалистите (59)

5. СБФД. Обсъждане проблемите на кинорежисурата. Кн. 3, с. 3. Владимир Игнатовски — Режисурата в игралното кино — проблеми и тенденции (3); Едуард Захариев — Обединяващи проблеми (21); Неда Станимирова — Опит за типологична характеристика (25); Владислав Икономов — Режисурата е преди всичко професия (31); Георги Дюлгерев — Филми, отворени към действителността (36); Ивайло Знеполски — Режисурата — централен проблем (39); Иван Попйорданов — фактори, спъващи творческия процес (43)

6. Да живее Мексико. Авт. Георги Стоянов-Бигор. Кн. 3, с. 73

7. Актуални задачи на българската кинематография. Авт. Петър Караангов. Кн. 4, с. 13

8. Преустройство по пътя напред. Авт. Емил Петров. Кн. 4, с. 23

9. Кой бяга от четвъртата стена? Авт. Владимир Игнатовски. Кн. 4, с. 36

10. По развитите граници между сцената и екрана. Авт. Иван Стоянович. Кн. 4, с. 42

11. Отново за анимационния филм за деца. Авт. Васил Урумов. Кн. 4, с. 47

12. Проблеми на кинификацията и филморазпространението. Авт. Любомир Владимиров. Кн. 5, с. 7

13. Кино и съвременно съзнание. Авт. Елена Михайловска. Кн. 5, с. 21

14. Актьорът от епохата на телевизията. Авт. Владимир Михайлов. Кн. 5, с. 33

15. Към по-богато художествено усвояване на действителността в документалното кино. Авт. Стефан Джамбазов. Кн. 5, с. 44

16. За екранизацията и нейната теория. Авт. Вера Найденова. Кн. 6, с. 23

17. Познавате ли този щедър? Авт. Георги Стоянов-Бигор. Кн. 6, с. 58

18. Анимация '78. Авт. Александър Грозев. Кн. 7, с. 3

19. Размишления за типа герой в съвременното българско кино. Авт. Ивайло Знеполски. Кн. 7, с. 13

20. Обща грижа за филмовата и литературната критика. Авт. Вера Найденова. Кн. 7, с. 20

21. Правото на творческо дръзновение. Авт. Георги Стоянов-Бигор. Кн. 7, с. 34

22. Отвъд свършенството на формата. Авт. Мария Рачева. Кн. 7, с. 62

23. Киното в духовния живот на развитото социалистическо общество. Авт. Семьон Фрейлих. Кн. 8, с. 3

24. Чингиз Айтматов. Фрагменти. Кн. 8, с. 20

25. Пътният лист за живота. Авт. Георги Стоянов-Бигор. Кн. 8, с. 37

26. Децата и българското кино. Авт. Атанас Свиленов. Кн. 8, с. 43

27. Българските кинохроника и документален филм — връстници на свободата. Авт. Румен Григоров. Кн. 9, с. 9

28. Черти на настоящия художествен период. Авт. Ивайло Знеполски. Кн. 9, с. 13

29. Трудово-работническата тема в българското игрално кино от 70-те години. Авт. Боряна Матеева. Кн. 10, с. 3

30. Доletя ли до нас червеният балон. Авт. Любомир Халачев. Кн. 10, с. 11

31. Екранното време — неизчерпаем източник на образност. Авт. Г. Манко. Кн. 10, с. 24

32. Крилатият образ на революцията. Авт. Георги Стоянов-Бигор. Кн. 10, с. 57

33. Киното все повече се приближава до зрителя. Авт. Иван Стефанов. Кн. 11, с. 3

34. Дилемите на зрелостта — пред изборите на авторство. Авт. Маргит Саръиванова. Кн. 11, с. 8

35. Обективен ли е кинодокументът? Авт. Владимир Михайлов. Кн. 11, с. 17

36. Из моите спомени за киното. Авт. Теодосий Анастасов. Кн. 11, с. 53

37. Варна '79. Сверяване на критерия. Авт. Красимира Герчева. Кн. 12, с. 3

38. Съветско-турските филмови връзки през 20-те и 30-те години. Авт. Азиз Джелл. Кн. 12, с. 44

РЕЦЕНЗИИ ЗА ФИЛМИ И КНИГИ

1. „Инструмент ли е гайдата“. Авт. Александър Грозев. Кн. 1, с. 56

2. „Трампа“. Авт. Алберт Коен. Кн. 1, с. 61

3. „Топло“. Авт. Тодор Абазов. Кн. 2, с. 65

4. „Мигове в кибритена кутийка“. Авт. Елена Михайловска. Кн. 2, с. 69
5. „Роялт“. Авт. Красимира Герчева. Кн. 3, с. 62
6. Ученици, бокс и любов. . . Авт. Григор Чернев. Кн. 4, с. 53
7. „Бумеранг“. Авт. Александър Грозев. Кн. 4, с. 57
8. „Фаталната запета“. Авт. Атанас Свиленов. Кн. 5, с. 53
9. Рангел Вълчанов, или паметта на аграрната цивилизация. Авт. Ивайло Зне-полски. Кн. 6, с. 34
- * 10. „Черешова градина“. Авт. Александър Грозев. Кн. 6, с. 40
11. Щастieto на бедния Лука. Авт. Божидар Михайлов. Кн. 6, с. 47
12. „Адаптация“. Авт. Тодор Абазов. Кн. 7, с. 24
13. „От нищо нещо“. Авт. Светла Иванова. Кн. 8, с. 50
14. „Колекционерът на усмивки“, „Скивлек“, „Пътищата на Сергей Тихонов“. Авт. Александър Тихов. Кн. 8, с. 54
15. „Майор Томпсън“, „Биографията на един голям ден“. Авт. Александър Тихов. Кн. 9, с. 23
16. Знаменателен филм. Авт. Емил Петров. Кн. 9, с. 25
17. „Като белязани атоми“. Авт. Божидар Михайлов. Кн. 10, с. 31
18. „Снимки за спомен“. Авт. Люба Кулезич. Кн. 11, с. 21
19. А мелодията, цялата мелодия? Авт. Григор Чернев. Кн. 11, с. 26
20. „Барьерата“. Авт. Елена Михайловска. Кн. 11, с. 31
21. Достойно за подвига на патриотите-антифашисти. Авт. Божидар Михайлов. Кн. 11, с. 38
22. „Ветерани“, „Хосе Санча“. Авт. Александър Тихов. Кн. 12, с. 13



23. Два труда по теория на киното. Авт. Атанас Стойков. Кн. 3, с. 68
24. „Захари Жандов“. Авт. Божидар Михайлов. Кн. 4, с. 63
25. „Ръкопляскането забранено“. Авт. Божидар Михайлов. Кн. 5, с. 57
26. Проблемите на изкуството и масовата култура. Авт. Иван Стефанов. Кн. 6, с. 53
27. Между прозренията и неизживените предразсъдъци. Авт. Божидар Михайлов. Кн. 8, с. 57
28. Една „открита“ книга. Авт. Алберт Коен. Кн. 11, с. 44
29. Теоретичен труд за анимацията. Авт. Александър Грозев. Кн. 11, с. 50
30. Към портрета на Пудовкин теоретика. Авт. Валентина Илкова. Кн. 12, с. 16

РАЗГОВОРИ И ИНТЕРВЮТА

1. Да прониква в същината на явленията. Един час с Гуидо Аристарко. Авт. Олга Маркова. Кн. 4, с. 83
2. Пьотр Глебов отблизо. Авт. Любен Георгиев. Кн. 6, с. 65
3. Джон Касаветис, или киното като колективно творчество. Авт. Мария Рачева. Кн. 6, с. 84
4. Там, където свършва словото. Разговор с композитора Борис Карадимчев. Авт. Виолета Делчева. Кн. 7, с. 29
5. В етап на творческа зрелост — разговор с Иван Дечев, Свобода Бъчварова, Георги Стоянов, Михаил Кирков, Веселин Панайотов. Авт. Виолета Делчева. Кн. 8, с. 4—12
6. При Золтан Фабри. Авт. Стоян Радев. Кн. 9, с. 50
7. Няколко въпроса към Лунс Джейкъбс. Авт. Ст. Власков. Кн. 10, с. 68
8. Разговор с Андраш Ковач. Кн. 11, с. 65
9. Киното — откривател за хората. Авт. Олга Маркова. Кн. 12, с. 61
10. Няколко минути с Кен Влашин. Авт. Ст. Власков. Кн. 12, с. 63
11. Дейвид Стратон: „България — една от най-интересните филмови производители“. Авт. Георги Ангелов. Кн. 12, с. 66
12. Френсис Форд Копола разказва за своите филми, за киното и критиката в САЩ. Авт. Мария Рачева. Кн. 12, с. 70

СРЕЩИ, ФЕСТИВАЛИ, СИМПОЗИУМИ, ПРЕГЛЕДИ

1. Канадското кино на 70-те години. Авт. Ал. Янакиев. Кн. 1, с. 80
2. Смолян '78. Авт. Люба Кулезич. Кн. 2, с. 61
3. Лайпциг '78. Авт. Александър Тихов. Кн. 2, с. 75
4. Совекспортфилм показва. Авт. Александър Тихов. Кн. 4, с. 66

5. Народът и революцията. Седмица на кубинския филм. Авт. Димитрина Иванава. Кн. 4, с. 79
6. Бележки за унгарското кино. Авт. Александър Тихов. Кн. 5, с. 61
7. Една млада кинематография набира сили. Авт. Александър Соколки. Кн. 6, с. 73
8. Когато над Балканите прелети добрата фея. . . Авт. Иван Стоянович. Кн. 6, с. 78
9. Форум на националното съветско кино. Авт. Божидар Михайлов. Кн. 7, с. 42
10. Юбилейна равностетка. Оберхаузен '79. Авт. Александър Тихов. Кн. 7, с. 49
11. Седмица на киното на ФРГ. Авт. Димитър Бърдарски. Кн. 7, с. 56
12. Кино и зрители. Авт. Виолета Делчева. Кн. 8, с. 66
13. Краков '79. Авт. Красимира Герчева. Кн. 8, с. 73
14. Проблемите остават. . . Авт. Александър Грозев. Кн. 8, с. 81
15. Фестивалното ежедневие на телевизията. Авт. Владимир Игнатовски. Кн. 9, с. 46
16. Форум на творческата младост. Авт. Александър Тихов. Кн. 12, с. 48
17. Късометражният филм през призмата на Лил. Авт. Лили Черноголева. Кн. 12, с. 55

ТВОРЧЕСКИ ПОРТРЕТИ

1. Критикът — това е множество спеления. Авт. Божидар Михайлов. Кн. 3, с. 47
2. Свой сред своите. Авт. Любомир Халачев. Кн. 4, с. 71
3. Необходимият актьор. Авт. Иван Дечев. Кн. 9, с. 27
4. Приобщаване към света, хората и твореца. Авт. Красимира Герчева, Кн. 9, с. 36
5. Дако Даковски. Авт. Александър Грозев. Кн. 10, с. 35
6. Примерът на майстора. По повод шестдесетгодишнината на Тодор Динов. Авт. Атанас Свиленов. Кн. 10, с. 51
7. Марта Месарош. Авт. Георги Димитров. Кн. 10, с. 63
8. Мери Пикфорд. Авт. Димитър Бърдарски. Кн. 11, с. 70
9. Андри Сток — нов и любопитен свят. Авт. Димитрина Иванова. Кн. 11, с. 76
10. Актьорският маратон на Стефан Данаилов. Авт. Димитър Цолов. Кн. 12, с. 19
11. Никита Михалков за своите филми. Авт. Ал. Липков. Кн. 12, с. 31

РАЗНИ

1. Зрители на българските филми-премиери 1977 г. Кн. 1, с. 68
2. На екрана през 1979 г. Авт. Богомил Грозданов. Кн. 1, с. 69
3. Български филми, получили международни награди през 1978 г. Авт. Недялко Антонов. Кн. 1, с. 73
4. Весел екран. Още веднъж за еротиката в киното. Кн. 2, с. 73
5. Жан Реноар. Авт. Боряна Матеева. Кн. 5, с. 68
6. Некролог за з. а. Любомир Шарланджиев. СБФД. Кн. 9, с. 20
7. Надгробно слово за з. а. Любомир Шарланджиев. Авт. Емил Петров. Кн. 9, с. 21

СЦЕНАРИИ

1. „Мигове в кибритена кутийка“. Авт. Олга Кръстева. Кн. 1, с. 93
2. „Червеният трамвай“. Авт. Киран Коларов. Николай Никифоров. Кн. 2, с. 87
3. „Черешова градина“. Авт. Николай Хайтов. Кн. 4, с. 97
4. „Есенна соната“. Авт. Ингмар Бергман. Кн. 5, с. 83
5. „От нищо нещо“. Авт. Николай Никифоров. Кн. 6, с. 99
6. „Подставено лице“. Авт. Уолтър Бърнстин. Кн. 7, с. 77
7. „Аз съм Левски“ — I част. Авт. Радой Ралин. Кн. 8, с. 93
8. „Аз съм Левски“ — II част. Авт. Радой Ралин. Кн. 9, с. 63
9. „Въздушният човек“. Авт. Киран Коларов. Кн. 10, с. 79
10. „Железният юмрук“, „Песента на шурците“. Авт. Любен Станев. Кн. 11, с. 91
11. „Концерт за флейта и момиче“. Авт. Анжел Вагенщайн. Кн. 12, с. 83

ХРОНИКА

Кн. 1, с. 85; кн. 2, с. 79; кн. 3, с. 85; кн. 4, с. 88; кн. 5, с. 74; кн. 6, с. 90; кн. 7, с. 67; кн. 8, с. 88; кн. 9, с. 54; кн. 10, с. 71; кн. 11, с. 81; кн. 12, с. 75



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА СТРАНАТА ИТАЛИАНСКИЯ ФИЛМ „ЕДИН ДРЕБЕН, ДРЕБЕН БУРЖОА“

НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА СЦЕНИ ОТ ФИЛМИТЕ „ЛЮБИЦА“ (СФРЮ) И „ТАЙНАТА НА ЗЛАТНОТО НАХОДИЩЕ“ (СССР)

