

# КИНОИЗКУСТВОТО В ИЗГРАЖДАНЕТО НА РАЗВИТОТО СОЦИАЛИСТИЧЕСКО ОБЩЕСТВО

Изтеклият период от време, който ни отделя от първия наш конгрес, е характерен с упорития и всеотдаен труд на народа ни във всички области на живота за претворяване на дело решенията на XI партийен конгрес и Националната партийна конференция. Лозунгът за високо качество и ефективност, издигнат от нашата партия, е основно направление, движеща сила, която дава реални резултати в икономическия и обществено-политическия живот на страната. Партийната повеля за високо качество и ефективност даде осезаемо отражение и върху работата на идеологическия фронт, в областта на изкуството и културата, в това число и в развитието на киноизкуството.

Цялостната дейност на Съюза на българските филмови дейци беше насочена към успешното решаване на основните задачи, които поставиха пред нашето киноизкуство XI конгрес на БКП, Националната партийна конференция, Юлският пленум на ЦК на БКП, решението на Политбюро за по-нататъшното развитие на българското киноизкуство, III конгрес на културата и решенията на Първия конгрес на Съюза на българските филмови дейци.

Усилията на Управителния съвет и Бюрото на съюза бяха съсредоточени към издигането на ново по-високо равнище на организационната и творческата дейност, за мобилизиране на творческите усилия на кинодейците, за изпълнение на поставените задачи за утвърждаването на обществено-държавното начало в ръководството на киноизкуството в нашата страна.

През изтеклия период управителният съвет и бюрото проведоха редица мероприятия и инициативи, които допринесоха за повишаване на идейно-художественото равнище на филмите, за издигане на идейната и професионалната квалификация на творците, за подготовката на младите творчески кадри и естетическото възпитание на зрителите, за разширяване и задълбочаване на сътрудничеството с окръзите и трудовите колективи, за обогатяване и укрепване на взаимните творчески контакти със съюзите на филмовите дейци и кинематографиите от социалистическите страни и особено със Съюза на съветските кинематографисти.

Киноизкуството навлезе дълбоко в живота на нашия народ. Днес нашият съвременник не може да си представи своя живот без киното. Този масов интерес към киното днес е предмет на изследване на киноведите, политиците, икономистите, философите, психолозите и социолозите. То оказва огромно влияние върху формиранто на човешкото съзнание, върху мисленето на човека.

Автентичността и движението, тези основни свойства на киното го превърнаха в изкуството на XX век. Днес то служи на човека за опознаване на живота в цялото негово многообразие и сложност. Киното отрази по един неповторим и автентичен начин революционния устрем на народните маси, доказва своите феноменални възможности да отрази съдбата на цял народ в съдбата на отделната личност, да навлезе по неповторим начин в най-съкровениите кътчета на човешката душевност и да изтръгне от нея мисли и емоции, движещи се в параметрите от най-интимни преживявания, наситени със задушеvnост и лиризм, до високо философски драматични и трагедийни обобщения. . .

Киното, което се яви в утрото на нашия век като техническо откритие, ми-



нало през развлекателния „атракцион на картинки в движение“, оплодено от великите идеи на Октомври, се превърна във водещо изкуство на века. В.И. Ленин в редица свои изказвания, първото от които датира от 1907 година, пророчески определи това още в зората на неговото съществуване. Неговата характеристика „От всички изкуства за нас най-важно е киното“ разглежда киното не само във взаимодействието му с обществото, но и в системата на останалите изкуства.

Лениновата характеристика на киното е ключ за разглеждане на ролята на киноизкуството в духовния живот на социалистическото общество, на неговото значение в процеса на революционното изменение на света.

Тази Ленинова позиция неведнъж е подчертавана в редица документи и на нашата партия, в изказвания на др. Тодор Живков пред дейците на киното, в анализите, които той прави, на развитието му в различните етапи, в изводите, препоръките и съветите му при станалите вече традиции неговите срещи с творците на българското кино. Тази грижа и това доверие създадоха почвата, в която се родиха положителните тенденции, довели до създаването на редица творчески успехи на съвременното ни кино.

Днес българските кинодейци твърдо отстояват развитието на социалистическия реализъм, който е достатъчно определен, за да не търпи каквито и да са буржоазни влияния и примеси и който едновременно с това е достатъчно широк, за да е чужд на всякакъв догматизъм и закостенелост. Твърдост и непримиримост срещу всякакви отклонения по основните принципи въпроси заедно с най-голяма внимателност и гъвкавост, с познаване и уважаване на специфичните особености на изкуството, на труда на творците, които го създават — такива са белезите на ленинския подход към художественото творчество, подход, който нашата партия прилага при разрешаване на възникнали трудни проблеми в киното. Извоюваните резултати доказват правилността и жизнеността на този подход, високото значение, което се отдава на киното в духовния живот на развитото социалистическо общество.

През отчетния период нашата партийна мисъл се насочи особено енергично и задълбочено към живите проблеми и противоречия на общественото ни развитие. Бяха публикувани съответни документи, които правят чест на нашата партия като партия, способна да открива и решава смело, открито и проникателно проблемите на реалния социализъм, да вижда възникващите противоречия и да мобилизира силите за тяхното разрешаване. Решенията, които взеха Националната партийна конференция и Юлският пленум, мислите, които се съдържат в писмото на др. Т. Живков до ЦК на Комсомола — това е жарова от нажежени съвременни проблеми, които имат директно отношение и към фронта на киноизкуството, защото са възли от човешки проблеми, от човешки драми, човешки съдби.

Изминаха пет години от публикуването на решението на Политбюро на ЦК на БКП „За по-нататъшното развитие на българското киноизкуство“. В него бе направен обстоен анализ за състоянието на киноизкуството, като бе подчертано, че положителните тенденции са тези, които характеризират днешната му картина, че неговите успехи са безспорни, и то заслужено спечели доверието на зрителите и международно признание.

Същевременно в решението бяха посочени слабости и нерешени проблеми. В тоя документ голямото внимание и положителната оценка вървят ръка за ръка с високата изискателност на партията към творците на българското кино.

Кинотворците, насочвайки своите творчески усилия за овладяването на съвременната тема, имаха пред вид и се ръководиха от основната критическа



констатация и основния призив, който другарят Тодор Живков отправи към литературата и изкуството на XI конгрес на БКП:

„... Следва ясно да се изтъкне, че очерталият се прелом в насочването към проблемите на съвременността все още не е довел до прелом в овладяването на съвременната тема, в цялата ѝ историческа мащабност и значимост. Стремещт към правдиво, комунистическо изкуство е налице. Налице е и стремещт да се създадат значителни в идейно и художествено отношение произведения за нашето време. Не липсват и таланти в средите на всички поколения творци. Очевидно главните препятствия по пътя към осъществяването на добрите замисли и стремещи са недостатъчно доброто познаване на живота и недооценката в борбата за високохудожествено майсторство.“

През следващата година ще се чествува 25-годишнината от Априлския пленум на ЦК на партията, който влезе в най-новата история на България като исторически момент, осъществил прелом в цялостния духовен и икономически живот на страната, възстановил ленинските норми на ръководство, доказал на практика всепобеждаващата сила на великото учение на марксизма-ленинизма. Отприщил творческата енергия на народа, Априлският пленум със своите идеи и решения бързо придвижи нашето развитие напред към ведрия хоризонт на комунистическото утре. Тези обновителни процеси дадоха тласък и в развитието на българското киноизкуство.

От трибуната на конгреса искаме да изразим нашата гражданска и творческо-професионална благодарност и дълбока признателност на Централния комитет на партията и лично на неговия първи секретар др. Тодор Живков за постоянните грижи, напътствия и доверие към творците на българското кино. Тази грижа и това доверие създадоха почвата, в която се раждат и израстват предпоставките за творческите завоевания на съвременното ни киноизкуство.

Запазвайки класово-партийната позиция като изходна, нашето кино откри нови територии и герои, създаде творби, които по своите идейно-художествени качества се нареждат между най-доброто, създадено в нашата духовна култура през това време. Постиганията му в отделни случаи днес могат да се равняват с най-доброто, което постига световното кино.

Наша филми получиха редица високи международни отличия, а седмиците на българския филм по света преминават успешно и утвърждават истината за нашия социалистически начин на живот.

През тези години нашето кино продължи да върви по уверен и плодотворен път на развитие. Заслугата за това е на политиката на партията, на усилията на Съюза на българските филмови дейци, на ръководството на кинематографията, на всички наши творчески и производствени звена. Този процес на извисяване и зрелост е естествена част от общия процес на подем на художествения ни фронт, на цялата наша култура. Принос за него имат натрупаният опит, професионалното узряване на творците, порасналото обществено и политическо съзнание, вискателността и самовискателността, чувството за отговорност пред времето и пред самото изкуство.

Сега в нашето игрално кино работят творци от всички поколения. Богатството на творчески индивидуалности и творчески почерци е щастие за него. Известно е, че порасналото ни филмово производство не само даде възможност, но и изискваше приобщаването и на нови имена; вля се млада кръв в цялостния организъм на нашето киноизкуство.

През отчетния период българските кинодейци създадоха вдъхновени творби с повишена социална активност, със свой откривателски принос на теми, проблеми и герои от нашия живот, филми с високи идейно-художествени качества, които разкриват търсенията на нашите творци при решаване на об-



ществено значими теми. Тук бихме могли да отбележим филмите:

„Матриархат“ на Георги Мишев, Людмил Кирков и Георги Русинов; „Хирурзи“ на Георги Данаилов, Иванка Гръбчева и Яцек Тодоров; „Басейнът“ на Христо Ганев, Бинка Желязкова и Ивайло Тренчев; „Година от понеделници“ на Николай Никифоров, Борислав Пунчев и Павел Милков; „Мъжки времена“ на Николай Хайтов, Едуард Захариев и Радослав Спасов; „Авантаж“ на Руси Чанев, Георги Дюлгерев и Радослав Спасов; „Звезди в косите, сълзи в очите“ на Анжел Вагенщайн, Иван Ничев и Цветан Чобански; „Чуй петела“ на Константин Павлов, Стефан Димитров и Емил Вагенщайн; „Покрив“ на Кънчо Атанасов, Иван Андонов и Виктор Чичов; „Кратко слънце“ на Станислав Стратиев, Людмил Кирков и Г. Русинов; „Трампа“ на Владимир Ганев, Георги Дюлгерев и Радослав Спасов; „Служебно положение — ординарец“ на Киран Коларов и Радослав Спасов; „Бумеранг“ на Свобода Бъчварова, Жени Радева, Иван Ничев и Виктор Чичов; „Адаптация“ на Райна Томова, Вълчо Радев и Христо Тотев; „Лачените обувки на незнайния войн“ на Рангел Вълчанов и Радослав Спасов; „Черешва градина“ на Николай Хайтов, Иван Андонов и Пламен Вагенщайн; „Всичко е любов“ на Боян Папазов, Борислав Шаралиев и Стефан Трифонов и др.

В най-добрите от тях личи порасналото майсторство на нашата кинодраматургия и режисура, способността им да намират свой оригинален ракурс към действителността, да се свързват с ритъма и пулса на своето време, да работят по-задълбочено с актьорите върху образите и заедно с операторите и художниците да осмислят по-богато и разнообразно пространството, оставайки верни на истината за живота.

В областта на историческата и антифашистката тема българският филм продължи да развива положителните традиции, постигна нови сериозни завоевания, които са между най-доброто завоювано от него:

„По дирята на безследно изчезналите“ на Николай Христов, Маргарит Николов и Иван Самарджиев; „Записки по българските въстания“ на Веселин и Георги Браневи, Борислав Шаралиев, Атанас Тасев и Стоян Злъчкин; „Юлия Вревска“ на Семьон Лунгин и Ст. Цанев, Н. Коробов и Вадим Юсов; „Допълнение към закона за защита на държавата“ на Анжел Вагенщайн, Людмил Стайков и Борис Янакиев; „Спомен за близначката“ на Константин Павлов, Любомир Шарланджиев и Цанчо Цанчев; „Бой последен“ на Свобода Бъчварова, Никола Русев, Зако Хеския и Виктор Чичов; „Пантелей“ на Васил Акъов, Георги Стоянов и Радослав Спасов; „Кръвта остава“ на Константин Кюлюмов, Борислав Пунчев и Георги Матеев; „Сами сред вълци“ на Павел Вежинов, Зако Хеския и Крум Крумов.

Новото в разработването на антифашистката тема е стремежът на авторите да намерят контакт със съвременността, но не по пътя на директни асоциации и дидактични подтекстове, а чрез задълбочено осмисляне и обобщение на събитията и героите и откриване на онези вътрешни измерения, които ги свързват с нашите съвременни идеи, с душевността на съвременния зритель.

В детската тематика се появиха филмите „Мигове в кибритена кутияка“ на Олга Кръстева, Мариана Евстатинова и Емил Вагенщайн, „Войната на таралежите“ на братя Мормарев, Иванка Гръбчева, Яцек Тодоров и др., които спечелиха любовта на малкия зритель и продължават положителните традиции в тази област.

Кинокомедията — този труден и дефицитен жанр на нашия екран — се обогати с някои нови сполучливи творби: „Топло“ на В. Янчев и Цанчо Цан-



чев, „Роялът“ на Н. Русев, Б. Пунчев и Георги Матеев, „От нищо нещо“ на Николай Никифоров, Н. Рударов и Георги Георгиев, „Двойникът“ на братя Мормареви, Николай Волев и Венко Каблешков и други.

Високите постижения на българския документален филм допринесоха много за укрепването и издигането на неговия авторитет сред зрителите и критиката, както и на неговия международен престиж. Във филмите на Христо Ковачев, Невена Тошева, Юли Стоянов, Никола Ковачев, Оскар Кристанов, Васил Живков, Павел Васев и др. сполучливо се разкриват нови аспекти от социалистическата ни действителност и историческото минало, фокусира се изследването върху нови герои, правят се задълбочени, творчески обобщения за миналото и настоящето на страната и народа ни, изследват се съвременните тенденции в развитието на обществения живот. Филмите им смело се намесват в социалната практика. Документалното кино чрез най-ярките си творби се явява първооткривател на теми и образи от нашия живот, с които то активно влияе върху тематичното ориентиране и на игралното кино.

Научно-популярното кино стана по-проблемно, актуално и професионално. То се превърна във важен фактор за широко разпространение на научни, технически, политически и естетически знания. Постигнаха нови успехи в своето творчество Константин Григориев, Константин Обрешков, Константин Костов, Стилиян Парушев, Койо Коев, Любомир Обретенков и др.

Умножават се успехите на българската анимационна школа. Заедно с утвърдените творци на българската анимация, като Тодор Динов, Доньо Донев, Стоян Дуков и други, се изявиха и млади дарования със свои собствени търсения в тази област.

Важно киносъбитие през този период, което намери широк обществен резонанс, бе Първият световен фестивал на анимационния филм Варна'79. Отличната му организация и участието в него на световноизвестни автори отново потвърди извисявания авторитет на българската анимационна школа.

И през този период в българското кино продължават да работят и дават своя принос за положителното му развитие такива писатели като П. Вежинов, Б. Райнов, Й. Радичков, Н. Хайтов, Н. Христозов, Хр. Ганев, Ан. Вагенщайн, В. Петров, Г. Мишев, Р. Ралин, В. Мутафчиева, Л. Станев, К. Павлов, В. Акъов, Бл. Димитрова, Н. Русев, Т. Монов, Б. Папазов и др.

На срещата на др. Тодор Живков с кинотворците, състояла се по време на XV варненски фестивал, той говори за пътя, който извървя нашето кино, за преодоляване на кризата, в която беше изпаднало, за настъпилите положителни изменения и победата на партийната линия. На тази среща той изрази голямото си задоволство от това, че в киното днес има добра, ведра обстановка, че са постигнати ценни завоевания в съвременната тема. Заедно с това той се спря на слабите филми, филмите без перспектива, като обърна внимание и подчерта, че това са отделни прояви, отделни идеологически объркани филми. Със загриженост той добави, че именно тези филми биват понякога разхвалявани в печата, но тези филми не са в състояние да променят положението в киното. Той говори за усилията, които бяха необходими, за да се постави нашето кино на правилни класови позиции. Другарят Тодор Живков отбеляза, че огромната част от българските кинотворци стоят на правилни класови позиции. Българското киноизкуство по убедителен начин с най-добрите си творби доказва, че е жизнеспособно изкуство, което се намира в процес на развитие и на усвояване на нови степени в това свое развитие, че в неговия творчески потенциал съществуват сили и възможности за преодоляване на някои реално очертали се слабости.

Високата партийна оценка за развитието на нашето киноизкуство ни задължава задълбочено и аналитично да гледаме както положителните явления,



така и някои съпътстващи го слабости.

Ако се опитаме да обобщим и квалифицираме тези слабости, бихме ги све-  
ли до известна едностранчивост в идейно-художественото насочване на нашето  
киноизкуство, изоставане от тематичните ориентири, които ни подсказва са-  
мият живот, социалният опит на партията и на народа.

Тази очертала се слабост на нашето киноизкуство изисква трезво да бъде  
анализирана. Това е слабост по пътя на едно възходящо развитие на нашето  
кино. Тя бе задълбочено разисквана на пленума на СБФД, състоял се през  
миналата година. Набелязани бяха позитивни мерки за бързото ѝ преодоля-  
ване.

Българското кино постигна убедителни успехи в някои от своите филми,  
които биха могли да бъдат обособени като отделни цикли; може да се каже,  
че то изигра ролята на лидер в разобличаване на потребителското отношение  
към живота. Последователно и безкомпромисно то постави в своя фокус съв-  
ременния еснаф, с неговата егоцентрична страст към предметите и комфорта,  
с агресивното налагане на своите вкусове и възгледи, с безпринципната борба  
срещу всичко, което заплашва да наруши неговия обичаен покой и благопо-  
лучие. Друг цикъл от филми, който издигна нашето киноизкуство на високо  
равнище и допринесе за повишаване на неговия международен авторитет, са  
филмите за „миграцията“, движението на нашата страна от аграрна към ин-  
дустриална държава, драматичния сблъсък на героите с неумолимия закон на  
общественото развитие, техния трагичен идеал — да останат завинаги вкоп-  
чени в земята. . .

Обаче при наличието на тематични цикли в такава малка кинематография  
като нашата опасността от повторение се превърна в реалност и това особено  
се манифестира при филмите, разобличаващи еснафството и потребителското  
отношение към живота. Получиха се подхлъзвания към шампите. Аналитич-  
ният поглед на авторите започна да се заменя със символичен, като по тези  
или онези символи като че ли се подразбират определени социални явления.  
Така еснафството в нашия филм получи доста определена, твърда номенкла-  
тура, означаваща неговите предмети, като например леката кола, домашната  
наденица, консервите и компотите, кристалът и на края обилното ядене и пие-  
не. . .

Често се поставя въпросът, необходимо ли е да създаваме филми с „кри-  
тична насоченост“? Има ли място за киносатира в нашия репертоар?

„Не само че има, но ние сме заинтересовани, сатирата за нас е необходима,  
жизнено необходима в борбата за преодоляване на недостатъците, слабостите  
и грешките, на отрицателното в нашия живот“ — заявява др. Т. Живков и до-  
бавя: „Другари, кой у нас има нужда от сатира, която ще всява песимизъм,  
отчаяние и неверие в нашата действителност? — Такава сатира ще бъде вред-  
на!“

В мислите на др. Т. Живков е отразена партийната политика в тази об-  
ласт. „Критичните филми“ и занапред ще имат място в нашия репертоар и ще  
решават идейно-художествените задачи, които поставя пред нас, творците,  
самият живот. Затова неправилно ще бъде да се тълкуват бележките, отпраща-  
ни напоследък към някои филми, като опит да се ограничи критичното начало  
в българското кино. Критичната насоченост трябва да има определен  
адрес и една-единствена изходна позиция — партийната. Нейните цели трябва  
да бъдат съзидателни, да подпомагат развитието, а не да го рушат и задържат.  
Партийната позиция изисква яснота и емоционално отношение на автора към  
явленията, които той критикува.

През отчетния период се появиха и някои филми с незадоволителни идей-  
но-художествени качества като: „Утрото е неповторимо“, „От другата страна



на огледалото“, „Сто тона щастие“, „Компарсите“, „Като белязани атоми“, „Тайфуни с нежни имена“, „Инструмент ли е гайдата“, „Снимки за спомен“ и други.

На телевизионния екран бе показан серийният филм „Завръщане от Рим“ на Антон Дончев и Иля Велчев, който със своите идейно-художествени слабости предизвика спонтанно неудовлетворение както у критиката, така и у зрителите. Този филм постави остро въпроса за високата принципност и възискателност към всички творчески кадри, за недопускане да се създава специален статут за някои творци, който да ги поставя извън обсега на критиката и отговорността им пред обществото.

Заедно с посочените заглавия на екрана се появиха и филми, които въпреки талантливата си професионална защита будят неудовлетворение заради едностранчивостта в тълкуването и изобразяването на явленията в живота. Това схематизира и опростява интересния авторски замисъл и ярката режисьорска инвенция. . .

Героите на някои от тия сценарии и филми вегетират в херметически затворена среда, до която не достигат мощните импулси на живота. Те са откъснати при това от историческите координати на своето време.

В други случаи сценаристът и режисьорът, за да ни убедят в избраната от тях теза и в достоверността на фактите, които разглеждат, свободно преминават от една епоха в друга, без да се съобразяват с историческата определеност и обективна истина за тях. Те включват в разказа си събития с претенции за „натурна“ истина, но лишени от социална и психологическа правда, остават недостоверни. Разказът се инкрустира с ретросцени, авторите властно движат по своя воля драматичните фигури по шахматната дъска на живота. И въпреки силата на дарованиято им и някои интересни художествени открития съдържанието на творбата се разминава с истината за живота, а действително интересната им теза, лишена от жизнено убедително доказване, в края на краищата остава предназначена.

В някои филми социално и психологически обусловеният конфликт се подменя с конфликт, изграден от повърхностни, понякога претенциозни и многозначителни словесни двубои, издаващи в повечето случаи липса на добър вкус. В тъканта на филмите понякога се инфилтрират обредни ритуали, опошлени от еснафската стихия, сценарни решения и герои, идващи от други филми, а не от живота. Едностранчивостта доведе до деформации на образи, които притежават интересен авторски замисъл. В тези случаи авторите вместо да съсредоточат творческата си енергия върху личния вътрешен конфликт на героя, породен от нереализирането на неговото съкровено желание в сблъсъка му с обществените потребности, го изоставят на втори план, а героят се поставя в центъра на мащабните световни проблеми и конфликти. Неговото съзнание се разгъва едва ли не в „космически“ координати, подхранвано от време на време със спомени и апокалиптични сънища. Но те не са в състояние да компенсират необходимостта от повече топлина и жизнена пълнота на образа.

Появиха се сценарии, в които авторите се докосват до твърде деликатни сфери на човека. Създадените по тези сценарии филми са опити за художествено осмисляне на протичащите у човека сложни и противоречиви социално-психологически процеси: както при приобщаването му към настъпващите социални промени в живота, с мъчителния понякога път, по който той стига до положителните му стойности, така и при деформации на психиката, породени от психотравми, свързани със социални, нравствени и болестни фактори. Тези фактори извършват „пробив“ в основата на съществуващата у всеки индивид бариера на психическа адаптация, което води до трудна компенсация, мъчи-



телно възвръщане на реалното самочувствие на индивида и пълноценното му включване в живота.

Споменатите по-горе слабости откриваме в такива филми като „Циклопът“ на Христо Христов, „С любов и нежност“ на Рангел Вълчанов, „Трампа“ на Георги Дюлгерев, „Адаптация“ на Вълко Радев, „Бумеранг“ на Иван Ничев, „Самодивско хоро“ на Иван Андонов и други.

Но тези филми трябва да бъдат разглеждани и като творчески експерименти, и като стремеж на техните автори за проникване в нови тематични територии и герои, като стремеж за обогатяване на филмовия език и филмовите изразни средства — логичен момент в един непрекъснато развиващ се творчески процес.

Все още не можем да се похвалим и с филми, които по своята съвременна проблематика и художествено внушение да са се издигнали до равнището на поставените задачи. Нашите творчески рефлексии действуват понякога със закъснение, а в някои случаи са неадекватни на обществените изменения, поради което продължават да се появяват екранни стереотипи и познати истини, остарели в сравнение с новото съдържание на живота. Все още някои от нашите филми в своята социална насоченост спират до наблюдението, до жизнения факт.

Тези слабости трябва да бъдат видяни във всичките им аспекти: теоретически, творчески, естетически и практически-организационен. Те са пряко свързани и с някои недостатъци в творческите колективи, обединението и съюза.

В отделни случаи ръководствата на колективите занижиха критерия към сценариите. Увеличи се извънредно много пропускливата способност на художествените съвети на творческите колективи и минисъвета. Колективите правеха всичко възможно, за да реализират всеки сценарий независимо от това, че съществуваша понякога очебийни слабости.

Все още репертоарът на колективите се изгражда до голяма степен случайно, на „парче“, без да се държи сметка за общата картина, а понякога и мотивировките на художествените ръководители са необосновани за приемането за реализация на сценариите. Нарушаването на верния идейно-художествен и организационен критерий в определянето на репертоара дава отражение и в производството.

Тук искаме да приведем мисълта на другаря Тодор Живков, изказана преди време, която не е загубила своята актуалност и днес: „Следователно и тук придобива голяма важност въпросът за планирането на производството на филмите, за определяне на темите и проблемите, над чието изпълнение трябва да се работи. Много неща все още се намират във властта на случая. Договори за написване на сценарий понякога се сключват необмислено. Понякога сценарии се възлагат на недостатъчно квалифицирани хора, които нямат нито интересен сценарен замисъл, нито яснота за идейно-тематическата и естетическата насоченост на бъдещия филм. В някои случаи субективните вкусове и пристрастието на режисьорите оказват решаващо влияние върху плана. Посмело трябва да се въведе волевото начало в планирането на производството на филми, като се ръководим на първо място от държавната целесъобразност, от политическите и идеологическите интереси на нашето развитие по пътя на социализма и комунизма, да се излиза от тези закономерности, когато се създава художествено произведение.“

Тези мисли на първия секретар на ЦК на БКП съвсем точно формулират взаимоотношенията между онези, които ръководят организационно-творческите процеси и творците, като същевременно определят много точно задачите и програмата за действено и целенасочено осъществяване на тези задачи.



на забравата. Днешният герой е оня несъвършен, но човешки обаятелен и противоречив, непримирим към злото настъпателен герой, носител на комунистическия идеал. Той непрекъснато еволюира и затова ние трябва непрекъснато да бъдем с него и да следим за промените в душевността му. Изменя се и представата за героизма, който се проявява днес и в нашето ежедневие, и намира израз в съпротивата срещу инерцията и остарелите стереотипи, против устояването на съблазните за лично благополучие и на еснафския стремеж към спокойствие, в борбата срещу равнодушието на тези, за които удобството е по-силно от истината.

Необходимо е да намерим верните пропорции, да се преодолее стихийността при формирането на репертоара. Орбитата на националния репертоар не може да се изчерпва само с проблемите и стремежите на отделните творчески колективи. Това е репертоар на едно национално изкуство, което отеква пред нашия зрител. Той си има свои изисквания, които в областта на киното са много властни.

Днес е очевидно, че развивайки постиженията на нашето кино, движейки се по техния гребен, ние се озоваваме пред нови изисквания. Тия пораснали изисквания несъмнено могат да бъдат поставени пред едно изкуство, което е заредено с творчески сили, натрупало е съответен опит, направило е своите завоевания. Но днес в светлината на съвременните задачи не може да не се види, че тия завоевания са все още недостатъчни и че е нужно да се придвижим напред. Това е очевидно и недискусионно. Разбира се, такава задача стои не само пред киноизкуството.

Понякога се правят възражения: изкуството има свой предмет на изследване и изобразяване, то се интересува не от каквито и да са проблеми, а именно от „човешките“ проблеми. Реплики от тоя род довеждат някои верни съображения за особената природа на художественото творчество до неверни абсолютизации. Несъмнено е, че изкуството се интересува преди всичко и главно от духовно-нравствените драми, от конфликтите, от преживяванията, от страстите на живите хора, от техните „човешки“ проблеми, но тия „човешки“ проблеми не се пораждат от само себе си, в някакъв вакуум, те всъщност са израз на цялостното жизнено съдържание в образа на човека. „Без да се познава делото на един човек, той може да бъде разбран само външно“ — тая мисъл на Ленин се отнася и за изкуството, за сферата на неговата компетентност, за обектите на неговото изследване и претворяване.

Уменият да се виждат човешките проблеми в неделима връзка с основното съдържание в живота на днешните хора, с тяхното дело — ето тук се крият възможностите за преодоляване на „звуковата бариера“ при пресъздаването на съвременната тема, при разрешаване на творческите задачи на киноизкуството ни, свързани с разкриването на социалистическия начин на живот.

Като се говори за класово-партийния критерий в изкуството, понякога се смята елементарно, че неговото значение се изчерпва с това да видим дали няма в отделни произведения контрабанда на чужда идеология. Това, разбира се, е един много важен аспект за проява на класово-партийния критерий. Но с него не се изчерпва необходимостта от опазване на този критерий в изкуството. Ние можем да внимаваме да не прониква вражеска идеология в изкуството, ние можем да вършим това добре и пак да не бъдем на необходимата висота, що се отнася до художественото претворяване на класово-партийните изисквания. Класово-партийните изисквания в изкуството имат по-широк обseg на валидност — това е обsegът на необходимостта да се върви в крак с порасналите съвременни изисквания, родени от преобразяващия се живот, изменящ се благодарение на ръководството на една дълбока партийна мисъл. И в тоя смисъл би трябвало да се разбере не само моментът на недопускането



Във връзка с 1300-годишнината от основаването на българската държава и нейното тържествено чествуване ние виждаме по един конкретен повод да се проявяват както качествата, така и недостатъците на нашето киноизкуство. В една тежка ситуация, когато вече чествуването, както се казва в такъв случай, „тропаше на вратата“ на нашата кинематография, благодарение на натрупания опит, на усърдието и таланта на творческите и ръководните кадри, на привличането на нови творци към главната задача, на създадения общ порив и високо чувство за отговорност във всички звена, се получиха творчески гаранции — високохудожествени сценарии, които ни зареждат с оптимизъм и предусещане за сериозни постижения на нашето киноизкуство.

Обаче тъкмо във връзка с 1300-годишнината се вижда, че в областта на съвременната тема още не сме на равнището на високите изисквания, които се поставят пред нас. В нашите репертоарни планове се говори за филми, посветени на 1300-годишнината, и за филми на съвременна тема, които понякога погрешно се поставят извън тази годишнина. По този начин се допуска подценяване и криво разбиране на задачите, които стоят във връзка с 1300-годишнината, и оттук дори неправилно пласиране на творческата енергия и производствените възможности в тази посока. Та нима филмите на съвременна тема не са в орбитата на 1300-годишнината? Ние не можем това историческо събитие да го посрещнем ретроспективно — с поглед назад към далечното минало. Прави впечатление, че докато в тематиката, свързана с нашата история, с миналото на нашия народ, нашето киноизкуство се насочва към крупни теми и исторически личности, национални събития, които са една кондензация на огромна историческа енергия, то в областта на съвременната тема ние все още подценяваме необходимостта от осъществяването на някои синтези, изпускаме доминантите на този живот и основните въпроси, които се осъществяват в него и определят неговото съдържание и облик.

Идейно-тематичната насоченост на българското киноизкуство изисква пълната и всеотдайна ангажираност на кинотворците, енергично участие на всички звена на кинематографията и съюза, все по-тясно сътрудничество с литературата и нейните творци. Да се прави всичко възможно за използване на реалните ресурси на литературата, да бъдат претворявани кинематографически значимите творби на нашата литература своевременно, за да не бъдат пропуснати големи шансове за нашето кино.

Разбира се, че нашите търсения не бива да се изчерват само в тая посока, посоката на литературата. Необходимо е да насочим енергично вниманието си и в други направления. Особено при днешната ситуация, в която се намира киноизкуството ни, е крещящо необходимо то да осъществи както в миналото способността си да постига първооткривателския подход към истините на съвременния живот, самостоятелно и инициативно първо да открива тия истини. Правилното контактуване на киноизкуството с живота би трябвало да стои постоянно, а не временно и кампанийно в центъра на нашето внимание, да се видят пътищата и каналите на тия контакти. Ето например в киното ни се появиха игрални филми, заченати на документална основа. Ние не направихме достатъчно задълбочени изводи от това явление и има опасност тая свежа струя да пресекне. Необходимо е нашите контакти със съвременния живот да бъдат много по-активни, с неговата хроника, с импулсите и провокациите на самия живот. Документи може да ни остави не само историята, но и нашата изграждаща се динамична съвременност. Тая посока, посоката на документа, на хрониката, която дава великолепни възможности за киноизкуството ни, и специално на игралния филм, да прави оригинални, самостоятелни творчески открития в живота и обобщения за него, не е все още застъпена на нужното равнище в работата на кинематографията ни.



Възможността на Съюза на българските филмови дейци да сключва контракти с творците на българското кино даде без съмнение своите положителни резултати. Едни от най-силните филми, които дадоха лицето на нашето кино през този период, бяха създадени по сценарии, контракувани от съюза. Но трябва да признаем, че все още ни липсва цялостна и активна платформа в тази насока. Съюзът със своята система за контрактии недостатъчно насочва вниманието си към изявяване на тая способност за първоинициатива, за първично откриване на истините за живота, изначало присъща на кино изкуството.

\* \* \*

Голям дял за всички положителни процеси, които се развиха в българското кино през отчетния период, принадлежи на режисурата. Нейният принос се чувства осезателно във всички аспекти на киното: драматургия, актьорско майсторство, кинопластика, операторско майсторство, сценография, монтаж, музика и звук.

Активизираното обществено мислене повлия и даде тласък в развитието на художественото мислене. Отхвърляйки някои остарели концепции за киното като парадната монументалност на образа, безконфликтността на драматургията, самоцелната декоративност на формата, както и елементарното и схематично фотографско изображение на живота, режисьорите се приближиха още по-плътнo до съвременността.

Българският кинорежисьор не остана назад от засилващия се интерес на науката и изкуството към всеотрапното и дълбоко проникване във великата сложност на системата „Човек“. Кинотворците, отхвърляйки всички варианти на метафизическото тълкуване — от християнството до фройдизма, — опирайки се на диалектиката, на нейното тълкуване и разбиране за духовното устройство на човека, за неговата вътрешна противоречивост и едновременно цялост, постигнаха в някои от своите филми разкриване на „диалектиката на душата“ (както казваше Чернишевски), образи, които по своята човешка сложност, духовен обем и характер се наредиха сред значителните завоевания на нашата култура. А това, разбира се, допринесе за издигане на авторитета на киното сред другите изкуства.

Режисурата е тясно свързана с проблемите на кинодраматургията, за които говорихме вече. Днес режисьорът участва още в началния стадий при създаването на филма, нещо повече, много пъти на него се дължи началният тласък, волевата насоченост. Той участва понякога като автор-сценарист, като съавтор или в най-лошия случай като компетентен редактор. Както се казва, „филмът е в ръцете на режисьора“, от него в края на краищата зависи окончателната редакция на сценария в реализирания филм. Оттук, разбира се, произтичат и неговите права и задължения. Този негов статут поставя без тревога и основание въпроса: Кой е човекът, който застава зад камерата, на чия творческа воля ще трябва да се подчиняват не една творческа индивидуалност и хора, и материални средства? Категории като образование, занаят, професионализъм в днешно време в никакъв случай не могат да бъдат единствено определящи и гарантиращи успешното изпълнение на поставената творческа задача. Считаме за уместно да приведем мисълта на съветския режисьор С. Юткевич, изказана по този повод: „Това е голямо заблуждение. Това свидетелства за недооценяване на режисурата в игралното кино като творчески акт, изискващ не само занаятчийски и технически знания и навики, но главно е личността със своята неповторима индивидуалност, която застава зад камерата, личността, формирала се и обогатила се главно по



влияние на цялата съкровищница на световната култура и най-малко от кинематографическата култура и „специфика“ на киното. Върху мисълта на големия съветски режисьор би трябвало да се замислят както ръководството на съюза, така и ведомствата, които произвеждат филми.

Нашата режисура независимо от грешките (в основата си те са същите както при кинодраматургията) постигна добри резултати в развитието на собственото си изкуство. Тя усъвършенствува своите сонди за все по-дълбоко проникване в духовния свят на нашия съвременник, постигна успех в своето майсторство в овладяване на пространството и времето, повиши своите изисквания спрямо актьора, подчини цялостното си решение на идейно-естетическата си позиция, подобри своя кинематографически разказ, обогати филмовия език и направи сполучливи опити за философско обобщение и осмисляне на редица актуални проблеми.

В борбата за разкриване на истината за нашето време и човека необходимо е режисурата да преодолее редица трудности: на първо място нашата собствена леност, неинформираност и неориентираност в сложните проблеми на живота и новото съдържание, което се ражда в процеса на развитието на обществото.

Сериозно достижение за българската кинорежисура е постигнатото стилно многообразие. През тези години в нашата кинорежисура се засили тенденцията към все по-плътното приближаване до живота и неговите истини. Снимките се провеждат главно в натура. Развитието на новата техника — ленти с повишена чувствителност, новата снимачна и осветителна апаратура — също допринесе за появата на документалното начало в нашето кино. Поради това, че някои критици и теоретици продължават да тълкуват и да оценяват това явление, налага се едно уточняване.

Документалността в игралното кино трябва да се разбира като художествена позиция, намираща израз в достоверността на живота, пресъздаден във филмовата творба, а не като цитати от документални филми „ала хроника“. Механичното пренасяне на фактурата на хроникалния филм в игралния е чист формализъм. Такива постановки са лишени от солидна идейно-художествена позиция. Документалният маниер във формата понякога се ползува като алиби за оправдане на съчинени и абсурдни сюжети, които авторите обличат в одеждите на достоверност.

При хроникалния поток на събитията, разкрит чрез обективната камера, няма преднамереност, чувствува се неорганизираност и липса на последователност. Когато тази стилистика на киноразказа е адекватна на съдържанието, тя подпомага неговата изява. Но в много случаи тези нейни елементи се използват преднамерено и тогава се появяват филми, преднамерено „некрасиви“ и преднамерено „неемоционални“. В стремежа си към документалност режисьорите отслабват образната сила на киноизкуството.

Друго направление, което също намери изява в нашето кино, е „поетичното“ направление. Неговите представители също се стремят към по-пълно разкриване на живота и неговите истини. В това направление също могат да бъдат посочени редица успехи на нашето кино. Но и тук, както и при „документалното“ направление, могат да бъдат посочени редица слабости, които го компрометират. За езиковия израз на това направление са характерни художествените средства като символа, метафората, алегорията. . . В някои случаи тези средства са използват много елементарно и банално, а в други — така са зашифровани, че и самите автори вероятно не познават и не могат да открият кода за тяхното разшифроване. Понякога във филмите от този род се чувствува преднамерена „зрелищност“, преднамерена „красивост“, преднамерена „емоционалност“, преднамерена „образност“.



„Документалното“ начало не е ново откритие за киното. Същото се отнася и за „поетичното“. Но нито едното, нито другото могат да претендират за абсолютистност. Няма такива принципи и открития в киното, които да имат право да претендират за подобна привилегия.

Съвременната сложна драматургия изисква богатство на багрите, които могат взаимно да се сливат, да контрастират, да са в унисон или в дисонанс, да се спояват в диалектическо единство — художествената тъкан на филма.

Спряхме се на този проблем поради това, че напоследък омръзна на режисьорите начина, по който някои критици поставят етикети от рода на: режисьор в направлението „документално“ или „поетично“, „живописно“ и т. н. Това крайно условно разделение е неправилно, защото тук се акцентира изключително върху формалния прием.

Главното в творчеството на режисьора са идеите, мислите, които той желае да сподели със зрителя, честно, откровено и с доверие, без поучения и дидактика. . . За да изрази всичко това, той може да се ползува от така наречената „документална психология“ и „документална пластика“ като израз, но същевременно с не по-малък успех той може да ползува метафората, поетичното обобщение. Тук вече зависи от индивидуалността на таланта. Има творби и в нашето кино, в които органично съжителствуват „документалното“ и „поетичното“ направление, без тази на пръв поглед „еклектика“ да снижава художественото им равнище. В тези случаи кинообразът, разбран в неговия широк и тесен смисъл, е органичен и убедителен.

Кинообразът — това е образът на самия живот, но моменталната фотография, точно фиксираща определен обект, е още много далеч от художествения образ. Фиксирането на действителните събития върху лентата документално и хладно още не е кинообраз. Изхождайки от наблюдението, режисьорът е необходимо да му придаде авторското си усещане, в което се проявяват мирогледът, чувствителността, вкусът и въображението, цялостният духовен строй, който обогатява със своята уникалност и неповторимост режисьорската партитура. Пристъпвайки към работа, режисьорът е необходимо да вярва дълбоко в това, че той е первооткривател на явлението и образа от живота, че той за първи път ще ги превъплоти на екрана така, както ги е почувствувал и разбрал. Само така художественият образ ще се превърне в явление — уникално и неповторимо. В противен случай образът жестоко си отмъщава, разкрива вторичността на авторската изява, буди асоциация за нещо познато, видяно и преживяно. Художественият образ губи своята неповторимост, превръща се в подражателска имитация на вече известното.

Езикът на режисьора може да бъде „достоверен“ и „условен“, „натурален“, „поетичен“, „метафизичен“ — главното е творецът да притежава художествено зрение, способност да прониква през обикновената видимост към същността, да умее, стигайки до факта, да го издига до равнището на обобщението.

Преодолявайки трудностите, нашата режисура ще създаде филми (залог за това вече има), които са проява на високо обществено съзнание и дълг, филми, които ще обогатят нашата обществена мисъл, ще способствуват за развитието на позитивните социални направления в нашия живот, ще активизират общественото движение. Необходимо е режисурата решително да се втурне в талвега на течението на живота, за да открие в него вълнуващи документални факти, събития и герои, достойни за художествено осмисляне и претворяване. Документалността тук трябва да се разбира главно като отпавна позиция и съдържание.

Лозунгът „Повече сред народа, по-близо до живота!“ и днес има особено важен смисъл за кинотворците, но е необходимо по новому да бъде тълкуван.



Да се освободим от натрупаната инерция, за да се превърне той в жив насъщен ориентир за нашата режисура. Той има двойка роля; от една страна, ще ни приближи до истините на живота, а от друга — превръща се в обратна връзка, която импулсира творческия процес, а с обществената си критика осмисля неговата ефективност. Нашата режисура, ако чака да попълва своята информация за развитието на жизнените процеси и събития само по второсигнален път, в кабинетна и студийна обстановка, далеч от диханието на живота, с голямо закъснение ще отразява обществените явления и герои, които вече са станали минало.

\* \* \*

При всички прегледи на български филми е било отбелязано доброто актьорско присъствие. И през този период нашите актьори създадоха значими образи на екрана. Искаме да отбележим, че заедно с успехите на утвърдените актьори в киното навлезе млада, талантлива смяна, чието присъствие се извява в големия брой успешни дебюти. Но заедно с това трябва да подчертаем, че все повече потъва в забвение понятието „превъплъщение“. Някои дори от нашите най-добри актьори започват все по-често да повтарят на екрана своите актьорски стереотипи, да преминават от филм във филм като безлични герои. Прекалено започна да се разчита на интересната актьорска фактура. За отбелязване е, че много от тези актьори в собствените си театри създават съвсем не еднотипни, а дълбоко различаващи се образи. На това явление трябва да обърнем сериозно внимание всички — и режисьорите, и ръководителите на кинематографията и съюза.

Но предявявайки към актьора високи изисквания, необходимо е да помислим и върху условията на неговата работа в киното.

\* \* \*

През отчетния период дебютираха много млади творчески кадри в игралното, късометражното и телевизионното кино — сценаристите Станислав Стратиев, Боян Папазов, Кънчо Атанасов; режисьорите — Киран Коларов, Анри Кулев, Николай Волев, Павел Васев, Васил Живков, Андрей Алтъпармаков, Румен Петков, Слав Бакалов, Марин Марчевски; операторите — Стефан Трифонов, Георги Николов, Николай Тодоров, Милан Огнянов; актьорите — Мариана Димитрова, Мария Статулова, Антоний Генов, Ели Скорчева, Ваня Цветкова, Иван Иванов, Любен Чаталов, Янина Кашева, Таня Захова; художниците — Георги Тодоров и Захари Савов. Всички те създадоха творби, някои от които са между най-доброто, създадено в нашето киноизкуство през изминалия период.

Разбира се, трябва откровено да кажем, че има редица дебюти, които не вдъхват оптимизъм и будят основателна тревога за бъдещото развитие на техните автори и устройването им в кинопроизводството. Комисията по дебютите на младите специалисти трябва винаги да прилага висок критерий. Дипломата за образование в никакъв случай още не е атестат за таланта и способността на младия специалист, не може да бъде единствен критерий за превеждане на специалиста на самостоятелна работа.

През този период завършиха своето образование и първите специалисти от катедрата по кино и телевизия. Техните абсолвентски работи вдъхват много надежди, но същевременно буди тревога тяхното устройване на работа. Все още някои институти са си присвоили правото да „ръкополагат“ кадри:



За нашата зрител трябва да създаваме филми, които да го приобщават към своите идеи, да го правят съпричастен към съдбата на героите, да формират в позитивна насока неговото социално и психологическо поведение. Филм, който остава неразбран и непочувствуван от тези, за които е предназначен, който не успява да ги развълнува дълбоко, е мъртъв. Разбира се, не бива да гледаме на зрителите като на еднородна маса. Ние сме длъжни да мислим постоянно за зрителската аудитория на нашето кино, и то не само за количеството зрители, но и за качествения резултат от този диалог с него. Необходимо е да се полагат непрекъснато грижи нашите филми да формират строг, високостепенен вкус у зрителя. Тази главна задача стои днес пред режисьората, златий искаме да приведем примера с В. И. Ленин, който е критиковал поета Демиян Бедни за това, че той вървя след читателите, а "трябва да върви малко пред тях". Така че художникът не е длъжен да се ориентира в своите търсения към неразривното естетическо съзнание на "неподготвения" зрители, но неговата задача е със своето творчество да спомогне за развитието на това съзнание, за издигане

\* \* \*

на класово-партийния критерий. При оценката на художествените факти, водещи се единствено от позицията на зрителите, неговият опит и да предава висока компетентност и високостепенност. Развитието на всички видове и направления в нашето кино е пряко свързано с кинокритиката. Тя е длъжна да стимулира творческия процес, да осъществява практиката на киноизкуството.

Във връзка с живота практика на киноизкуството да става и обобщава обогатяването на метода на социалистическия реализъм в кинокритиката и кинотеорията. Необходимо е критическата мисъл да се обърне в разработката и утвърждаването на социалистическия разсъждение. Нашата кинокритика е длъжна да насочи още по-активно и задълбочено да неведнъж ги е отстоявала, проявявайки висока компетентност.

Като цяло нашата кинокритика стои на принципни партийни позиции и тийният критерий с ведомствен.

Ват щампи, да се робува на закостенели форми и да се подменя класово-партийният критерий с ведомствен. Като цяло нашата кинокритика стои на принципни партийни позиции и тийният критерий с ведомствен. Като цяло нашата кинокритика стои на принципни партийни позиции и тийният критерий с ведомствен.

Критикът има право на присъствие и предпочитание към един или друг естетически факт, стига критичната му гледна точка да е свързана и да изхожда от класово-партийния критерий. Само при неговото последователно прилагане нашата критика ще даде отпор както на безпринципните оценки за някои обривани филми, така и на опростителските тенденции да се следват шами, да се робува на закостенели форми и да се подменя класово-партийният критерий с ведомствен. Като цяло нашата кинокритика стои на принципни партийни позиции и тийният критерий с ведомствен.

Неправилна е и тенденцията критиката да фокусира своето внимание главно върху творчеството на неколцина творци. Това е сериозна слабост, която в последно време все по-редко се очертава. Тези творци — обект на критиката, макар и безспорни таланти, както всеки художник — имат свои върховни постижения и палове. Но вместо критиките да им помагат да осъзнават грешките си, те вземат под защита филма, готови за обстрел на всяко противоположно мнение, и създават нездрав атмосфера около него. В такъв случаен се оказва, че рипарският им жест никому не е нужен освен на самите тях. . .

Критикът има право на присъствие и предпочитание към един или друг естетически факт, стига критичната му гледна точка да е свързана и да изхожда от класово-партийния критерий. Само при неговото последователно прилагане нашата критика ще даде отпор както на безпринципните оценки за някои обривани филми, така и на опростителските тенденции да се следват шами, да се робува на закостенели форми и да се подменя класово-партийният критерий с ведомствен. Като цяло нашата кинокритика стои на принципни партийни позиции и тийният критерий с ведомствен.



ните на прекрасното. Филмовите творби да спомагат за формиране на духовния облик на съвременника, да активизират и пробуждат потенциалните му творчески сили и енергия, да влияят за неговата реализация в живота, да развиват вродения стремеж към красота у хората, който дава пряко отражение върху социалното поведение на индивида, спомага за формирането на едно качествено ново съзнание у него, превръща го в творец и създател на новия наш социалистически начин на живот. Затова е необходимо творецът, преминавайки през етапите на създаването на филма, да твори вдъхновено в името на висок обществен идеал и да самоусъвършенствува своето съзнание, за да може творбата му активно да влияе върху душевността на зрителя, за формиране на неговата хармонична личност. Вдъхновението на твореца, намерило израз в смислово-емоционалния строй на творбата, трябва да „грабва“ зрителя, да го заразява със своя хуманистичен патос и стремеж към красота. „Вдъхновението е нужно в геометрията, както и в поезията“ — казваше Пушкин. Вдъхновението се изисква не само от художника, но и от този, който е длъжен да възприема неговите творби. Така филмовата творба действено ще се осъществява и влияе за формирането на хармонична, творческа личност, ще осъществява едно от своите съществени предназначения.

Киноизкуството ще изпълнява своята високоблагородна роля да бъде носител на красота, като осъществява двуединната си функция — първо, да отразява проявите на красотата в живота ѝ, второ, самото то да бъде израз на художествено съвършенство, на стремеж към постигане на все по-голямо майсторство и способност за въздействие върху живота.

Нашето киноизкуство, включвайки се активно в дългосрочната комплексна програма на Комитета за култура за издигане на ролята на изкуството и културата, за всестранно и хармонично развитие на личността и обществото и вземайки активно участие в нейните досегашни етапи — програмите за Николай Ръорих, Леонардо да Винчи и В. И. Ленин, — и занапред още по-задълбочено и цялостно ще влага своите творчески усилия за постигане на още по-значителни резултати в това отношение. Това е особено важно за нашето изкуство поради синтетичния му характер, който изисква обединяване на неговите усилия с усилията на другите творчески съюзи и културни институти.

\* \* \*

Особено място в многостранната дейност на съюза между двата конгреса заемат международните ни изяви.

За периода 1976—1980 година можем с категоричност да говорим за решително разширяване и всестранно обогатяване на нашите контакти с кинематографистите от редица страни на света и преди всичко с колегите ни от Съветския съюз, от социалистическите страни.

Днес не само нашите филми, но и нашите представители на най-отговорните двустранни и многостранни форуми авторитетно, с теоретическа задълбоченост, от ясни идейно-естетически позиции отстояват ръководните принципи в социалистическото ни изкуство, разбиранията ни за високата му отговорност в съвременния свят.

През отчетния период по инициатива на нашия съюз бяха организирани и проведени редица международни изяви с голям резонанс сред кинематографическата общественост. Своеобразно признание и израз на нарасналия международен авторитет на българското киноизкуство бяха осъществените в нашата страна творчески срещи и конференции, симпозиуми и колоквиуми, конгреси на международните организации, между които симпозиумът „Влиянието на съветското нямно кино върху световния кинематографичен процес“



ния период ръководството на кинематографията положи сериозни усилия за решаването на този проблем — осигури се внасянето на нова съвременна техника, до известна степен се подобри транспортът в студията, но липсата на достатъчно производствени площи и складишни помещения, неосъществяване все още строителни реконструкции и други причини не дават възможност тази техника да се използва пълноценно.

Ние подкрепяме усилията на ръководството на „Българска кинематография“ в тази насока и ангажирано се включваме за успешното решаване на проблемите. Надяваме се, че и съответните институти ще проявят разбиране към така намерените потребности на нашето киноизкуство.

Уверени сме, че повече от всякога днес е абсолютно необходимо да се прилагат все по-пълноценно и ефективно принципите на обществено-държавното начало в ръководството на българското киноизкуство. Необходимо е да се повиши социалната и политическата активност на кинодейците и да се постигне наистина диалектична интерпретация между съюза и държавните институти, което ще доведе до по-широко демократизиране на ръководството на киноизкуството. Само при взаимотношения, в които доминират принципността, компетентността и общата ни грижа, можем да поддържим както задължителна, така и отговорностите. Съюзът трябва да вземе все по-дейно участие в цялостния кинематографичен процес, в неговото идейно-творческо и организационно укрепване, в практическото решаване на най-важните творчески производствени, кадрови и икономически проблеми.

Необходимо е да осъзнаем докрай особената роля, която има да играе Съюзът на българските филмови дейци като средно място, където трябва да се координират и съгласуват дейностите на различните производствени центрове в областта на филмовото изкуство. Във връзка с това е необходимо да подобрим и разширим нашата съвместна дейност с ръководството на Българска телевизия в сектора на филмопроизводството. Ние и сега осъществяваме съвместно редица задачи, но очевидно е, че в това отношение пред нас стоят първостепенни проблеми, чието решаване все още не сме овладели и не сме постигнали една цялостна и постоянна практика на още по-ефективно взаимодействие и сътрудничество.

В последно време ние се запознахме с основните документи на партията и правителството за внедряване на икономическия подход от всички сфери на обществения живот. Главните насоки за по-нататъшното ефективно развитие на икономиката на страната ни и за прилагането на икономическия подход в управлението на културния и социалния фронт бяха мъдро и ясно формулирани и разяснени и от другаря Тодор Живков пред националното съвещание на партияния, държавния, стопанския и обществен актив на 30. I. 1980 година.

Натата се да се заемем с реализирането на много сериозни и жизнено важни задачи, решителни както за икономиката на страната ни, така и за съдбата на изкуството и културата на народа ни. Именно сега е абсолютно необходимо да се приложи в цяла мара обществено-държавното начало в ръководството на киноизкуството, като се обединят усилията на съюза и съответните творческо-производствени организации, за да се внедрят в дейността на им най-полезните форми на новия икономически механизъм в областта на киноизкуството.

Главната задача сега е да се осъзнае и осмисли икономическият подход в различните звена и предприятия на кинематографията и телевизията в духа на съвременните изисквания, като се отчитат реално спецификата на художествено-творческите, идейно-възпитателните, политическите и другите социал-



В последно време станахме свидетели на остро влошаване на международната обстановка по вина на реакционните сили в САЩ.

Впрягайки огромните възможности на средствата за масова информация, целия пропаганден идеологически апарат, в редица капиталистически страни, привържениците на т.нар. „твърд курс“ започнаха организирано настъпление за заблуда и дезинформация на общественото мнение, с цел да се предизвика страх, омраза и ненавист към СССР, към социалистическите страни, да се дискредитира мирната политика и постиженията на реалния социализъм.

Отчитайки огромните възможности на киното за бързо и силно въздействие върху съзнанието на най-широк кръг зрители, буржоазната пропаганда започва все по-често да използва филмовата лента за своите цели. Открит е фронт срещу напредъка, постигнат от народите по пътя на разведряването, на сътрудничеството и мира.

Всичко това поставя пред нашето кино, пред социалистическото кино важни високоотговорни задачи.

Повече от всякога стават актуални изискванията за вълнуващи, ярки, силно въздействащи творби, творби, вдъхновени от патоса на мощните положителни процеси, които се извършват в нашето общество, творби, които поставят и разглеждат проблемите от ясни, идейно чисти и принципни класови позиции.

Нашето изкуство е изкуство на хуманизма.

Най-доброто, създадено от социалистическото кино досега, е пример за доверие в човека, вяра в утрешния ден, освободен от социалната несправедливост, експлоатацията, от несигурността, вяра във времето на мирно и равноправно сътрудничество между хората от цялата планета.

С укрепване на своето морално-политическо единство и с трудовете си подвизи целият наш народ се готви да посрещне предстоящия Дванадесети конгрес на партията и 1300-годишнината от основаването на българската държава.

Уверени сме, че творците на българското кино ще посрещнат тези значимите събития с вдъхновени кинотворби, които да утвърждават нашите идеи и да формират духовния облик на хората, строители на развитото социалистическо общество.



На българските филмови дейци им предстои да реализират програмата за чествуването на 1300-годишнината на българската държава, за което те са готови да вложат цялото си вдъхновение и талант в създаването на достойни за тази голяма дата творби. От големия и малкия екран те ще изразят своето отношение на художници и граждани към такива светли за всеки българин предстоящи събития и годишнини, като XII конгрес на партията, 25-годишнината от Априлския пленум и 90-годишнината от основаването на Българската комунистическа партия.

В бъдещата си дейност ние, българските филмови дейци, ще продължим да претворяваме размаха и дълбоките изменения на съзидателното ни време, ще продължим да създаваме творби, достойни както за героичната история на нашата страна, така и за социалистическата ни съвременност, за делата на нашата партия и на нашия героичен народ.

ОТ КОНГРЕСА

## НОВОТО РЪКОВОДСТВО НА СБФД

**Председател:** Христо Христов

**Заместник-председатели:** Емил Петров, Захари Жандов, Камен Тодоров, Людмил Кирков, Невена Коканова

**Секретари:** Зако Хеския, Людмил Стайков, Никола Русев, Юли Стоянов.

**Членове на бюрото:** Ангел Вагенщайн, Атанас Гасев, Борислав Пунчев, Борислав Шаралиев, Вълло Радев, Георги Стоянов, Иванка Гръбчева, Иван Шулев, Маргарит Николов, Никола Петров, Петър Караангов, Стоян Дуков, Христо Кирков.



В сп. „Киноизкуство“ (кн. 1 от 1980 г.) намираме статията на Алберт Коен „По стъпките на филмовия процес“, полемична реплика на моята статия „Черти на настоящия художествен период“ в същото списание (кн. 9, 1979 г.). По начало не мислех да отговарям на този „отговор“, тъй като не намерих в него предмет за спор; в него не се търси разговор, не присъствува стремеж да се вникне в логиката на опонента, точно обратното — поставят се под съмнение самите основи на теоретичното мислене. Но ще призная, твърде дълго ме занимаваше въпросът, не, разбира се, за основанията на „оспорването“, а за емоционалната му откровеност, за известно ожесточение на тона. Смятам, че трудно някой би се заблудил, това не е въпрос на естествен темперамент. Подсилената емоционалност естествено би била оправдана и от засегнатата чувствителност. Прегледах внимателно тези няколко реда от моя текст, в които споменавам Коен — в тях не открих нищо, което би могло да го засегне. Неговото име е споменато мимоходом във връзка с някои настроения в нашата критика, към които пишещия тези редове е засвидетелствувал симпатия. Тези настроения се появиха и от оформянето на възглед за липсата на доминираща тенденция в българското кино от последната третина на 70-те години. По повод на това написах: „Някои критици, даващи си сметка за минусите на дезинтегриращата тенденция предпочетоха да говорят за нова проблемно-тематична ориентация в българското кино. . . Тези настроения се резюмират от следния пасаж на Алберт Коен. . .“ (Съзнателно не привеждам пасажа, тъй като по-нататък ще се спра по-подробно върху него, но няма да го намерите цялостно цитиран и в отговора на А. Коен.) Това е всичко. Тази констатация и коментирането ѝ не поставят под въпрос никакви специални теоретични занимания на Коен по въпроса, никакви продължителни интереси и усилия. Те вземат повод от един кратък обзор на филмовата 1977 г., поместена на страниците на в. „Народна култура“. Цитираният от мен пасаж е и единственото по-общо разсъждение в тази статия, който има отношение към темата. Следователно едва ли и чисто теоретичният интерес го е повел в спора. За това статията му ни дава достатъчно доказателства.

Коен завършва своя „отговор“ така: „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 престававане, — 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 място в графите на изработените правила и схеми.“ Доста сурова присъда. Нека погледнем аргументите ѝ. . .

В скоби казано, би било интересно да узнаем къде и как съм се **бранел**, сякаш предчувстващ подозренията и обвиненията, формулирани по-късно от Коен?! Не би било излишно и да спомене за каква всъщност „теория на филмовия процес“ и за каква периодизация на този процес става дума. Тъй като дейността на пишещия тези редове през последните 3—4 години е била посветена почти изцяло именно на това.\* (виж текста под линия на с. 40) Но Коен отбягва по-общите изходни въпроси, които в известен смисъл предопределят конкретните решения. Какво тогава визира? Нека да реконструираме скритата логика на неговото „оспорване“.

Коен не е взел никакво отношение към принципите на периодизацията и самата периодизация на нашето кино до началото на 70-те години, т. е. точно за това време, което е предмет на множество дискусии и противоречиви възгледи. Статията ми „Черти на новия филмов период“ разглежда българското кино след 1972 г. Какви са основните ѝ тези: **Първо:** в началото на 70-те години българското кино навлиза в нов художествен период от своето разви-



ност това съм забелязвал и в други случаи: някои идеи се струват толкова в резонанс и разбират се от само себе си, толкова бързо стават общоприемливи, че много скоро се забравя източникът им. Случае са, че дори други да ги откриват като свои и със собствени думи, разбира се. Изгражда се една широка, разширяваща се сфера на неизяснено авторство, от което наиза, че реална утвърдени възгледи за нашето художествено развитие са породени никак от само себе си, като абстрактни общи идеи. Човек с всичко може да се примири. Но все пак става доста курьозно, когато принципи, възгледи, идеи — прекъснали връзката с първоизточника си, бъдат употребени срещу самия. Странно е усещането да си изправен пред собствени мисли като пред чужди. . .

Потемнялата страна ли е погрешката на Коеен да направи строг разграничение между възгледите? Щях да приема това, ако ми бяха известни някои негови теоретични разработки по този въпрос. Но нов за Коеен е не само проблемът, който засяга, а и употребената терминология. Понятията като „филмов период“, „филмов цикъл“, „тематично-проблемна художествена доминанта“, „съзнание за филмовия процес“ и пр. не са естествена част от неговия досегашен критически език. Естествено никой няма монопол върху речника и ако посвам този въпрос, то е, за да посоча, че понятията се съпротивават на лесна употреба. Те са на разположение и в същото време не съществуват сами по себе си, получават смисъл в контекста на теоретичната постановка, във връзка с изпитането на определена проблематика, нещо повече — те говорят за определена чувствителност към промените в нашето кино, от която не могат да бъдат абстрахирани. . .

И така след като сме поучавани с нашите собствени мисли (изземането на проблематиката и речника на опонента е ефектно начало!), след като оказва споделяна от страна на нашия критик (нещо повече — се явяват обшпорни), идва ред да се обрнем към **пестив** пункт от формулираната от нас теза. Това е единственият пункт на различие, генераторът на критическата емоция, поводът за генерализиращи обобщения. . . Струва ми се, става ясно — обратно на безапелационните обвинения, че съм подкрепял явленията в изкуствено поостроени графи и схеми, аз просто твърдя, че филмите от последните две-три години се разпръскат в хронологичните граници на художественния период, започнал в началото на 70-те години. Тоест налице всъщност е по-скоро липсата на графи и схеми, едно разпускане на преградите, които понякога твърде охотно се спускат или издигат между филмите.

Това различие се изразява в следното: продължава ли художественният период или не и какъв са ориентирани новите филми след 1977 година? Именно то е повод за множество съществени недоразумения и заключени със сериозни внишения.

Два ли има смисъл да преизказвам вече публикувани текстове: тези, които са в течеие на „диалог“, вече ги познават, а останалите лесно могат да ги намерят, ако, разбира се, не са привлечени само от сензационния момент в един подобен критически спектакъл.

Примирени с улеснението на задачата си, които е пожелал Коеен, нека се обрнем към тези аспекти, към които проявява предпочитание. Неговото



ален статут (миграционен стрес) — трудности при човешкото реализиране (миграционна детонация).

Струва ми се, стана ясно, че се говори за процеси, за съотнасяне на изкуството и действителността, а не за граници на „миграционната“ тема или за съдбата ѝ. (Оставяме настрана факта, че дълбоко възмущавайки се от така формулираната проблемна верига, в познатия вече маниер, А. Коен не съобразява, че в първата половина на статията си вече е приел връзката между нейните първи два члена, включвайки към „миграционната тема“ и филмите, посветени на „потребителството“. Но точно това е неправилно — тези последните не се претопяват в темата, а се вписват в направлението, близки са по ориентация и пр.) Навсякъде, където се мъча да видя диалектиката на процесите, сложността на филмовото изграждане, борбата и сътрудничеството на тенденции, Коен проявява стремеж (или претенции) към отчетливи граници, очевидност, линейно мислене, вкопчване в емпиричното и... сигурност. Тоест към позиция, която нашата критика дълги години се е стремяла да преодолее. Той отхвърля предложения от мен възглед за филмовия процес (разширяването на миграционния цикъл), но това не му пречи да продължава да ме обвинява и атакува от гледната точка именно на неговото прекалено „стеснено“ разбиране и тълкуване, отъждествявайки ту тема и цикъл, ту цикъл и период, като постоянно се стреми да сведе тези сложни художествени образувания до механични общности от еднотипни факти, до тематична еднозначност.

Тезата, която предложих в моята статия за границите на настоящия художествен период, почива на резултатите от една продължителна критическа и изследователска дейност, еднакво на равнището на отделната творба, на цикловото образуване или целия период. Много съществено значение отдавах на работата върху отделния филмов факт (без това рискуваме да бъдем голословни), неговото „разчленяване“, извеждане на първичните му структури, обособяващи на отделните съставни мотиви, съотнасянето с вече систематизирания опит, установяването на базата на сравнението, на типологични връзки и пр. Резултати от тази предварителна необходима работа изложих в статия под заглавие „Проблемно-тематично единство на филмовия период“ (сп. „Филмови новини“, кн. 9/ 1979 г.), която би трябвало да е известна на А. Коен. В нея принадлежността на някои филми от последните години („Авантаж“, „С любов и нежност“, „Басейнът“) към настоящия художествен период се обяснява с установяването на типологични сходства на различни художествени равнища: от цялостната ориентация на творбата и общото мирогледно-художествено изграждане — до афинитета към отделни сюжетни и стилови мотиви. Що се отнася до централния проблем за типологичните сходства при героя от филмите на настоящия художествен период (сходства в общата характеристика и в проблемната ситуация), той е изследван специално в статия, публикувана в сп. „Киноизкуство“, кн. 7/1979 г.

Това, че Коен пренебрегва всичките тези доказателства, че е нечувствителен към мъките на търсенето, към напрежението на мисълта, е очевидно. Но какво предлага в замяна? Напразно в неговия „отговор“ ще търсим контрадоказателства: той се позовава на очевидността (обозначена с изрази като: „не ми се струва“, „вижда ми се“, „изглежда“, „не е трудно да се схване“) и доста настыпателно провъзгласява, че „дори и с невъоръжено око може да се види“. . . Цялата разлика между нас е, че аз не смятам и не вярвам, че може „дори с невъоръжено око“ да се осмислят тенденциите на развитието на съвременното българско кино. Това може да се види, ако се обърнем към въпросния пасаж от статията на Коен, публикувана във в. „Народна култура“, който стана повод за „спора“. Нека видим дали той наистина е толкова



„безпогрешен“ и ясен и дали аз просто съм го изопачил от небрежност или от доброжелателност. Привеждам пасажа изцяло (подчертаните части са мои): „Може да изглежда малко странно, но и в „пакета“ от филми за 1977 г. се забелязва една проблемно-тематична ос, която обединява продукцията (или поне най-добрата и представителна нейна част) и ѝ придава физиономичен характер, своеобразна вътрешна съсредоточеност и организираност. Казано най-общо, това е темата за реализация на личността, за нейни взаимоотношения със социалната среда, за нейните усилия да се осъществи в духа на високите изисквания на социалистическите идейни и нравствени норми.“

Както се вижда от горното, Коеен не просто констатира, че филмите за 1977 г. се различават от това, което той отбелязва като „миграционна тенденция“ и проявяват тенденция към своеобразно групиране и противопоставяне на предишното. От гледна точка на общоприетите принципи за периодизиране на групирани на поредица от творби („пакет“) около една проблемно-тематична ос, което придава физиономичен характер, вътрешна съсредоточеност и организираност — е белег на пораждаване на цикъл, сигнал за преход към нещо друго, нещо различно. Че тези думи не са случайно изтървани от Коеен може да се съди както от тяхното натрупване, с оглед на определен ефект, внушение, така и от тяхната повторна употреба в полемичната му статия „По дирите на филмовия процес“. В последния случай той прибегва до това вече за да охарактеризира филмовия процес (респ. миграционния цикъл). Ето какво пише: „... в последното десетилетие този процес придобива все по-голяма вътрешна организираност и целенасоченост и по-изявени физиономични черти“. . . . Тези примери ни дават достатъчно основание, за да твърдим, че съзнателно или неволно Коеен визири изиявяването на нова филмова тенденция, и то рязкото, категорично изиявяване (иначе защо „може да изглежда странно“ и защо „и“ тази година?).

И не съм аз този, който „едва ли не съм“ му приписал, че обявява началото на нов художествен период (аз говоря за нова тенденция, ново качество, а те могат да се проявят и в границите на стария период; не е необходимо да се появи нещо „по-различно“, външно по-необичайно, за да започне нов период, нали точно този подход раздробява на салатата периодизацията на нашия кино?). Това „едва ли не“ е ключова фраза. Защото то показва охотността на Коеен да прецизира изследването и логичната аргументация да бъде подплатено с емоционални дописвания и предположения. Впрочем Коеен търси най-сигурните средства за самозащита в тази посока:

„Знеполски дори подчертава думите „пакет от филми“, откривайки в това някакъв намек. . . . когато всъщност за мен това е един чисто журналистически израз, в който не влагам никакви специални значения“ . . .

По-добре не би могло да бъде казано: тези думи-понятия нямат за нас прецизна „съдържателна“ стойност, а по-скоро някакъв аромат; това са разни, метафори, „вкусни“ думи, които трябва да оцветят и раздвижат изказването. За това не бихме могли да го виним, имайки пред вид колко суше скучен понякога е нашият журналистически език. В този смисъл му дължим извинение. Но дори и да бихме отделили ние „свободния“ смисъл на употребените понятия, дали всеки читател също щеше да разбере това? . . . Следователно трябва да го упрекнем, че в новата си статия отново не ни е предупредил за смисъла, в който употребява понятията. Струва ми се, вече доказано е продължаващата конфузия между „научната“ терминология и „журналистическите“ навици. Точно на това трябва да се реагира рязко, за да не умножават в бъдеще заблудите и обърканоостта. С чисто журналистически багаж, не влагайки „никакви особени значения“, или с научна терминология



в която се влага журналистически смисъл — не би трябвало така охотно да се навлиза в научна полемика. Именно това е сигурният път, за да се стигне до „графи“, „схеми“, „манипулации“, „граници“ и тем подобни. . .

Но да приемем, че Коен има право и написаното от нас е напълно несъстоятелно. Да видим какво ни предлага в замяна за утеха. Не става дума дори за позитивни решения или постигнати знания, а просто какво предлага като позиция, като принципи на критическо или научноизследователско поведение. Точно този пункт е най-уязвимият и неприемлив от целия негов „отговор“.

Тук се разкрива един смуцаващ субективизъм на изследователската гледна точка: Коен по същество не вярва в обективното изграждане на филмов процес, във възможността да се установят общовалидни закономерности, които могат да ни помогнат да го предсказваме. Тази му теза е декларирана доста буквално:

„ . . . Пък и възможно ли е една национална кинематография (при това планоно ръководена като нашата) да се **върти** дълго време в нейния кръг (на миграционната тема — И. З.) **без риск** да досади на зрителите и да ги отблъсне?“

И по-нататък отново:

„Най-сетне нашата кинематография е планоно ръководена, тя отговаря на обществени указания и поръчки и е **рисковано** при всякакви прогнози да не се държи сметка за тези обстоятелства“ (подчертаното е навсякъде от мен — И. З.).

Направо трябва да кажем, че принципите на организиране и ръководене не само не са въвн от филмовия живот (както му се струва на А. К.), но са естествена съставна част от самия филмов процес, те са едно от средствата за осъществяването му, а не външна пречка или деформиращо начало. Дори „нарушаването“, дори „отклоняването“ е също форма на протичане и реализиране на процеса и едно изследване трябва да установи точно това. (Въпреки че в своята статия ние не се занимаваме с **прогнозиране**, Коен е сметнал, че най-ефектното принципът ни на периодизиране може да бъде подкопан именно с един такъв аргумент, който изразява скептицизъм към самото обективно протичане на процеса.)

Този скептицизъм е подкрепен и от критическата позиция, която той предлага и която се характеризира всъщност с отказ от позиция. . . В своя „отговор“ Коен пише:

„Теоретически (?) отливът на „миграционната вълна“ можеше да доведе до две картини: развитието на нашето кино продължава (!?) под знака на проблемно-тематичното разнообразие (?) или в него се установява нова художествена доминанта. . . На практика се оказа, че в кинематографичната продукция от 1977—1978 г. по-нататъшното (?) отшумяване на „миграционната тема“ не доведе до рязко тематично-проблемно **разоряване\*** (?!), защото. . . значителен брой филми . . . третират в една или друга форма проблема за реализирането на личността. . .“ Трудно можем да се ориентираме в този текст от объркани и взаимно подменящи се предпоставки. Но все пак става ясно — подобно на своя опонент, и Коен е склонен да приеме, че в последната третина на 70-те години няма рязко тематично „разоряване“ (в моя текст е употребен терминът „тенденция към **разрив**“), но това, което следва, не е нито продължение на предишното, нито е начало на нещо ново. . .

Тази липса на позиция може да изглежда обикновено недоразумение

\*Б. Р. Думата, употребена в ръкописа на Алберт Коен, е „разоряване“; допусната е печатна грешка.



ентузиазъм, с чистота на помислите и яснота на целите. Сред първите строители на българската социалистическа кинематография наред със Сашо Рашев бе и Слав — пръв художествен ръководител на нашето филмопроизводство, пръв организатор на онази тогава съвършено неясна формация, която будеше почти апокалиптичен ужас с непознатото си название: „Сценарна комисия“. Той е, който направи пъртина до Москва, за да обезпечи колкото се може повече места във вузовете за млади бъдещи български кинодейци, той е, който положи неимоверни усилия, за да доведе в страната ни като приятел и учител чапаевеца Сергей Василиев, оплодил нашето киноизкуство и с великите уроци на съветското кино, и с необикновената си човечност.

Не му беше лесно на Слав — сам начинаещ сред начинаещи, да преодолява глупостта, инертността, полуграмотността и грубостта, за да защити от лоши ветрове крехката още и всеки миг заплашвана от изкореняване фиданчица! Той търпеше и поражения в справедливи, но обречени битки. И ако имаше какво да противопостави като щит, това бяха пак яснотата на целите — чисти, революционни — и неговата изумителна за онези времена толерантност, ерудиция и яки инстинкти, които сочеха сред гъсталака на началото верния път.

После дойде старостта и с нея и болестите, и страданията, а ние направихме малко, толкова малко, за да ги облекчим! И сега ме боли, защото нямаме право за забравяме, небрежно да разпивяваме хората и спомените!

... И тъй, какво трябваше да се напише в скръбната вест под името Слав Славов? Коя професия? Коя от неговите безброй? Сега вече знам, защото още един спомен се върна в паметта ми. Беше пак преди хиляда години, във времето на люшнатите следдеветосептемврийски митинги и на хоровите декламации. При мен дойде един човек, назова се Слав Славов от Подуенския партиен район. Дойде да ми възложи задача: да съчини революционен „монтаж“ (имаше тогава такъв неясен литературен вид), който да бъде рецитиран хорово от сто хиляди души на общоградския митинг. Изумих се: сто хиляди души едновременно? А Слав гореше от ентузиазъм: човечеството, каза той, сега едва срича азбуката на революцията. Ние трябва да го научим да **рецитира** поезията ѝ! Мероприятието, разбира се, не се състоя и това спести и на мен, и на Слав един чудесен провал в трогателното усилие да накараме човечеството хорово да рецитира поезията на революцията. Но сега, като се сетих за това, разбрах какво е трябвало да бъде написано в скръбната вест: „ПОЧИНА СЛАВ СЛАВОВ — МЕЧТАТЕЛ“.

И защото хората са смъртни, а мечтите — безсмъртни, мечтанята на Слав останаха между нас. Ние загубихме скъп другар и приятел и никое утешение няма да ни го върне. Но може би болката ни ще бъде по-малка, ако кажа, и го казвам не защото така се говори за покойник, а защото наистина бе така: Слав, когото аз все си наричах Слав Иванич, беше действително славен човек, чудесен другар, верен приятел, очарователен фантазьор, който вгради и мечтите, и живота си в темелите на нова България.

АНЖЕЛ ВАГЕНЩАЙН



ви актьори, а само най-обикновени критици, журналисти и един оператор, че сме от далечна България, все едно — химикалките трябваше да влизат в действие. . .

Афиши пред кинотеатрите известяваха, че наред с фестивалните филми се прожектират и „стари“ произведения, страници от славната история на съветското многонационално кино. Към кинокласиката се приобщаваха нови десетки хиляди зрители, предимно млади хора. . . Организираха се масово посещавани срещи на зрителите с актьори, творчески портрети и други инициативи. . . Имахме чувството, че в тези дни не само Душанбе, но и цялата република се бе превърнала в огромна зрителна зала, която посрещаше своите любимци.

Тъкмо тази манифестация на дружбата, на единството между кинотворци и зрители, между изкуство и народ определяше до голяма степен духа на всесъюзния филмов форум. Този дух на празника се отрази своеобразно и върху решението на журито за игрални филми, което отдели специално внимание и за насърчаване на създаването на творби от най-търсените от широката публика жанрове, за поощряване на разработката на актуални, привличащи интереса на масовите аудиторни теми.

От общо 22-та игрални филма, включени в първата конкурсна програма, 7 заглавия се „изпълзнаха“ — поради причините, които вече изложих — от погледа ми. За съжаление сред тях се оказа и „Вавилон XX“, чийто постановчик И. Миколайчук бе удостоен с наградата за най-добра режисура.

Журито присъди трите главни награди на „Есенен маратон“ — режисьор-Г. Данелия, „Разпит“ — режисьор — Р. Оджагов, „Ранни жерави“ — режи-



„Есенен маратон“



сьор — Б. Шамшиев. Без да бъдат изключителни творби, явления, налага се с категоричната сила на открития, това са безспорно много добри произведения, които защитават успешно високия престиж на съветското кинематографство.

Представен на фестивалния екран от „флагмана“ на съветската кинематография „Мосфилм“, „Есенен маратон“ е реализиран от Г. Данелия по сценарий на А. Володин в онова деликатно и така плодотворно поле, където се срещат и се обогатяват взаимно тънката усмивка и сериозният размисъл за човешката природа, шегата и леката тъга. Разбира се, това съвсем не е баналната история за уморения от брака съпруг, който, преминал „на притока“ жизнено средата, решава да потърси личното си щастие в срещата на красива и млада жена — въпреки че по-непретенциозният зрител ще следва тъкмо тая външна линия на сюжета. Тази сериозна комедия с комична драма, все едно, ни предлага един проникновено изграден портрет на безхарактерния „добряк“, който се мятна насам-натам във вечна безизходност, в постоянно неумение да вземе нужното решение, да остане верен на себе си. Всъщност не, Бузикин все пак остава верен на себе си — защото самата същност на този немного рядко срещан в живота характер се е изпитала именно в неспособността да отстоява каквито и да е твърди морални принципи. Лишен от собствени позиции, отстъпващ пред всяка по-енергична намяса, пред всеки натиск, той познава само един път — пътя на ежедневието и компромиси — малки и големи, — на вечните лъжи. Животът на Бузикин е един безкраен „маратон“, в който е въвлечен, за да удовлетвори чуждите желания, молби, искания, капризи: на привлекателната машинистка, на която не ѝ е безразлично дали ще си запази приятелството с неговия университетски преподавател; на досадната колежка, която си присвоява безцеремонно неговите преводи; на нахалния съсед, който го повлича в пиянски истории, когато има най-малко време за това; на чуждестранния кореспондент, извоювал правото си да го безпокои по всяко време на денонощието. . . Само веднъж, за един минути, героят ще намери сили да отхвърли лъжата, за да каже истината и на професора, когото презира, и на колежката си, която го ограбва системно, и на жена си, която е мамел всекидневно пак по чужда вина. Този „път“ на несвойствена нему решимост идва не за да внесе очаквания прелюдия, а обратното — по-скоро да ни увери в пълното нравствено „износване“ и тоталното обезличаване на Бузикин. . . Макар в тази творба да се чувстват някои навеи от други произведения на киното, „Есенен маратон“ е много сериозен филм, великолепно изигран (О. Баилашвили — Бузикин, Гундарева — Нина, М. Нейолова — Ала, Е. Леонов — Харитонов), поставен с много вкус и култура от един режисьор, който неведнъж ни е убедил в умението си да постига богата на внушения, тънко изградена мисловна жанрова сплав.

За мен „Разпит“ бе най-интересната творба на фестивала (втора главна награда). И една изненада, защото е произведена в „Азербайджанфилмстудия“, която, доколкото съм осведомен, от години не е поднасяла филми с такъв мащаб. Става дума именно за вътрешен обем, защото по форма филмът е безкрайно традиционен, скромнен, дори аскетичен. Макар и сюжетно изграден върху основата на едно следствено дело, филмът по жанр съвсем не е детектив, а психологическа драма, поставяща изключително остри и актуални социално-етични проблеми. Патосът на този филм „дуе“ (излиза) преди всичко от двамата актьори: А. Калягин в ролята на следователя от милицията Сейфи и Х. Мамедов — в тази на задържания Мурад) не е главен и преди всичко в точното и логично разплитане на нишките на престъплението, не е дори в изследването на нравственото падение на подслед-





„Поема за крилете“

ния, поддал не се толкова на съблазните за охолно съществуване, колкото на хитрите уловки на банда от нагли и изпечени престъпници. Патосът на „Разпит“ е в гражданската смелост и неумолимост, с която авторът на сценария Р. Ибрахимбеков и режисьорът Р. Оджагов се намесват със своето изкуство в решителната и принципиална борба, която се води в републиката през последно време срещу някои негативни явления. Престъпниците, до които иска да се добере следователят Сейфи, съвсем не са „редови“ крадци и мошеници, които се спотайват в своята „миша дупка“, а преуспяващи, социално много добре поставени лица, успешно инфилтрирали се в порядъчното общество, намерили укритие зад стабилния гръб на високопоставени защитници. Своите огромни, нечестно трупани състояния те бралят не с обичайните за „традиционния“ мошеник средства, не дори с оръжие в ръка, а с тънко предлагани подкупи, със заплахи на „високо равнище“, неотминаващи дори органите на правораздаването. . . А. Калягин прави наистина чудесна роля на скромен и честен следовател, считан от колегите си почти за неудачник в професията, който върши работата си без шум, без себензтъкване, но безкомпромисно, всеотдайно. Животът му съвсем не е лек; той е вечно притискан и от началниците си, изискващи незабавно да приключи следственото дело и да го предаде в съда, защото всички срокове са изтекли (но нали анонимните обаждания по телефона го убеждават все повече, че всъщност разследването тепърва предстои?), и от жена си — нелюба, обичаща го по своему, но преследваща го с вечните им битови неуредици, с настояванията си да приеме предложения му тристаен апартамент (но дали зад тая примамка не стоят именно невидимите покровители на още неразкритите престъпници?). . . Макар и образът да е подаден драматургически доста пестеливо и предимно в служебен план, Калягин обогатява своя герой с неповторими черти и състояния, придава му необикновена топлота и обаяние. . .

Третата главна награда бе присъдена на „Ранни жерави“, създаден от киргизки кинематографисти (съвместно с „Ленфилм“) — балада за изпъления



с лишения и трудности колхозен живот в дълбокия тил по време на Велика отечествена война, за духовното възмъжаване на юношата Султанм (актьор Е. Борончиев), който черпи нравствени сили и търси упование в светлия сбраз на баща си (актьор С. Чокмарьов), за неосъществена първа любов на младия герой, за трагичната му гибел. За мен това е цизно, акуратно направена творба, която обаче не внася — и като извадане на нацисткия характер, и като актьорска защита, и като изобличение — нищо ново в досегашното развитие на режисьора Б. Шамшиев.

С нетърпение се очакваше проекцията на филма-катастрофа „Екипаж“ („Мосфилм“), реализиран от А. Митта. Успехът на този първи опит е спорен, очертани са интересни и неповторими човешки съдби, филмът заснет на високо професионално и техническо ниво (оператор В. Шуваев). Разбира се, режисьорът не е бягал от зрелищността, тя е в природата на филма, но Митта я използва за значими идейни внушения, за защита на висши нравствени добродетели. Общата драматургическа схема не е непозната: в първата част на творбата си авторите ни запознават бавно, обстоятелствено с характерите на всичките герои, твърде различни като манталитет и дънност, проследяват паралелно, „на сцени“ дотогавашния им (до катастрофата) биография, навлизат в нея постепенно, обогатяват я с нови подробности от личния и служебния им живот. Втората част — това са земетресението и тежката авария на самолета и преди всичко по-нататъшното — вече новите извънредни условия — вътрешно развитие на членовете на екипажа. Но тъкмо тук, за съжаление, разказът спада (като анализ и психологическо изследване), не може да постигне дълбочината на първата част на ре-

„Екипаж“





ното повествование. Не е могло да бъде избягнато (при пръв опит това е обяснимо) и влиянието на някои познати образци от киното.

Много топло бе посрещнат филмът на ветерана И. Хейфиц „За първи път омъжена“ („Ленфилм“), екранизация на едноименния разказ на П. Нилин. Това е филм за сложните, понякога необикновено драматични взаимоотношения „бащи — деца“, за оная родителска всеотдайност и саможертва, на които (по някакви неведоми закони) отплатата са безграничният егоизъм и непризнателност на синовете и дъщерите. На екрана преминават двадесет години от живота на Тоня; самотна майка, тя изоставя вечерния техникум и професията си, която обича, отказва се от личен живот, дните ѝ текат в тежък труд. . . Плодовете на криворазбраната любов и грижовност са „богати“: дъщеря ѝ израства като жесток и безмилостен егоцентрик. Пресметлива във всичко и към всички, тя прогонва майка си от жилището ѝ. . . И ето, когато косите вече сребреят, Тоня ще срещне друг самотник, един необикновено чист и духовно щедър мъж. „За първи път омъжена“ е наистина филм за женската душа, за необикновената ѝ широта, за удивителната ѝ способност след толкова преживени страдания и унижения да се съхрани, да приюти надеждата, малката човешка радост. . . На актрисата Е. Глушенко (Тоня) журито отреди заслужено наградата за най-добра женска роля.

„Поема за крилете“ („Мосфилм“ при съдействието на кинематографисти от Куба, ГДР и Франция) е поставен от Д. Храбровицки, починал неотдавна, комуто журито присъди посмъртно специалната си награда за целокупното му творчество като изтъкнат сценарист и режисьор. Това не е само биографичен филм за забележителния съветски учен и конструктор А. Туполев и за емигрирания на Запад негов приятел и колега Сикорски. Като проследява паралелно жизнения и творческия път на двамата конструктори, филмът се стреми към големи обобщения за ролята на интелигенцията в социалистическото преустройство на обществото, за намерената и отхвърлената родина, за решаващото ѝ място в личната и творческата съдба на интелектуалеца, наредил се на страната на революцията. За съжаление, приел романия принцип на многоплановото повествование, филмът „Поема за крилете“ не може да реши сложните си идейно-естетически задачи в рамките само на две серии; много „бели полета“ остават художествено незапълнени в тъканта на произведението. Художествената практика на телевизионния сериен филм през последните години ни убеждава все повече, че подобни амбициозни цели намират много по-убедително покритие на малкия екран.

И само две думи за един външно съвсем непретенциозен филм на студия „Грузия-филм“ — „Произшествие“, реализиран по едноименната пиеса на Давид Клдиашвили от режисьора (и сценарист) Г. Канделаки. Един заслужаващ внимание опит за изследване — в трагикомически план — на психологията на грузинския селянин до революцията, на националния характер.

С това не свършват филмите, които заслужават да бъдат отбелязани, при едни или други резерви, с „добра дума“; подобна изчерпателност нито е възможна тук, нито пък е необходима. По-важното е да се отбележи, че кинофестивалът в Душанбе (като изключим няколко „неизбежни“ разочарования) показва едно добро, стабилно равнище на филмовата продукция на съветските киностудии през 1979 г., отличаваща се като цяло с високи съдържателни и професионални качества. Всесъюзният кинофестивал, имащ зад гърба си вече 13 „издания“, се утвърди като форум на социалистическото кино със безспорен вътрешен и международен престиж.



# Логиката на хумора

## Среща с Георгий Данелия

— Вярно ли е, че не обичате да давате интервюта?

— Да.

— А защо?

— Ами...

— Може би не сте доволен от резултатите?

— Напротив. Дори когато чета публикувани мои изказвания, се удилявам колко умен изглеждам.

— Нека все пак да опитаме. Откъде да започнем? Имате ли някакви предпочитания?

— Не.

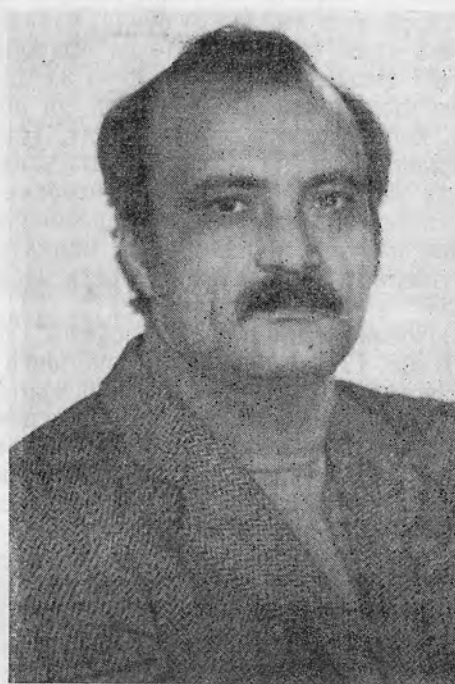
— Тогава, ако искате, да започнем от началото на пътя ви. Какво ви привлече в киното?

— Нищо.

Така започна разговорът ни с Георгий Данелия — трудно, мъчително и за двете страни. Но, да си призная, друго и не очаквах: знаех, че Данелия е необщителен с непознати, че единственото сравнително по-подробно интервю с него е публикувано през 1975 в един сборник със скромния за СССР тираж от 10 000 екземпляра. Все пак успях да убедя режисьора, който през 1980 г. празнува своята петдесетгодишнина и двайсетгодишната си дейност в киното, да поговорим. Само преди половин час Георгий Данелия бе получил една от главните награди на XIII Всесъюзен кинофестивал в Душанбе за филма си „Есенен маратон“. Може би и този факт го настрои по-благосклонно и постепенно той стана по-словоохотлив.

— Защо все пак станяхте режисьор?

— Може би защото работех като архитект, а тази работа ми изглеждаше скучна. Прочетох, че предстоят



приемни изпити за режисьорски курсове в „Мосфилм“ и реших, там навярно ще е по-добре за мен.

— Преди това не познавахте киното?

— Майка ми работеше в киното и още от детството ми се движех с филмови снимачни групи, така че се ползвах с някаква приемственост. Но никога не съм искал да стана кинорежисьор.

— А как мислите сега?

— Сега понякога съм доволен, по-често тази професия ме измъчва.

— С какво?

— Може би с това, че всеки п



Това не значи, че те приличат на мен, но в мен има по нещо и от Афоня, и от Бузикин, така както във всеки човек съществуват противоположности. Понякога ме питат: Бузикин положителен герой ли е, или отрицателен? Отговор на този въпрос, разбира се, няма. Той просто е герой на нашето време, както и Афоня е роден от нашето време. При това става дума не само за Съветския съюз, а навярно и за много други страни, където проблемите на „Есенен маратон“ се възприемат сходно. Може би затова филмът получи вече четири главни награди на международни кинофестивали.

— Струва ми се, че тук има значение и приличащата си в много страни атмосфера на съвременния град, неговата припряност, ритъм, който често ни измъчва. В една или друга степен всички, както и Бузикин, вечно бързат, подгонени са от нещо, не успяват да свършат всичко... Вероятно това е всеобщ проблем. Сигурно и с вас е така?

— Да, разбира се. Въобще човек върши доста излишни неща. И аз естествено съм зает в живота с разни ненужни работи, с които не би трябвало да се занимавам, но някак си ми е неудобно да отказвам.

— Какво ви вълнуваше най-много по време на работата над „Есенен маратон“? Как бихте формулирали основната идея на филма?

— „Есенен маратон“ е разказ за човека, който не може да каже „не“ и поради това е по-нещастен от всички заобикалящи го хора, заради които се терзае, на които уж се старее да стори добро. И второто, може би главното в този филм, е егоизмът на тези заобикалящи го хора. Всеки от тях разбира, че измъчва Бузикин. Такава е жена му, такава е любимата му, такава е познатата му от студентските години Варвара. Те като че ли специално действуват така, че да го принудят да направи това, което не може. Но много добре знаят, че не може. Но

всеки път се обиждат. Такъв е дъщеринът, който се натрапва на Бузикин със собствените си проблеми, кар и прекрасно да вижда, че по-кога съвсем не му е до него. И, разбира се — съседът Харитонов, който пък въобще с нищо не се съобщава, а смята, че е център на света и всичко се върти около него. Такива житейски мисли ме вълнуваха, когато поставях филма.

— Каква роля играе за вас морът в творчеството ви? Какъв хумор предпочитате? Смятате ли филмите си за комедии?

— Навярно сте гледали тук в киносалона филма „Произшествие“, филм с много хумор — тънък, ненапрягчив. Подобен хумор ми допада. Сигурно тук има нещо национално. Но аз лично никога не се стремя да разсмея зрителя, като се изключи филмът „Тридесет и три“, който по жанра си е сатирична комедия. Като таналите си филми не снимах комедии, макар и после често да ми наричаха така. Искях да заснем „Аз крача из Москва“ като филм за стихотворение с приятно настроение. Не възприемам и „Не тъгувай“, като комедия, а още по-малко „Аз бягам“ — той е по-скоро страшна история. „Мимино“ за мен е просто приказка. А „Есенен маратон“ е много трагична и печална история. Защото, както се развиват нещата за героя, не е изключено и да загине. Независимо от това по-често зрителите се смеят. Но направиха от филма някои по-смешни сцени, тъкмо защото бяха твърде смешни — и то по отношение на ситуацията, а не на характеристиките, защо ми харесва Евгений Леонидов. Защото е смешен не самият Леонидов, а типът на характера, който той поставя. Предпочитам хумора на характеристиките пред хумора на ситуацията, но не се отказвам и от първия. Бихме могли например да заснем една сцена от „Есенен маратон“ тук, в Москва. Ала чака Бузикин пред университета, после си тръгва, а той я до



## Кубинският екран

И. С. БИКОВА

Кубинското кино е връстник на революцията, която се извърши на Острова на свободата преди 20 години. Кубинското кино е младо, то отскоро започна да формира своята история, но неговият опит, както и опитът на самата Кубинска революция имат принципино значение за цяла Латинска Америка.

Едва след 1959 г. в Куба се появиха условия за създаване на истинско национално киноизкуство. Необходима предпоставка беше реорганизацията на киното в държавен мащаб. Национализацията на кинопредприятията, принадлежащи преди на различни чуждестранни кинопроизводители, и обединението им в единна система — в това е смисълът на първия закон на революционното правителство в областта на изкуството от 24 .3. 1959 г. за създаване на Кубинския институт за киноизкуство и киноиндустрия (ИКАИК), включващ в сферата на своята дейност производство, разпространение, износ и внос на филми, подготовка на кадри, филмотека и издаване на периодична литература.

В закона бяха формулирани основните идеологически задачи на ИКАИК; специално в него се казваше: „Киното поради своите особености е инструмент за формиране на индивидуалното и общественото съзнание. Развитието на кубинската индустрия предполага популяризиране на знанията, формиране и издигане на вкуса, сериозно принизен от производството и показването на меркантилни в основата си филми, несвършени в техническо и пошли в художествено отношение. Киното е длъжно да способствува за ликвидация на невежеството, да разяснява проблемите, да формулира изводи, да разрешава в съвременна драматическа форма великите конфликти на човека и човечеството.“



Както виждаме, революционното правителство гледаше на киноизкуството като на могъщ лост за преобразуване на общественото съзнание. На първо време задачата се състоеше в това да се преобразува самото изкуство. За да престане кубинският кинематограф да бъде илюзия, бяха необходими колосалните усилия на ония хора, които отсега нататък решаваха съдбата на кубинското кино. От неголемите кълнове на демократичното революционно кино бе нужно да израсне принципно ново културно явление, каквото днес е кубинското кино. За да се разбере същността на този процес, необходимо бе да се осъзнае скокът, който извърши кубинското кино по пътя на превръщането му от национално буржоазно в национално социалистическо кино.

Въпреки че първата прожекция на филм в Куба се е състояла през януари 1897 г. (Габриел Вейлер е представител в Куба на фирмата на братя Люмиер), а първият пълнометражен кубински филм е бил заснет от Енрико Диасон Кесада още в 1913 г., кубинското кино не може да стане до 1959 г. самостоятелно явление, истинско национално изкуство поради последствията от колонизацията.

Прогресивните намерения и ентусиазмът, с които започнаха младите кубински кинематографисти, се сблъскаха с непреодолими трудности. Кинокомпаниите, фирмите, съюзите, студиите изчезваха така бързо, както се и появяваха. За своето съществуване фирмата „Сан пикърд“ (1919—1920 г.) успя да заснеме само един филм („Бог съществува“). Резултатът от дейността на обединението „Пан америкън пикчърз корпорейшън“ са пет късометражни филма (1926—1927 г.). В 1938 г. се създава студия „Пекуса“ („Пеликулас кубанс“). Бяха привлечени най-добрите кубински кинотехници по това време, някои бяха поканени от Мексико по договор и бе построена студия със съвременно оборудване. Големи възможности, големи планове и в резултат поставени всичко шест филма. В 1939 г. студията престана да съществува. Закономерността на това явление не е трудно да се разбере, ако се обърнем към някои моменти от историята.

Дълго преди да възникнат първите дружества в областта на киното, североамериканският капитал господствуваше в главните отрасли от стопанството на страната — захарната и минната промишленост, транспорта и съобщенията, банковото дело и сферата на обслужването. Такава участ очакваше и кубинското кино, доколкото то носеше печалба. Заедно с това киното даваше възможност да се влияе на общественото съзнание, да се фалшифицира и изопачава историята за целите на империалистическата пропаганда. И ако в началото борбата за кубинското кино разпространение се разгърна между италианската и френската кинематография, то малко по-късно в тази борба се включиха и североамериканските кино разпространители, които бързо се оказаха пълновластни господари на кубинския екран.

Американските продуценти отначало действаха чрез свои агенти, а след това създадоха в Куба филиали на фирмите „Метро“ и „Колумбия“. Това бе епохата на Рудолфо Валентино, Рамон Наваро, Барбара ла Мур, Харолд Лойд и други „кинозвезди“. Модните за това време уестърни имаха в Куба колосален успех.

Едва през 40-те години влиянието на североамериканската кинематография в Куба отслабна. За това имаше няколко причини, специално появата на звуковото кино: с идването на звука делът на американските филми в кубинското разпространение намаля, тъй като опитът за дублаж на испански език бързо се провали (това се отдаде едва по-късно в телевизионните сериали); положението не бе спасено и от субтитрирането, което оставяше встрани огромните маси от неграмотни зрители.



мен риск за живота бяха заснети някои експериментални 8- и 16-милметрови филма. Най-добрият от тях беше „Ел Мегано“, поставен от Томас Гутнерес Алея и Хулиос Гарсиа Еспиноса по сценарий на Алфредо Гевара (след революцията ръководител на ИКАИК, а по-късно — заместник-министър на културата), Хосе Масип и Хулио Гарсиа Еспиноса.

„Ел Мегано“ е филм-репортаж за мизерните условия на живот на миньорите от Сиенага де Сапата. Жорж Садул считаше, че този филм не отстъпва по нищо на най-добрите прогресивни френски, италиански и английски филми, които са му служели за образец. „Ел Мегано“ е безусловно най-интересният документален филм на дореволюционното кино в Куба. Той се противопоставяше на социалните несправедливости и беше вярно разбран от диктатурата. По време на прожекции филмът беше прекъснат, забранен и изгет, а Хулио Гарсиа Еспиноса и операторът Хорхе Хайду бяха задържани. За частие на киноизследователите и киноисториците след революцията филмът беше възстановен и сега се пази във филмотеката на ИКАИК.

Предприемаха се отделни опити за разпространение на кинематографическата култура в страната. Тук трябва да се отбележи особено дейността на професора от Хаванския университет Мануел Валдес Родригес. В неговите многочислени статии и лекции са описани и анализирани филми, недостигнали до нас. Киноисториците знаят за някои от тях именно от тези работи. В 1934 г. Мануел Валдес Родригес извърши пътешествие до Съветския съюз, където се запозна с видни деятели на съветската кинематография, в това число и със С. Айзенщайн. След завръщането си в родината той става страстен пропагандатор на съветското кино. Няколко години Родригес се бори, за да получи разрешение да покаже в университета най-значителните филми на световната кинематография. Усилията му не бяха напразни. Разрешение беше получено и заедно с другите шедеври на световното кино кубинската младеж видя филмите на С. Айзенщайн „Броненосецът „Потьомкин“ и „Старо и ново“.

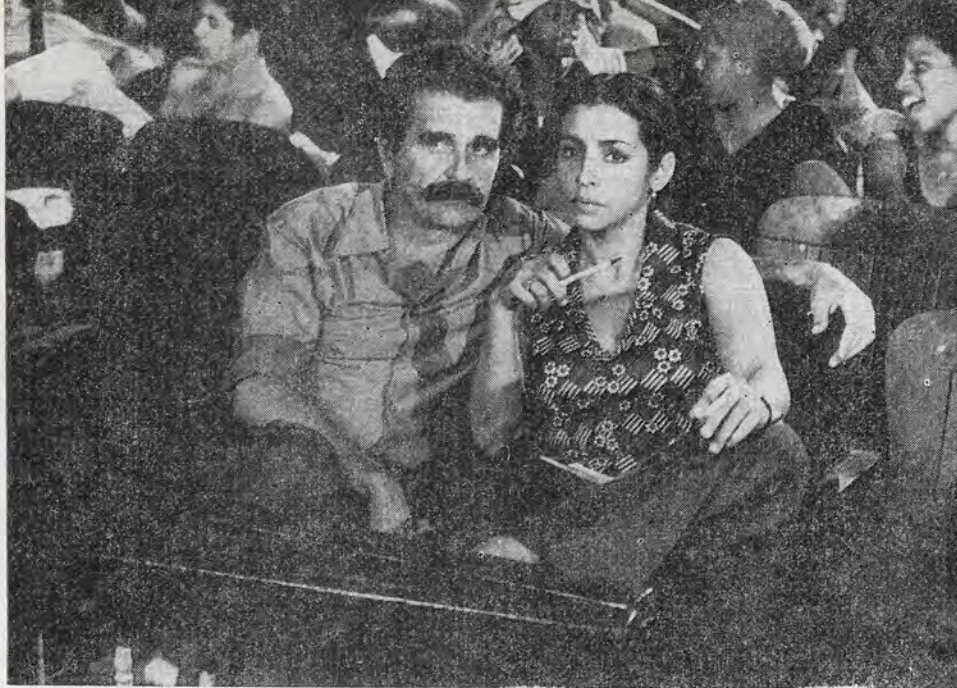
Обаче като цяло националното кино в условията на дореволюционна Куба не стана и не можеше да стане истинско изкуство. Независимо от отделните прогресивни произведения господстващо положение в него заемаша такива филми като „Сандра — огнената жена“, „Мулатката“, „Фенер на прозореца“ — названия, които говорят сами за себе си.

Чуждестранният монопол над киноразпространението стана непреодолима стена по пътя на развитието на националното кинопроизводство. За това красноречиво свидетелствува статистиката. ИКАИК проведе социологическо изследване: беше разгледан кинорепертоарът за 1959 г., когато политическата власт на буржоазията беше вече свалена, но киноразпространението все още не се контролираше от победилата революция. През тази година на екраните на страната са били прожектирани 484 филма, някои от тях за първи път, други повторно. Но какви страни са били представени и от какво количество филми? Бразилия — 1 филм, СССР — 1, Швеция — 1, Полша — 2, Япония — 3, ФРГ — 3, Аржентина — 9, 8 съвместни продукции, осъществени в Куба през предишни години, Испания — 19, Франция — 24, Италия — 25, Англия — 44, Мексико — 79 и САЩ — 266.

Но въпросът не е само в количествения анализ на кубинското разпространение. Ето как се разпределиха същите тия филми по жанрово-тематически белези: драматични, любовни, психологически филми — 29%, приключенски филми — 19%, комедии — 17%, уестърни — 9%, милитаристични филми — 7%, мюзикъли — 6%, полицейски филми — 6%, „филми на ужасите“ — 5%, други филми — 2%.

Ако сумираме полицейските, милитаристичните филми и уестърните





„Портрет на Тереса“

и към тях прибавим „филмите на ужасите“, ще видим, че това ще представлява 46% от всички прожектирани филми. В тази цифра може да се включат част от филмите, които са отбелязани в рубриката „драматични“.

Повечето от тези филми са били създадени съгласно всички канони на комерческата североамериканска кинематография. Върху всички тях се печатът „американски начин на живот“. Почти винаги в основата им се чувства един и същи тематичен, езиков и дори стилев модел. Филми за които става дума, възпяват гангстеризма и престъпността, оправдават неоколониализма.

Режисьорът-документалист Сантяго Алварес писа за това време: „Помислете си как всяка неделя ходихме на кино и гледахме каубойски филми, в които „лошите“ бяха индианците — сваляха скалповете от „добрите“ — това бяха белите със сини очи. . . „Американският“ герой уверено побеждава невестите индианци, избива ги „в името на цивилизацията“. В други филми се представя буржоазният образ на живот, в много от тях се появява енергичен журналист (той е можел да бъде едновременно и сътрудник на ФБР), героите се разкарват с последни марки автомобили, хипнотизирайки местните жители, които изпадали в не по-малък възторг и от красотата на „кинозвездите“ Дорис Дей или Алис Фей, Джинджър Роджърс или Соня Хеникс. Кубинският киновед и сценарист Х. Г. Еспиноса писа: „По този начин несправедливостта поражда възмущение, то се удовлетворява от садизъм, който го неутрализира и отдалечава от естествения му край — класовата борба. Ако безпомощността предизвиква гняв, то като пример ви се показват герои, които сами се справят с всичко и от никого не зависят — гангстери, каубои, шпиони. . . В това се състои цялата премъдрост и изкуство, как да се направят щастливи унижените.“

Така киното заедно с другите инструменти за идеологическа експанзия и особено наред със средствата за масова информация бе насочено към ф



шифиране на историята и към оправяне на колонизацията. Към 1959 година в Куба се наброяваха 500 кинотеатри, от които 180 принадлежках на САЩ. Всяка година Холивуд измъкваше няколко милиона долара от тази кинематографична колония, изпозвайки я също така като колаген снимачен павилион, създаващ екзотичен фон, насаждайки сред кубинския народ буржоазния морал и нрав, натрапвайки му своя на-чин на живот.

Съвсем естествено е, че при тези условия в страната до революцията бяха поставени всички 50 филма. Ето защо едва ли може да се говори за напionoналната кинематография през този период като за изкуство. Необходимо бе да се изменят социалната почва, за да се превърне киното от явление на „масовата култура“ в нова култура за народа. Необходимо бе да възникне нова цел — социалистическия идеал — и нови възможности — национализацията на кинематографията, в резултат на която поръчките би станали не търговски, търсещ печалби, а новото правителство, поставило киното в служба на просвещението на освободените от експлоатация труде-ши се маси.

След революцията бяха взети решителни мерки за изменение на положe-нието във всички сфери на кубинската кинематография. Поради бързото зад граница на собствените на много кинопредприятия производството бе дезорганизирано, възникна безработица. Всичко това ускори необходимост-та от национализация на кинопромишлеността. Национализацията на круп-ните кинотеатри измени характера на киноразпространението. Бяха иззети от обращение филми, външновени от расизма и насилието, а така също и филми, направо пошпи, долнопробни и безнравствени.

По екраните на Куба се появиха най-добрите реалистични филми от дру-гите страни, в това число и произведението на портерсните майстори на североамериканското кино. Важни събития в културния живот станаха седмичните на кинематографите на социалистическите страни — Чехосло-вакия, СССР, ГДР, Унгария и България, — чийто филми преди се поставяха под жестоката цензура. На кубинския екран дойде и „новото кино“ на латин-ска Америка.

Разбира се, деколонизацията на кубинското кино, укревянето на новото производство не можеха да бъдат осъществени последователно и докрай без възпитанието на нови кинематографични кадри.

Най-осрият проблем, с който се сблъска ИКАИК, бе липсата на профе-сионални кинематографисти. В Куба имаше неколко прекрасни подготвени технически специалисти, които придобиха опит чрез работата си във филмо-вата компания „Колумбия“ или в телевизията. Опитни актьори се канеха от театър „Естудио“. И само двама бяха професионалните кинорежисьори — Т. Гутierrez Агтеа и Х. Гарсия Еспиноса (през 1951—1953 г. двамата изуча-ваха кинорежисура в експерименталния киноцентър в Рим). По този начин, за да се възлътят в живота необходимите планове в областта на киното, необходимо беше преди всичко да се намери възможност за обучение на мла-дежта, която идваше в киното, без да има специално образование.

Умберто Солас, автор на такива известни днес филми като „Мануела“, „Лусия“ и „Кантата за Чили“, имаше намерение да стане архитект. След като дойде в ИКАИК, той сътрудничесе на списанието „Чине кубано“, а след това работеше като асистент-режисьор.

Кинорежисьорът Енрике Линде Барнет след победата на революцията отиде в планината като учител-доброволец, след това стана директор на на-ционализиран завод за производство на захар, а по-късно — сътрудник в дин-ломатическите представителства на Куба в някои латиноамерикански стра-ни.



Сантьяго Алварес, световно признатият режисьор-документалист, филолог по образование, си спомня: „Революцията ме направи режисьор. Аз овладях своята професия, снимайки хиляди метри кинолента. Можех да реализирам старите надежди на „Нуестро темпо“, когато ние мечтаехме да поставим кубинското кино в служба на новото общество.“

Ръководството на ИКАИК взима решение да подготвя кинематографисти в процеса на производството. Участието в конференции, семинари, дискусии със зрителите, проверката на извършената работа на фестивалите — всичко това трябваше да повиши отговорността на кинотворците, да усъвършенствува техния стил, да осъществи постоянен непосредствен контакт с народните маси.

В 1959 г. Алфредо Гевара, Т. Гутьерес Алеа и Х. Гарсиа Еспиноса заснеха пълнометражни игрални филми. Що се отнася до новопостъпилите на работа в ИКАИК, то на тях им се предоставяше в течение на две години да поработят като асистент-режисьори, преди да добият право на самостоятелна постановка. Стана така, че всички кубински кинематографисти изминаха един и същи път — от дидактическото (научно-популярното) към документалното и след това към игралното кино.

Напълно естествено е, че през този период в процеса на създаване на образа на новия герой, роден от революцията, кубинските художници се обръщаха към опита на съветската кинематография.

Както съветското, така и кубинското кино е родено от революцията. Революцията разруши бариерата между изкуството и народа, даде на изкуството ново социално съдържание, измени формата, самото понятие „сюжет“. В драматическото действие навлезе народът. „В центъра на драмата да се поставят масите“ — провъзгласи Айзенщайн — и изпълни това в „Броненосецът „Потьомкин“. „Да утвърждаваме със своето изкуство идеите на революцията“ — такава задача поставиха пред себе си кубинските кинематографисти и заснеха филмите „Първият делегат“, „Петата граница“. Те не само се запознаха с филмите на такива забележителни новатори на съветската кинематография като Вертов, Кулешов, Пудовкин, Довженко, Протозанов, Козинцев, чиито имена „са записани със златни букви в класиката на историята на съветското кино“\*, но проявяваха и интерес към съветската кинотеория.

Напредничавата съветска кинотеория имаше за Латинска Америка особено значение. Понякога теоретичните работи на съветските кинодейци ставаха известни преди техните филми. Така например аржентинският кинорежисьор Фернандо Бери си спомня, че първата книга за киното, която е прочел, е била „Чувството за киното“ на Айзенщайн, тя определила неговия творчески път. За същото свидетелствува и статията на режисьора Пастор Вега „Айзенщайн: чувството за киното“. Авторът завършва статията с думите на великия съветски художник: „Киното е изкуство, родено за разпространение на най-високите идеали на нашето време сред милиони хора“ — и продължава тази мисъл: „Ако това го няма, няма да има кино.“

Кубинските майстори на киното, призвани да вземат активно участие в социалното преустройство на обществото, са взели на въоръжение и основния лозунг на Дзига Вертов — „Тясна и неразривна връзка с живота“. Писателят и режисьорът Виктор Касаус счита, че „пътищата, по които трябва да премине революционното киноизкуство, така или иначе, преминава през следните моменти, набелязани от Дзига Вертов:

Кинодрамата гъделичка нервите.

Киноокото помага да се вижда.

\* García Mesa H. Un día de felicidad. „Cine cubano“, 1966, 31—33, p. 145



Киното забулва очите и мозъка с приятна мъгла.

Киноокото открива очите, изяснява гледната точка.

Такова революционно кино „помага да се вижда“, „открива очите“, „изяснява гледната точка“ за действителността, в която действува като решителен помощник на революцията.“

Цитирайки това изказване, ние не забравяме, че Вертов след „Киноокото“ направи еволюция към по-голяма диалектичност в разбиране на връзката и взаимодействието между документалното и игралното кино. Заедно с това насочването на кубинските кинематографисти към тези ранни изказвания на Вертов ни застава да осъзнаваме тяхното значение за този период, когато революционната хроника, раждайки се, непримиримо се противопоставя на „играта“ на буржоазното драматично изкуство.

Хрониката изигра особена роля във формирането на кубинското кино. Тя стана огледало на събитията, извършващи се в Куба и извън нея. Така беше и в съветското кино. Тази закономерност бе забелязана от Ленин в разговора му с Луначарски. Да припомним неговите думи: „Производството на нови филми. . . трябва да започне с хрониката.“ Ленин изхождаше не само от това, че киното е необходимо да се използва като средство за политическа информация и агитация на масите; създавайки хроникални филми, авторите сами минават политическа школа, стават проводници на революционните идеи в изкуството.

На 6 юни 1960 г. за първи път на кубинския екран се появяват „Латиноамерикански новини на ИКАИК“. Отначало „Новините“ бяха изготвени в 14 копия, но скоро техният тираж достигна 60. „Новините“ бяха заснети под ръководството на Сантяго Алварес, излизаха веднъж седмично и информираха не само за социалистическите преобразования в Куба, но и за революционното движение в целия континент.

Сега вече може да се говори за очевидна еволюция в стила на кубинската кинохроника. Първите нейни задания изглеждаха традиционни, младите кинематографисти не бяха избягнали въздействието на дореволюционната светска хроника.

След като направиха около 20 киножурнала, революционни по съдържание, но традиционни по форма, кубинските кинематографисти пристъпиха към търсене на нови кинематографични средства. Търсенето на нов стил беше не формална, а дълбоко съдържателна задача. Тя беше поставена от самата революционна действителност, изискваща коренна промяна не само на съдържанието, но и на формата на всички средства за масова информация, най-важното от които е киното. По това време в Куба действуваха около 500 стационарни кина и повече от 400 подвижни кина. Дори при наличието на 60 копия от „Новините“, хрониката, отразяваща по екрана текущите събития на деня, достигаше в отдалечените райони на острова със закъснение от 3—5 седмици; за тези събития можеше много по-рано да се прочете във вестниците, да се чуе по радиото, да се види по телевизията. За да се компенсира това закъснение, бе необходимо хрониката все пак да не загуби интереса на зрителите, иначе нейната ценност и познавателност намаляваха.

Нови средства на киноезика изискваше и спецификата на кубинския зрител, необходимостта да се преодолее неговото традиционно негативно отношение към кубинските филми изобщо и към документалните филми специално (те винаги бяха приемани като задължителна, но неинтересна „добавка“ към игралния филм). Ето защо кубинските документалисти се стремяха да внесат елементи на новост във всички компоненти на зрителния и звуковия ред. Формите на словесния коментар не повтаряха радиокоментара, киномонтажът се различаваше от телемонтажа. В противен случай,



осъзнаването на които можем по-добре да разберем миналото и да обясним настоящето.

Филмът на Сантяго Алварес „Първият делегат“ пресъздава образа на Хосе Марти, човек с необичайно ярка съдба. Целия свой талант на поет и писател, на философ и публицист, на организатор и политик той е отдал за обединяването на кубинския народ в борбата против испанските потисници. На 14 .V. 1895 г. Марти паднал в боя под Дос Риос. Революцията е била за Марти поезия, а поезията — революция. Той е бил и остана истински властелин на мислите и чувствата на всички честни кубинци. Филмът на Алварес ни кара отново да преживяваме биографията на този човек, наречен апостол на кубинската революция. Създателят на кубинската революционна партия благодарение на този филм стана символично първият делегат на конгреса на комунистите на съвременна Куба.

Филмът „Давид“ на Енрике Пинеда Барнет (1967 г.) разказва за живота на националния герой на Куба Франко Паис, загинал в навечерието на революцията от ръката на наемниците на Батиста. Пред нас е не просто биографически филм, а изследване на един характер, въллътил в себе си основните черти на цяло поколение. „Давид“ е едно от последните революционни имена на Франко Паис. Той се нарекъл така, помнейки думите на Марти, който веднъж казал: „Моята прашка — това е прашката на Давид.“ Режисьорът изследва щателно всичко, което е имало отношение към Паис, една необикновена личност. Младият революционер е бил музикант, поет, учител. Режисьорът не се е стремил да създаде образ на свръхчовек. „Нашите герои — подчертава той — са обикновени хора. Тяхното величие се заключава в това, че те са обикновени хора, които станаха гиганти в борбата.“

Във филма са използвани киноинтервюта с приятелите на героя, скрита камера, директно кино, възстановки на събитията с помощта на фотографии

„Една жена, един мъж, един град“





вети на жилищния проблем. 1977 година бе наречена в Куба „година на държавното строителство“. Предстоят промени в живота на страната, промени и в политико-административната, и в икономическата област, те трябва да доведат до подобряване на жилищните условия. Авторът говори със зрителя честно: в страната има много трудности, в течение на една година не е възможно да се направи всичко, което е нужно. Но главното ще бъде направено.

Духът на пролетарския интернационализъм изпълва филмите на кубинските кинематографисти за освободителната борба на другите народи. Хесус Диас и Фернандо Перес във филма „Порто Рико“ (1975 г.) излизат зад границите на Куба и с документални материали разказват за ония порториканци, които насилствено бяха отведени в САЩ, за техния безцелен и мизерен живот. Камерата показва села, запечатва нищетата на селяните; а след това огромните нефтопредприятия на Порто Рико, които отравят страната. Филмът разказва за борбата на порториканците за свобода, извеждайки на преден план фигурата на лидера Педро Албис Кампоса и другите революционери, разказва за народа, който не е сломен и мечтае да диша въздуха на свободата. Филмът е заснет съвместно с порториканската група „Тирабусон рохо“ и това се усеща в доброто познаване на материала, в убедителността на неговата трактовка.

„Ангола — победа на надеждите“ (1976 г.) — така нарече цветния си документален филм Хосе Масип. Този филм за историята на борбата на анголския народ и за неговата победа над колонизаторите бе представен от кубинските кинематографисти на XIX фестивал в Лайпциг и получи наградата на ФИПРЕССИ.

Тежкия живот на народа под петата на колонизаторите, събитията в онези дни, когато с бой се завоюваше свободата и нейното тържество, когато в тъмното тропическо небе над Лаунда се развя червено-черният флаг със златна звезда — такова е съдържанието на този филм. Създателите включиха във филма интервю с президента Агостино Нето, негови стихове, предоставиха думата на работници, бойци от МПЛА, представителки на организацията на анголските жени. В създаването на филма голяма помощ на кубинските кинематографисти оказаха прогресивни анголски дейци — писателят и телевизионният режисьор Луандин Виейр, а така също Енрикес Абранчес, директор на националния музей и автор на книгата „История на Ангола“, която за първи път осветлява историческите събития в страната от марксистки позиции. В дните на празнуване на първата годишнина от независимостта на Ангола филмът на Масип с успех бе прожектиран в няколко столични кинотеатри, а след това и в цялата страна. Филмът „Ангола — победа на надеждите“ откри също така цикъл от предавания „Киното и революцията“ по анголската телевизия, в които се излъчиха и други филми на социалистически страни.

Ако хрониката се оказа „разузнавач“ на документалното кино, то последното на свой ред проправи път на игралното кино, оказвайки решаващо въздействие за формирането на неговия стил.

Стремешът да се запечата историята е характерен и за игралните филми, в които темата „100 години борба“ също намери своето отражение. Техните автори се опитват да достигнат връзката между времената, да разберат миналото от позицията на революцията. Такива са например филмите „История на революцията“ на Т. Гутиерес Алеа (1960 г.) и „Люсия“ на У. Солас (1968 г.). Темите в тези филми са човекът и историята, народът и революцията. Те са сходни и по структура: всеки се състои от три новели. Дори само тези два филма дават представа за събитията, станали в Куба в течение на векове. Съдбата на героите във филмите е променлива, под ударите на



ско-теинската теория. Обаче на нас не само ни разкриват една ярка бо-  
графия, но и ни помат да видим героя „отвътре“, да проиникнем в света на  
неговите мисли и стремежи, неизменно свързани с борбата на народа.  
Характерната черта на филма — съчетанието на легендите и докумен-  
та — отличава и всички най-значителни произведения на съвременното  
кубинско кино, което позволява на Д. Лиса Торес да говори за „документален  
реализъм“ в кубинското кино. Такова определение критикът дава във връз-  
ка с анализа на филма „Хирон“ на М. Ерепа. Във филма се реконструират  
епизоди от знаменитото сражение с интервентите, опитали се да дебарки-  
рат на Плай Хирон. Авторите са се стремели да разберат събитията от близ-  
кото минало, изхождайки от опита на настоящето и тледайки ги с очите  
на съвременниците. Затова беше необходим контактът със зрителя. От ек-  
ран разказваха бойни, непосредствени участници в събитията. Зрителите  
както че ги стваха очевидци на сраженията, започваха да чувствуват това,  
което героите на филма са преживели непосредствено. Ако във филма не  
бе намерило място документалното начало, той едва ли би могъл да пресъз-  
даде истински всенародния размах на битката в Плай Хирон.

Същото може да се каже и за филма на У. Солас „Кантата за Чили“,  
чнето политическо и художествено значение е общопризнато: през 1970 го-  
дина на XX юбилеен международен кинофестивал в Карлови Вари филмът  
бе награден с голямата награда „Кристалният глобус“. Във филма се възпро-  
ставя една действително събитие от рудничната история на Чили — знаменитата  
стачка на работниците от рудниците за селитра през 1907 г., която впослед-  
ствие получи трагичното название „Кървавата битка в Икике“. Събитията  
от далечните дни се разгръщат пред зрителя в своята немалка логика и  
драматична последователност. Нечовешките условия на труд и живот, за  
които са били виновен местната буржоазия и чуждите монополи, предизви-  
кали възмущението на работниците. Ние виждаме работниците, след като са  
напуснали рудниците, как заедно със своите семейства слизат от планини-  
те и се отправят към Икике. Те са искали от властите да се вземат мерки  
за подобряване на тяхното бедствено положение. Но тогавашното чилийско  
правителство, защитавайки интересите на чуждите монополи, надало за-  
повед да се унищожат събралите се в града работници, сред които е имало  
боливийци, перуанци и аржентинци. Те са дошли в Чили да търсят работа  
и са проявили голямо мъжество, поддържайки своите братя чилийци. Но  
борбата била твърде неравна. В резултат на чужовишната разправа загина-  
ли 3600 души и няколко хиляди били ранени. Трагичните сцени на разстрел, по-  
ставени от режисьора с голяма експресивност, неочаквано се монтират с ирра-  
ционалистички фашисти с тръдещите се. В схватката с войниците участвуват  
на чилийските не герои от филма и това дава възможност на авторите да  
направят паралел с неотдавнашните събития в Чили, като се обръщат по  
този начин към един животрепещ проблем, възгънуващ днес цялото прогрес-  
ивно човечество. Историческото събитие получава актуално осветление,  
обръщането към един от трагичните факти от историята на Чили позволява  
да се разкрият механизмите на неоклоналното проникване, характерно  
за цяла Латинска Америка. Авторите смъкват наметалото на историческото  
събитие, добират се до неговата същност, създават ярки образ на народа  
та борба.

В художествено отношение филмът е многозначен. Иррационалните се  
развива в два плана: чрез развитието на драматични сцени, реалистични в  
своето съдържание, и чрез хореография, когато темата започва да се решава





„Учителят“

в условен танцуваел манер и сцените ст класовата борба придобият почти обобщено-символичен характер. При такова многообразие от художествени средства режисьорът невинаги успява да постигне цялостност на стила, макар именно към това да се е стремял, което се вижда специално в работата на оператора Хорхе Ерера: той прекрасно владее формата и на реалното, и на условното изображение; светлината във филма е действащо лице, което създава особена атмосфера в кадъра.

По време на целия филм звучи кантатата на композитора Лео Брауер, която, засилвайки драматическото напрежение на действието, става посредник между филма и зрителя.

В центъра на филма е колективният герой. И в този смисъл „Кантата за Чили“ развива върху нов материал идеята от предишния филм на Умберто Солас „Симпарела“ — за борбата на народа от Хаити за своето освобождение. По такъв начин тези филми се оказват средство за разкриване и опознаване на латиноамериканската реалност, способствайки за революционното преобразяване на континента. В това именно се състои, според мнението на авторите, значението на филма, тъй като събитията, разказани в него, са типични за всички страни, изпитващи колониалния гнет.

Общата тенденция на игралното кино да се съчетава документалните похвати и измислицата се проявява по различен начин. За разлика от филмите-реконструкции от типа „Хирон“ или „Кантата за Чили“ във филма „Спомен за изостаналостта“ (режисьор — Т. Г. Алеа, 1969 г.) авторското начало, интонацията на личния спомен се оказват решаващи за драматургията на филма, за неговата стилистика. Този филм е характерен за търсенията на кубинското кино в съвременната тема. Той се обръща към конфликтите, отразяващи преодоляването на тежкото наследство от миналото.

Появяват се филми и за проблемите на съвременния живот: ликвидира-



нето от революционното правителство на контрареволюционните банди („Човекът от Майсиники“, режисьор — М. Перес, 1975 г.), борбата с бюрократизма („Смъртта на бюрократа“, режисьор — Т. Г. Алеа, 1966 г.), организирането на новия бит („Дванадесетте стола“, режисьор — Т. Г. Алеа, 1962 г.), борбата за равнопоставяне на жените („Люсия“). Тази група филми заслужават специален анализ, но ние искаме да отбележим само един важен момент. В търсенето на различни подходи към жизнения материал и като изхождат от необходимостта за по-голям контакт със зрителя, авторите намират за тези филми разнообразни жанрови решения. Те се обръщат към сатиричната комедия („Смъртта на бюрократа“), психологическата драма („Люсия“), криминалния филм („Човекът от Майсиники“).

На екрана се утвърди нов кинематографичен тип — героят от народа, който победи в живота. Измени се и самото съдържание на филмите. Сега бе необходимо да се възпита новият зрител. Необходимо бе да му се дадат не само основите на кинообразованието, но и да се научи да гледа кубинските филми, да се преодолее комплексът за непълноценност във възприемането на собственото национално кино. Това не бе лека задача, за което свидетелствува например проектирането на първия игрален филм на ИКАИК. През 1959 г. в един от кинотеатрите на Хавана се проектира филмът на Х. Еспиноса „Куба танцува“. Новото и непривично съдържание по начало безспокои и дразни зрителите. Постепенно се разразява буря, зрителите спорят на висок глас, а някои дори напускат киносалона, искайки си обратно парите. На края залата се укротява, притихва, филмът заинтересува всички дотолкова, че когато светват лампите, аплодисментите разтърсват салона — първият пълнометражен филм на ИКАИК спечелва двубоя с „американските гиганти“.

Този филм, макар че събитията, отразени в него, се отнасят към дореволюционния период, би могъл да бъде поставен само в новите обществени условия, за което гсвори и историята на самата постановка. Гарсиа Еспиноса замислял този филм още преди революцията. Филмът е трябвало да се състои от нсвели, всяка от които да анализира определена социална класа от епохата на „републиката“. Гарсиа Еспиноса писал този сценарий в съавторство с Чезаре Дзаватини, „бащата“ на неореализма, който работил тогава в Куба. Обаче състротата на социалното съдържание не давала никакъв шансве за финансира подкрепа от страна на продуцентите. Едва след победата на революцията Еспиноса се връща към този сценарий.

Залогът за успеха на филма се състои в това, че целите на новия живот и на новото изкуство съвпадат. Зрителят видя живота такъв, какъвто е — без фалш, без украси и без лъжливи интриги.

Пред очите на самите кубинци се раждаше нсвото изкуство. То не можеше да не ги интересува, тъй като засягаше най-актуални проблеми. Такъв е и филмът „В дни, подобни на тези“ на Х. Фрага (1964 г.). Неговите герои са учители-доброволци, отишли в гората, където познават радостта, обучавайки неграмотни хора, получили свобода. Тежката съдба на селянина Хуан Кинкин („Приключенията на Хуан Кинкин“ на Х. Гарсиа Еспиноса, 1967 г.) по свой начин убеждаваше зрителите във висшата справедливост на революцията.

Новото виждане на света, новите сюжети изискват нови изобразителни средства. Те се оказаха многообразни. Ако Мануел Октавио Гомес във филмите си „Мачетът встъпва в бой“ и „Имате думата“, прибегва до похватите на „киноправдата“, използвайки камерата като инструмент за изследване, то Солас изразява своите идеи в друг стил: в неговите филми поражда силата на поезията, на неговия екран са изразителни не само хората — при-



събират, съхраняват, класифицират и показват всички материали във връзка с изучаване на историята на киното от момента на неговото зараждане до наши дни. Особено внимание се отделя на националното кино. Необходимо бе всички събрани материали — филми, книги, списания, каталози — да станат достояние както на масовия зритель, така и на учащите се и специалността на киноархивите (ФИАФ), а в 1967 г. бе приета в Съюза на латиноамериканските филмотеки (УСАЛ).

За времето на съществуването на социалистическата кинематография в Куба са заснети 71 дългометражни филма, 541 документални, 739 киножурнали и 90 мултипликационни филми.

Най-добри произведения на кубинското кино станаха факт от културния живот не само на Острова на свободата. Заслуженото признание не дойде изведнъж. Преломът се извърши в края на 60-те години. Кубински филми се прожектират на международните кинофестивали в Москва, Карлови Вари, Венеция, Лайпциг, Мелбърн, Оберхаузен, където бяха отличени общо с 140 награди.

Любопитно е да проследим еволюцията на севроамериканската кинокритика по отношение на кубинското кино. До началото на 70-те години за кубинската кинематография изобщо нищо не се пише. След това започнаха да я оценяват като нехудожествено явление, представяващо интерес само за кубинците. Но вече през 1974 г. севроамериканската преса признава филма „Спомен за изостаналостта“ за един от десетте най-добри чуждестранни филми, прожектирани в Ню Йорк през 1973 г.

Международното значение на кубинското кино е специална тема. Трябва преди всичко да се посочи неговата роля в борбата на народите от латинска Америка в развитието на тяхната култура. В Панама, Уругвай, Мексико, Венеция, където се провеждат седмични на кубинското кино, зрители могат да видят правдата за кубинската революция. За пръв път върху екраните в тези страни се прожектираха филми, които като явление на културния живот утвърждаваха в спонтанството на бъдещето. В повечето латиноамерикански държави кинематографистите се нуждаят остро от капитала, с отпорен труд те намират канали за разпространение на своите национални филми, борят се за намаляване на разпространението на севроамериканските филми. Като правили „новото кино“ там е резултат от дейността на незначителни групи ентузиастични, мъчително търсещи път към зрителя. За решаването на тези проблеми са необходими социални преобразования и опитът на Куба в този смисъл получава непреходно значение за целия континент.

Разбира се, социалистическото кино на Куба трябва да се разглежда не само в системата на латиноамериканските страни. Без анализ на кубинското кино днес е невъзможно да си представим задоволително цялата картина на социалистическото кино. Кубинското кино стана нова страница в развитието на световното социалистическо кино, то доказва закономерността на този процес, неговата необратимост.



история. В огъня и разрухата на гражданската война се срещат двама самотни хора — комедиантът Симон и красавицата Назан. В тези роли на екрана ще се появят Авик Кеворкян и Лаура Кеосаян.

\*

Витаутас Жалакявичус, автор на политическите филми „Никой не искаше да умира“, „Тази сладка дума свобода“ и „Кентавърът“, подготвя екранизацията на повестта на Чехов „Разказ за един неизвестен човек“. В интервю за в. „Съветска култура“ В. Жалакявичус казва: „Всеки художник рано или късно се обръща към Чехов в търсене на пътеводни нишки в собствения си живот и творчество. Отрезвителният реализъм на Чехов е добра школа. . . Филмът, който предстои да снимам, ще се отличава от моите предишни филми не само тематично. Той ще бъде нещо съвсем ново за мен, защото за първи път от дълги години ще работя без моя „театър“, т. е. без моя постоянен актьорски състав — Будрайтис, Адомайтис, Баннионис. Тази раздяла я изисква и самият материал. . .“ В „Разказ за един неизвестен човек“ ще играят Павел Кадочников, Людмила Зайцева, Евгения Симонова, Александър Кайдановски.

\*

В студия „Мосфилм“ режисьорът Родион Нахапетов поставя филм по повестта на Борис Василев „Не стреляйте в белите лебеди“. В ролята на главния герой зрителите ще видят Станислав Любшин. „Има нещо много близко между С. Любшин и нашия герой.



▲ Павел Поппандов, Ваня Цветкова, Иван Иванов и Филип Трифонов в сцени от филма „Лавина“, режисьори — Ирина Акташева и Христо Писков



Това ме накара да спра избора си върху него. Още повече че актьорът преживява сега истински „звезден час“. Той притежава удивителна способност да се превъплътява. Това ясно показват създадените напоследък от него различни образи в „Пет вечери“ (ре-

жисьор — Н. Михалков, „Тема“ (режисьор — И. Авербах) и сега в „Не стреляйте в белите лебеди“.

\*

От представените на фестивала на късометражни филм в Лил (Франция)





▲ Елена Проклова и Александър Калягин в сцена от съветския филм „Вяра и правда“. Сценарист — Александър Червински, режисьор — Андрей Смирнов.

двеста филма Голямата награда е присъдена на съветския филм „Среща“ на режисьора Александър Итигилов, а голямата награда за анимационен филм е получил Юрий Норшейн за „Приказка над приказките“. Същият е заслужил и международната награда на кинокритиката. Наградата за най-добър дебют е връчена на Генадий Мелкоян за „Черницата“.

Близко до туркменския град Казил-Арван в селището Сарп режисьорът Ходжакули Нарлиев снима филма „Дървото на живота“. Сарп е родното място на режисьора, тук е минало неговото детство и юношество, познава добре хората и голямата пустиня, която като че ли няма начало и край. Тук Нарлиев е снимал „Снаха“, преминал с голям успех по екраните на Съветския съюз и много други страни. В „Дървото на живота“ прозвучава постоянният за Нарлиев мо-

тив — войната в съдбата на неговите герои. Войникът Назар се завръща у дома остарял, без крака. Лицето му е затворено и сурово. Страхува се да срещне погледа на жена си Джамал. Отговорът, макар и безмълвен, се отгатва в нейните очи. Централно място във филма, както и в другите филми на Нарлиев, заема женският образ. „Героинята е човек, отдал целия си живот за щастieto на другите, казва в интервю за „Съветски екран“ режисьорът. Джамал със собствените си ръце е посадила дърво в пустинята и то служи за ориентир на строителите на канала. Това, разбира се, е символ, една метафора на нейния живот. Добротата, стремейт да се прави добро винаги оставя на земята най-ярка следа. Написах сценария заедно с Мая Ахмедова, изпълнителка на главната роля. За основа е взета реална история. Не случайно по-старите местни жители си спомнят прототиповете на герои-

те, често идват на снимачната площадка, подсказват ми някои детайли, предлагат идеи. Скъпи са ми тяхната заинтересованост съвети...“

Филмът „Професия — киноактьор“, постановка на режисьора С. Степанов, посреща с голям интерес от съветските зрители. Героят на филма е Вячеслав Тихонов, един от най-популярните и любими актьори. Това не е биографичен филм в тесния смисъл на думата, макар и авторите да разказват за детските и юношеските години на героя, а за това, как Тихонов е започнал актьорската си професия. „Да говори човек за себе си като за актьор е трудно, както е трудно да изиграе каквато и да е роля. Може и затова творческата биография на самия актьор е станала за авторите на филма по-скоро отправна точка, конкретна основа за сериозен разговор самата същност на актьорската професия в киното, заявил В. Тихонов.

Живописните околности на Киев са използвани за снимачна площадка от грузински кинематографисти. Тук се снима филм за безстрашния революционер, легендарен герой от Гражданската война на Василий Киквидзе. Режисьорите Г. Калашникови и Г. Габески неслучайно са избрали външни снимки за филма си „Безумният куршум“, да на Днепър. В 1917 г. на 22-годишния Киквидзе е бил назначен заместник-председател



Военния революционен комитет на Югозападния фронт, а по-късно и за негов командувач. В Украйна той е формирал отряди от Червената армия, бил е между защитниците на Киев в жестоките боеве с окупаторите.

\*

Повече от 200 пъти са били екранизирани разказите на Конан Дойл за детектива Шерлок Холмс. Този път нов филмов вариант ще снима режисьорът Игор Маслеников. В интервю за в. „Неделя“ Маслеников между другото казва: „Гледал съм много филми за Шерлок Холмс и достигам до извода, че главният им недостатък е липсата на изразителност в обрисовката на образа на доктор Уатсон. В повечето екранизации той изглежда като сянка на Ш. Холмс... Затова за избора на ролята на Уатсон отделих особено внимание, докато за избора на главния герой нямаш никакви проблеми. Василий Ливанов е идеалният Шерлок Холмс. За ролята на Уатсон поканих Виталий Соломин, а след пробните снимки се убедих, че неговият Уатсон е достоен партньор на Холмс — Ливанов.“

\*

Филмът „Ще взема болката ти“, който снима в „Белорусфилм“ режисьорът Пташук, е за войната, за нейните незарастващи рани. Тя е видяна през очите на седемнадесетгодишния герой Иван и отново почувствувана от него след десетилетия. Сценарият е по романа на Иван Шамякин. Действието про-

тича в два временни пласта — през есента на 1942 година и в наши дни. В едно белоруско село се връща бившият полицай Шишкевич, виновен за смъртта на бащата, майката и сестрата на Иван. Срещата между двамата се превръща в голямо нравствено сътресение за Иван. Разтревожената памет го кара да преживее отново трагичните събития през онази военна есен, отново да изпита болката, която времето не е в състояние да излекува.

## ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Режисьорът Ярослав Балик снима в студия „Барандов“ филма „Ритмус 1934“. Действието се отнася към 30-те години, когато вече се чувствуват първите тревожни прояви на фашизма. За главната роля режисьорът е поканил Владимир Бенеш. В останалите — Ива Янжурова, Лучия Жулова, Даниел Дите, Лубомир Костелка.

Голямото зло, което причинява алкохолизмът, е тема на новия филм на режисьора Иржи Свобода „Девойката“. Евелина Стеймарова играе ролята на майка на четири деца, алкохоличка, изоставила всичките си задължения. Най-голямата ѝ дъщеря Вандулка (актриса — Дита Капланова) не само се грижи за по-малките, но прави всичко възможно да възвърне майка си към нормален живот, да я приобщи към семейството. Сценарият е по книга на Яромира Коларова.



Известният съветски режисьор Сергей Герасимов снима двусерийния исторически филм „Младостта на Петър“. На снимката — актьорите Дмитрий Золотухин (Петър) и Тамара Макарова (Наталья Нарышкина).

Актрисата Елена Глебова в сцена от новия съветски филм „Разходка, достойна за мъже“, режисьор — Анатолий Вехотко







▲ Сцена от новия полски филм „Домоуправител“ с участие то на актьорите Пержи Радживитлович и Стазомира Лозинска, сценарист и режисьор — Войчех Марчевски

Бохумил Храбал в своята книга „Подстригване-13“ с много хумор и любов разказва за детството си в своя роден град, за някои случки в живота на родителите му. По тази книга режисьорът Иржи Менцел снима филм под същото заглавие.

В новия филм на Карел Кахина „Цикровата колиба“ действието протича в Северна Моравия. Тук мирът заварва героинята Пшибилова с двамата ѝ малки сина. Нейният мъж е загинал на фронта и често в спомените си тя се връща в ония последни дни, когато е била с него. В главните роли — Яна Швандова, Михаил Длоухи, Марек Миклаш.

## ПОЛША

Известният полски документалист Павел Пестрак подготвя заедно със сценариста Анджей Баршчински

филм за Казимеж Гзовски, офицер от ноемврийското въстание, депортиран от австрийските власти зад океана. По-късно той става известен като един от най-добрите канадски инженери. Бил е строител на моста на Ниагара и проектант на железопътната линия Портланд — Монреал. За заслугите си е получил от кралица Виктория титлата лорд. Филмът ще бъде копродукция с Канадската телевизия. Една част от него ще бъде документална, а игралната — в стила на филмите за пионерите от Дивия Запад.

Във Варшавската студия „Филмови миниатюри“ през миналата година са поставени 59 филма. Сега в студията се работи 13-серийният детски филм „Хитрините на котарака Джонатан“ по книгата на Януш Примановски и фил-

мите за възрастни „Деклинация“ (режисьор — К. Краузе), „Земна пчела“ (режисьор — З. Орачевска), „Давид и Голиат“ (режисьор — Пьотр Скужински).

Секцията на младите при Съюза на полските кинематографисти е определила своята годишна награда „Вектор '80“ на Марк Ростовски за сценария „Поляците — собствен портрет“ и на режисьора Йежи Босак за непрекъснати творчески търсения.

Авторската двойка Станислав Тим и Станислав Барей подготвя комедия за съвременните социално-битови условия. Филмът се нарича „Мис“, действието се развива в средата на аферисти, които под прикритието на организаторска работа в спорта се занимават с търговия на валута. В главните роли — Кристин Паул-Поделски и Барбара Бурска.

В колектив „Х“ Анджей Вайда снима по сценарий на Станислав Барей сериала „С течение на годините, с течение на дните“. Събитията се разиграват в периода 1894—1914 г. Във филма ще участва колективът на краковския Театър Стари.

Михал Аниол, Войчех Махницки и Ян Юревич изпълняват главните роли в тв филм „Даниел Осадовски“ — историята на трима приятели в годините 1945—1956.



## ИТАЛИЯ

В Сан Ремо се е състоял XXIII международен кинофестивал на авторски филми. След внимателен подбор на филмови творби, изпратени от 28 страни, до конкурсната програма достигнали само 16 от 14 страни. Голямата награда е присъдена на узбекиския режисьор Али Хамраев за „Триптих“ — драматичен разказ за промените, настъпили в психиката, морала и обичаите на жените в Узбекистан през годините на съветската власт. Втора награда е получил филмът на чехословашката режисьорка Вера Шинтилова „Панелстрой“. Герои са новодошките в голям жилищен блок с техните ежедневни грижи, тревоги и радости. Наградата за дебют е завоювал полският режисьор Филип Байон за „Ария за атлета“. Със специалната награда на фестивала е отличен филмът „П. С.“ на режисьора Р. Граф от ГДР.

\*

През 1979 г. в Италия са били произведени 164 филма, осем повече от миналата година. На екрана били представени 539 заглавия (предишният сезон — 436). Рекорден кассов успех е имал дискофилмът „Грез“ с Джон Траволта.

\*

Пиер-Паоло Пазолини, писател и режисьор, бе убит през 1975 г. Решението на съда гласи: „Убийство, извършено на еротична основа от някой си Пелози.“ Много от сътрудниците и почитателите на Пазолини не са убедени в правилността на това решение и смятат, че убийството има

политически характер, като се има пред вид ролята, която режисьорът е играл в обществен живот на страната. Между тях е актрисата Лаура Бети. Неотдавна във Франция е издадена нейната книга „Пазолини: история на процеса, преследване, екзекуция“. Книгата представлява сбор от документи. „Всеки, който би си направил труда да прочете книгата, ще намери отговор за причините на убийството“, е заявила Лаура Бети.

\*

Режисьорът Франко Дзефирели е известен със своите екранизации на Шекспировите „Ромео и Жулиета“ и „Укротяване на опърничавата“. Сега той ще пренесе на екрана още една пиеса на великия драматург — „Много шум за нищо“, която ще снима на карнавала в Рио де Жанейро.

## ФРАНЦИЯ

Наградите „Сезар“, които във Франция имат същото значение както „Оскар“ за САЩ, са вече присъдени и връчването им — показано по френската телевизия. За най-добър филм е обявен „Теса“ на Роман Полански, за най-добър задграничен — „Манхатън“ на Уди Алън; наградата за режисура получава Р. Полански, за сценарий — Бертран Блие, за актьорско майсторство — Клод Брасьор и Миу-Миу. Почетния „Сезар“ е получил Луи дьо Фюнес за роля във филма „Скъперникът“ по Молиер.

\*

Пиер Грение-Дьофер

снима филма „Северна звезда“, камерна драма, чието действие се развива в един пансион. Сценарият е по романа на Ж.Сименон „Наемателят“. „Северна звезда“ е името на влака, движещ се през 1934 г. между Париж и Амстердам. В един от вагоните е извършено убийство. Подозрението пада върху новия наемател в пансиона. Никой не знае кога точно е пристигнал там. В процеса на разследването между него и собственичката на пансиона се поражда голяма симпатия. Главните роли са поверени на Симон Синьоре и Филип Ноаре.

\*

В парижкия дворец Шайо е бил открит музей на Анри Ланглоа, известен френски критик (1914—1977), който заедно с Жорж Френе е основал в 1934 г.

Сцена от филма на ДЕФА „Дон Жуан, ул. „Карл Либкнехт“ 78“ с участието на полската актриса Беата Тишкевич. Сценарист и режисьор — Зигфрид Кюн.







▲ ДЕФА снима филма „И следващата година на Балатон“, сценарист — Инге Хайм, режисьор — Херман Чохе

френската синематека и дълги години е ръководил този най-известен филмов архив в света.

Марлен Жобер, започнала кариерата си във филмите на Жан Люк Годар, добива популярност в комедиите на Ив Робер, а като драматична актриса се изявява във филма „Да не остаряваме заедно“ на Морис Пилат. След дълга пауза Марлен Жобер отново се връща на екрана. Ще играе в италиански филм, режисиран от Нино Манфреди, и във филми на Иржи Менцел и Роман Полански.

Доминик Санда („Наследството на Ферамонти“) е францужойка, дебютирала е във филм на Робер Бресон. Играе в седмнадесет филма, но само три са френски. Работила е с такива известни режи-

сьори като Джон Хюстън, Бернардо Бертолучи, Лукино Висконти, Виторио де Сика, Джон Франкенхаймер. Сега играе заедно с Чарлс Бронсън в „Капо Бланко“, постановка на американския режисьор Джек Ли Томсън.

## АНГЛИЯ

„Да разберем Ирландия“. Под този лозунг се е състоял в Лондон фестивал на ирландското филмово изкуство. Първата част „Ирландското кино“, включваща тридесет филма, е представлявала ретроспективен преглед на ирландската кинематография от 1910 г. до края на 70-те години. Втората част — „С очите на другите“ — представлява филми за Ирландия, реализирани предимно от англичани и американци. Фестивалът е имал много голям успех.

Филмът „Калигула“, англо-италианска продукция, постановка на режисьорите Джанкарло Луи и Боб Гучоне, дълго преди премиерата е бил рекламиран като филм, в който зрителите ще се срещнат с Малкълм Макдоуел, Питър О'Тул и Джон Гилгуд, ще се пренесат в епохата на римската империя. Централен образ е Калигула. Авторите са използвали историческия материал едно странично, показвайки преди всичко сексуалните похождения на Калигула. „След като видяхме „Аз Клавдий“, пише рецензентът на американското списание „Нюзуик“, „Калигула“ не представлява нищо повече от един порнофилм.“

Пред три години английският режисьор Алън Кларк е направил за телевизията филма „Изметът“, по едноименната пиеса на Рой Милтън, основана на документален материал. Но зрителите не видели филма. Той бил забранен от цензурата, „защото не давал вярна представа за живота на затворниците“. Сега А. Кларк по предложение на продуцентите К. Пирсън и Д. Белинг отново е снел същия филм, този път за големия екран. Това е разказ за ежедневието в една колония за малолетни престъпници, разбунтували се срещу системата на „превъзпитание“.

## ШВЕЦИЯ

Шведите също имат своя „Оскар“. Той се нарича „Гулдбагар“ („Златен бръмбар“) и се присъжда редовно от 1964 г. от жури, състоящо се от писатели и критици. От миналата година са направени някои промени. Пржекциите за „Гулдбагар“, които досега са били закрити, са станали вече достъпни за публика и покани журналисти от чужбина. Прегледът е придобил официален характер.

Шведите сами признават, че 1979 г. е една от най-слабите в следвоенната кинематография на страната и считат, че до известна степен това се дължи на отсъствието на Ингмар Бергман. Филмите на този забележителен режисьор съдържат квинтесенцията на всичко шведско. От една страна, те показват истинската Швеция, нейните обичаи, психиката на хората, от друга — творчеството на Бергман като фокус със-



редоточава в себе си най-важните мотиви, характерни за шведската литература, неповторимата северна природа, пейзажа, климата. На шведската кинематография липсва Бергман, липсват филми, които биха съумели да съединят в едно цяло типичните за шведската литература и кино белези. Те не са изчезнали напълно, проявяват се в някои филми, но в друга форма и контекст. Преобладаващи са днес филмите, които коментират познати факти, в тях не се чувства онази чисто шведска психическа атмосфера, особено въздействаща върху зрителите.

Във филмите, създадени през 1979 г., преобладаваща тема е разбунтуваната младеж. Критиката спира вниманието си главно на два от тях — „Чудесните крадци“ и „Живот, достоен за уважение“. Първият, постановка на Ингегерт Хелнер, има за герой 13-годишния Петер Свенсон, който започва с дребни кражби и попада в ръцете на полицията. Вторият, постановка на Стефан Ярле, пълнометражен документален филм, продължение на снетия преди единадесет години от него също документален филм „Наричат ни мадсони“ където героите са 18-годишни младежи от едно стокхолмско предградие. Жадни за приключения, те безчинствуват, пииянствуват, търгуват с наркотици, протестират срещу всичко. И ето единадесет години по-късно същият режисьор се връща отново към своите герои. Ефектът е потресаващ. Някогашните бунтуващи се млади хора са днес жалки човешки останки. . .

Документалният филм „Карлсвик“, също обрнал

внимание на критиката и публиката, е за работническата стачка в Северна Швеция през 1909 г., обхваща 300 хиляди работници и продължила четири месеца (режисьор — Ейвинг Йонсон).

## БРАЗИЛИЯ

Под ръководството на режисьора Нелсон Перейра дос Сантос е създадена в Бразилия филмова студия, обединяваща по-голямата част от творците на бившето „Ново кино“. Държавната фирма „ЕМБРА филм“ е предоставила на новата студия четиринадесет киносали, а по-късно към тях ще бъдат прибавени още толкова.

Глаубер Роча, който не

принадлежи към новата студия, работи сега над монтажа на епичната кинопоема „Векът на земята“, като същевременно редовно пише фейлетони за „Журнал до Бразил“. Режисьорът Карлос Дуегос, също неучастващ в новата студия, е завършил филма „Довиждане, Бразилия“, показан на фестивала в Кан. Филмът „Тера дос Индос“, пълнометражен документален филм за най-бедната част на Бразилия, реализиран от режисьора Зелито Виана, е продължение на предишния му филм „Морте е Вида Северина“. Режисьорът Леон Хиришман подготвя снимането на филм за работническото движение в Сао Паоло.

Джейн Фонда и Робърт Редфорд в сцена от филма „Електрическият конник“ на режисьора Сидни Полак.







Дъстин Хофман в сцена от филма „Крамър срещу Крамър“ (САЩ) на режисьора Роберт Бентън.

## АВСТРАЛИЯ

Филмът „Моята чудесна кариера“, режисьорски дебют на двадесет и осем годишната Джулиян Армстронг, се посреща с много голям интерес не само в родината ѝ, но и в Европа. Филмът е направен по едноименния роман на Майлз Франклин. Публикуван в 1901 г., романът предизвиква истински скандал и едва след шестдесет години бива отново издаден. Това е автобиографията на една девойка, която не желае да се примири с положението си

на „госпожица от богато семейство“. Започва да работи като учителка, а по-късно осъществява мечтата си да стане писателка. От материала на тази книга би могъл да се създаде филм за общественото положение на жената във викторианската епоха. Джулиян Армстронг прочита романа по друг начин. Тя показва на екрана не само портрета на една девойка с ярка индивидуалност, но рисува и пъстра картина на епохата — стила на живота на австралийските богаташи, снобизма на английските кръгове и, от друга страна,

забележителната австралийска природа. „Младата режисьорка, подпомогната от екип с високо професионално-техническо майсторство, е создала един необикновен филм, който се гледа с истинско удоволствие“, отбелязва един австралийски критик.

## САЩ

Силвестър Сталоне („Роки“) изпълнява главната роля във филма на Джон Хюстън „Бягство от победата“. Това е историята на един футболен мач, игран под смъртна заплаха между един хитлеристки отбор и отбор на затворници от английски пленнически лагер.

\*

Хал Ашби, чийто много известен филм „Завръщане у дома“ е с тема от вьетнамската война, е поставил комедия с много ефектни и абсурдни ситуации. Героят е човек, живеещ в пълна изолация от света. Занимава се само със своята градина, а вечер гледа телевизия. Не чете нищо, не пише на никого. Продукт е на консумативната епоха, оглушен от умствено бездействие. По стечение на обстоятелствата по-късно става един от управляващите в света. В тази роля зрителите ще видят Питър Селър. Негова партньорка е отдавна непоявявалата се на екрана Шърли Маклин.



## Сценарий

1

В репетиционна на Дома на културата седи Ирек и бие с палки по ударните инструменти. Ударите са неравномерни, като че ли едва сега търси подходящия ритъм. На лицето му има упорство и концентрация. Несъзнателно гризе долната си устна. Появяват се надписите.

2

На перона бавно навлиза бързият влак от Вроцлав. Сред слизащите се откроява фигурата на мъж над тридесет години, спортен тип, набит, който крачи по плочите на перона със сигурна крачка. Това е Збигнев Янота, бивш треньор, а сега новият учител по физкултура в местния строителен техникум. Крачките му са сигурни, но в очите му е останала следа от неотдавнашно поражение и чувство за причинена неправда. И макар че това не се вижда на пръв поглед, а може би и изобщо не се вижда, все пак горчивината остава, стои някъде дълбоко и много време ще бъде необходимо, за да се отстрани тя и да се замести с нещо, което ще донесе облекчение. Но какво може да го очаква тук, в този град, в това училище?

3

На масата седят: Янота, сестра му Барбара и зет му Юзек. Вечерят. Юзек непрекъснато поглежда към телевизора.

— Не съм мислила, че ще се върнеш някога тук — казва Барбара.

# Шанс



— А какво ми пречи да опитам? Ако не ми хареса, ще замина някъде другаде.

— Е, училище. . . — В гласа на Барбара се чувства някакво пренебрежение. — Не те взеха оттук, за да учиш сега хлапетата.

— Трябва от нещо да живея, нали?

— А какво, спортистите лошо ли живеят?

Янота се смее.

— Какъв спортист съм аз? Даже не съм вече треньор. Слушай, Юзек — обръща се той към зет си, — помниш ли Калета?

— Разбира се.

— Какво прави той сега?

— Работи в Градския съвет. Ръководи отдела по транспорта. От време на време се виждаме. Кога беше последният път? Май че на първوماйската манифестация.

— А Кажик Стшалка?

— Кажик? В комитета е. Сега, сега, какъв е той там? . . . Башка, какво работи Кажик Стшалка?

Барбара търси нещо в бюфета.

— Чувах, че е заминал за Лодз. Трябвало да стане някакъв директор.

— А не е ли вече при нас в комитета?

— Казвам ти, че е заминал. А! Ето! — Отива до масата и показва на Янота някакви изрезки от вестник. — Изрязвах ги тогава за спомен.

На пожълтялата вече хартия изпъкват преди всичко заглавията. Едно от тях съобщава на света с едри букви: „Треньорът Зджислав Тобел — откривател на млади таланти.“ Отстрана избеляла снимка, на която трудно разпознаваме младото лице на Янота. По-нататък друго заглавие: „Най-голямата изненада на юношеското първенство на Полша — ученикът Збигшек Янота.“ И отново снимка. Този път усмихнатият Янота приема поздравления от мъж на средна възраст в спортна дреха.

Янота прехвърля изрезките с безразлична физиономия, само на някои се задържа по-дълго.

— Покажи ми — Юзек протяга ръка.

Янота ги премества по посока на зет си.

— Помниш ли — казва Барбара — как мама не искаше да те пусне на този пръв тренировъчен лагер?

— Ами да. Сам заминах.

— И знаеш ли какво донесе? — Барбара започва да се смее. — Кажиде, какво донесе?

— Е! — Янота маха с ръка и също се смее.

— Кажи, кажи. . .

Барбара се навежда към Юзек и му шепне нещо на ухото. Юзек прави учудена физиономия.

— Наистина ли?

— То е като морбили, всеки трябва да го изкара — оправдава се Янота.

— Нелош тренировъчен лагер, нали? — Барбара започва да прибира чиниите.

На екрана на телевизора се появява филмовата рубрика. Юзек се настанява удобно в креслото.

— Гледаш ли американската серия? — пита той.

— От време на време — казва Янота.

Той хвърля още един поглед към изрезките и изведнъж, забелязал нещо интересно, посяга към една от тях. Хартията е по-малко избеляла от останалите, а заглавието е по-ясно: „Дали Збигнев Янота ще преодолее най-по-



сле контузията?“ И с по-малки букви: „За олимпийския пас порт ще се състезават петима кандидати.“ Янота държи известно време парчето вестник, после спокойно го връща обратно.

4

В учителската стая влиза директорът Яцевич, а след него — Янота. Директорът, висок, с хубава фигура мъж на около петдесет години, показва покровителствено с ръка новия учител.

— Господин Янота, нашият нов колега, ще води занятията по физкултура.

Няколко жени, изненадани от неочакваното посещение на директора, отменят закуската и бързо избърсват ръцете си с книжни салфетки. Мъжете стават и заемат очаквателна поза, любопитно поглеждат към Янота.

— Моля, запознайте се — подканва ги директорът и представя първата учителка. — Госпожа Липко води занятията по физкултура при момичетата. Нали ще бъдете така добра, госпожа Зофия, да покажете по-късно на колегата нашата гимнастическа зала и склада със спортните принадлежности.

— Добре — казва госпожа Липко и подава ръка на Янота, след което директорът казва свещената формулка:

— Надявам се, че ще работите добре с нас. В началото колегите ще ви помогнат, затова моля да не се тревожите от първите трудности. Довиждаме. Госпожа Ема — обръща се той към по-възрастна учителка, — бих искал да разменим няколко думи на тема Стемпински от IIIБ. Може ли?

Госпожа Ема излиза заедно с директора и животът в стаята се връща към нормите. Жените отново приближават закуските, мъжете се задълбочават в четене на дневници и на класни работи. При Янота остава госпожа Липко.

— Сега нямам час — казва тя, — бихме могли веднага да отидем до залата.

— С удоволствие — съгласява се бързо Янота.

Той отваря вратата и дава път на госпожа Липко.

5

Госпожа Липко е жена на тридесет години и изглежда на толкова. На времето си е била активна състезателка и е постигала (както твърдят някои) не най-лоши резултати, разбира се, във воеводски мащаб. Но през последните години, особено докато е била на работа в училището, когато толкова малко време е можела да отделя за себе си, малко се е изоставила, мускулите ѝ са омекнали, крачките ѝ са загубили предишната гъвкавост и фигурата ѝ вече по нищо не се различава от останалите жени в това училище. Впрочем говорят тихичко, че е бременна. Ако се вгледаме по-внимателно, можем да твърдим, че май наистина е така.

Докато вървят по дългия, тъмен коридор, който води към гимнастическата зала, Янота гледа с критичен поглед.

— Няма никакви дотации — казва госпожа Липко. — През тази година например за попълване на инвентара получихме само десет хиляди.

— Само десет хиляди?

— Нали не е нищо? Има само пет топки, козата вече не става за нищо, сега ще видите сам. — Отваря вратата и влизат в гимнастическата зала. —



Моля!

Янота са оглежда.

— Хубава зала — казва той.

— Наистина е хубава — потвърждава госпожа Липко. — Но какво от това?

Янота отива до козата, която е до стената, и докосва оголената вътрешност, стърчаща под откъснатата кожа.

— Наистина — казва той — за брак. За нищо не става.

Госпожа Липко кима енергично.

— А там, погледнете — показва към другия край на залата.

Янота проследява погледа ѝ. Останалият инвентар не е по-добър. Матраците под стълбата са в подобно състояние като козата. Конят е опрян до стената, липсва му един крак. Под кошовите висят парцали от мрежи, а някон стъпала на стената напомнят счупени ребра. Янота вдига от пода забравена топка. Оглежда я внимателно, след което тупва няколко пъти по пода и внезапно, ръководейки се от спонтанен рефлекс, я хвърля към коша. Топката описва плавна дъга, прелита през средата на железния обръч и пада на пода. Госпожа Липко отваря учудено уста.

— Чудесно. Играете ли баскетбол?

— Тренирал съм по-рано втородивизионния отбор на вроцлавската „Буря“. Как са момчетата тук? Бива ли ги за нещо?

— Трудно е да се каже. По-скоро клинчат. Трудно е да ги заинтересуваш с нещо. Знаете как е в училище, никой не обръща по-голямо внимание на физкултурата. Ако някой има добри оценки по други предмети, колегите винаги настояват и по физкултура да се повишат. А някои ученици изобщо не идват на занятия.

— И повишавате ли оценките?

— А какво да правя? Вашият предшественик също ги повишаваше. По физкултура няма слаби бележки.

— А мислите ли, че това е правилно?

— Знам ли? Но колегите настояват.

— Защо си е отишъл онзи?

— Кой?

— Ами моят предшественик.

— Директорът го изхвърли. Случваше се да идва пиян на занятия. А на всичко отгоре имаше история с едно момиче от IV клас. Ако не беше се афиширал толкова много с това, може би някак щеше да се размине. Но той прекали. Прегръщаше момичето публично, пред учениците. Или ходеше с нея на кафене. При нас не е позволено учениците да ходят по кафенета. — Тя отваря склада. — Искате ли да разгледате?

Янота приближава и поглежда през вратата, но не прекрачва прага.

— Бедно е, сам виждате. — Учителката хвърля топката в склада и заключва вратата.

Янота се замисля нещо. Госпожа Липко отива при него и пита, като се мъчи да придаде на въпроса си ироничен тон.

— Е и какво, ще избягате ли?

Янота се обръща към нея. За момент бузата му трепва, като че ли ток е преминал през лицето му.

— Не, ще остана — казва той. — Обичам да започвам всичко отначало.

Учителката се вглежда сериозно в него, но след малко отвърща погледа си настрана и се обръща.

— Да вървим — казва тя, като тръгва към вратата.



Янота се оглежда още веднъж назад, след това излиза след госпожа Липко.

6

Ирек тича по стълбите надолу, после препуска по тъмен коридор и се втурва в залата.

— Диро идва! — вика той задъхан. — С новия по физическо!

Той започва бързо да се съблича, докато останалите момчета от IV клас без бързане се събират в средата и гледат очаквателно към вратата. Някой хвърля неточно към коша, а топката тупва няколко пъти и попада право в ръцете на влизания Янота. Глъчката утихва и очите на момчетата се насочват към директора и към новия учител. Особено към последния се заглеждат с любопитство, като се мъчат от фигурата, от лицето и от държането му да предвидят какъв ще бъде и как ще се сложат отношенията между тях.

— Елате всички по-бързо! — казва директорът. Изчаква един момент, докато момчетата се приближат на разстояние една протегната ръка, след което продължава: — Имам удоволствието да ви представя господин Янота, който от днес ще води занятията по физическа култура в нашето училище. Бих искал, момчета, тази година да се отнасяте сериозно към тези занятия и да се стремите да не създавате на господин учителя твърде много грижи, както това се случваше, всички знаем това, в предишните години. Господин учителят би искал малко да разшири програмата, защото иска, като излезете от нашето училище, да не плашите жените и децата с криви гръбначни стълбове и със старчески задух...

Разнася се силен кикот, в който участва и директорът. Янота също се усмихва. Директорът хвърля поглед към него и веднага става сериозен.

— Учителят ми обърна внимание на недостатъците в инвентара. Ще се опитам да гордигна този въпрос пред педагогическия съвет и в родителския комитет. Засега ще трябва да се задоволим с това, което имаме. Няма как. Убеждавам ви във всеки случай да се заемете със занятията, в което сигурно ще ви помогне и господин учителят. А сега на работа. Няма да преча — казва на Янота, подава му ръка и излиза.

След неговото излизане Янота спокойно дава команди.

— Подредете се в редица, от най-високия до най-ниския. Моля, бързо! Момчетата бавно изпълняват командата.

— Бързо! Бързо! — подтиква ги Янота.

Още продължават някакви размествания, още някой твърде нисък се е намерил между дангалаците и трябва да отиде към края, най-после всички застават и чакат какво ще стане по-нататък.

— Сега всеки по ред да ми каже как се нарича. По този начин веднага ще знам кой кой е. Започваме.

Момчетата по ред извикват фамилиите си. Когато свършват, някой от тях се обажда високо:

— Все едно няма да ги запомните.

Янота отива до него и казва тихо:

— Защо не си по гашета, Шафранец?

Смях. Но внимателен, не твърде силен.

— Нямам. Господин учителят Щепанек не ни караше — казва несмело Шафранец.

— Следващият път да има. — Янота се връща обратно на мястото си. — Момчета, бих искал да се разбираме добре още веднага, от началото. Не знам какъв е бил тук по-рано редът и не искам да знам. Мене ме интересува



какво е сега. А сега ще трябва да се приспособявате към моите команди и отсега, за да няма никакви недомлъвки, ще изисквам, първо, дисциплина, второ, облекло, а трето, трябва да направя нещо, за да ви поразмърдам малко. Кажете ми кой спорт обичате най-много?

Повечето от момчетата викат:

— Футбол.

— Това е ясно, а освен това?

Смесват се отделни гласове:

— Бокс!

— Лека атлетика!

— Хокей!

Янота вдига ръка. Настава тишина.

— А баскетбол играете ли?

Само един глас вика:

— Да!

— Ще опитаме в такъв случай днес да поиграем баскетбол. Ще видим дали ще ви хареса. Но преди това леко загряване. Моля, кръгом надясно!

Цялата редица се обръща.

— Тичаме около залата с мах на ръцете нагоре. Моля. Раз, два, три. По-бързо! Стоп! И на другата страна!

## 7

Гардеробът. Момчетата се преобличат и коментират току-що завършилия урок.

— Чувах, че е играл някога в отбора — казва Шафранец.

— По баскетбол ли? — пита някой.

— Ами по какво?

— Какъв баскетболист може да е той — смее се Конопка. — Много е нисък.

— Но бърз — Шафранец защитава Янота.

Конопка приближава до Ирек.

— Ирек, ще дойдеш ли на кино от четири?

— Не мога, имам репетиция.

— Остави тая работа. Можеш да пропуснеш една репетиция.

— Кажик ще ме убие. Това е програма за прегледа.

— А какво дават? — намесва се Шафранец.

— „Завръщането на розовата пантера“.

— Аз ще дойда с теб.

— Довиждане — казва Ирек и излиза.

## 8

Палките удрят ритмично ту барабаните, ту чинелите. Пригласят им баскитара и фортепиано. Постепенно се присъединяват други инструменти. Музикалният състав на местния дом на културата се състои от шестима членове. Ирек, който свири на ударните инструменти, е единственият ученик от Строителния в този състав. Останалите са две момчета от Полтех, един млад печатар, тридесет и няколкогодишен чиновник от местната банка и най-на края Кажик Пител, който не е известно какво работи, но за сметка на това е инициатор, менажер, шеф на програмата и аранжор на състава. А освен това е главният и единствен солист. Съставът е популярен в града. Често свири на забави, на културни мероприятия или на сватби. В момен-



та подготвят програма за общополския преглед на естрадните състави при домовете на културата, за който те са излъчени като един от трите състава от цялото воеводство.

9

Янота и Гуралчик, директор на спортната зала, която принадлежи на клуб „Оркан“, вървят по коридора, след което завиват и излизат на игрище, превърнато в сцена. Няколко работници украсяват естрадата под ръководството на флегматичен художник. Друг някой прави проба на микрофона и непрекъснато се чува усиляването „едно, две, три...“

— От това живеем — казва Гуралчик.

— Но това не е лоша зала — Янота показва към сцената, отрупана със столове.

— Какво от това? Нямаме нито секция по баскетбол, нито по волейбол. Хората някак не се стремят към нас.

— Опитвал ли си нещо да направиш?

— А какво мога да направя? Збишек, ти си тук едва втора седмица, а искаш вече да промениш света. Между другото, защо се върна при нас?

— Е, върнах се, и какво лошо има в това?

— Нищо, така питам. Учудвам се малко, защото у нас няма какво да се откъсне. Всички места са заети, ако това си имал пред вид.

— А какво? Ти си мислел, че затова съм дошъл тук, за да правя кариера? — Янота се смее, но в гласа му се чувства фалшива нота.

— Никога не се знае. Но ти казвам: каквото имаше да се заема, колегите вече го изпозаеха, а тези, за които не стигна, заминаха. Само аз нямах щастие.

— Не преувеличавай, ти си шеф тука.

— Е да, и какво от това?

— Не знам. Струваше ми се, че това е интересна работа.

— Е, такава, каквата е всяка друга. . .

Когато преминават през залата, към Гуралчик се приближава секретарката.

— Търсят ви по телефона, господин директор. От комитета.

— Идвам. Ще дойдеш ли с мен, или ще почакаш?

— Трябва да бягам вече. Имам занятия в училище. Та какво ще стане с този инвентар?

— Ти сам видя, нищо нямам. Защо не отидеш при Кос?

— Кой е той?

— Не знаеш ли? Директорът на Полтех, най-големия комбинат във воеводството. Ами те имат шефство над твоето училище.

— Не знаех.

— Ето, казвам ти. Обещай му нещо, организирай някакви състезания или нещо такова и ще имаш пари.

— Благодаря ти, че ми каза това.

— Дребна работа. Отбий се още някой път при мен. Довиждане.

Гуралчик изчезва през страничния вход. От мегафона се разнасят звуците на някакъв марш и на естрадата влиза почетното знаме на някоя от местните институции. Янота се отправя към главния изход.

10

Директорът Яцевич се усмихва на влизащия Янота и му показва стола от другата страна на бюрото.



- Моля, колега, седнете. Е как е, някакви грижи?
- Никакви. Всичко е наред. Момчетата са много шумни, не са имали достатъчно дисциплина, но мисля, че ще оправя с тях.
- Чудесно. Много добре.
- Имам само един проблем. . . С инвентара.
- Казах ви вече, че имаме трудности. Мога да изцеда още две хиляди, е и още хиляда, но наистина това е всичко.
- Три хиляди няма да оправят нещата.
- Разбира се, но не мога с нищо да помогна. В края на краищата никога не сме имали инвентар, но някак се справяхме. Вашият предшественик. . . На лицето на Янота се появява характерна гримаса.
- Учудвам се, че не сте завели дело срещу него. Довел е училището до развалина. . .
- Сигурно преувеличавате, колега, но ви разбирам. Много бих искал да помогна, но сам виждате. . .
- Имам едно предложение.
- Моля.
- Нали заводите Полтех са шефове на нашето училище!
- Да.
- Те имат задължението да направят нещо за нас.
- Помагали са ни вече неведнъж, но по този въпрос не сме се обръщали към тях.
- Ако позволите, бих могъл да поговоря с тях.
- Моля, нямам нищо против.
- Ще трябва да им предложа нещо в замяна.
- Измислете нещо.
- Ще опитам. — Янота става. — Аха, още нещо. Бих искал да организирам баскетболен мач в нашето училище и да покания момчетата от едно вrocławско училище. Мога да уредя това, защото учителят по физкултура в това училище е мой колега, а за нашите момчета това ще бъде насърчение да се заемат със спорт.
- Това не е лоша идея. Уреждайте.
- Благодаря.
- Янота се обръща и излиза.

## 11

- Седят в кабинета на директора на Полтех, точно до висока палма.
- Добре — казва директорът Кос. — Ще ви дадем петдесет хиляди. Ще стигнат ли?
  - Да. — Янота даже не е изненадан от толкова лесното уреждане на въпроса. — Трябва да стигнат.
  - Но ние имаме за вас такова предложение. Танто за танто. — Обръща се към председателя на заводския съвет. — Моля, това е ваша идея.
  - Какво бихте казали — казва председателят — за това, момчетата да се появяват с фанелки с надпис „Полтех“ на разни училищни мероприятия, разбира се, спортни.
  - Много хубава идея — казва Янота. — Но това са нови разноски.
  - Вие не се безпокойте. Ние ще се заемем с това, то е дреболия.
  - Е, радвам се, че ще можем да ви помогнем — директорът става и подава ръка на Янота. — Може да не е твърде много, но сами разбирате, не сме Нова хута.
  - Благодаря, господин директоре.



Янота стиска ръка на председателя и излиза от кабинета.  
Когато вратата се затваря, директорът се усмихва.  
— С тези фанелки добре го измисли. Една точка за тебе.

12

Янота влиза в учителската стая. Тъкмо е междучасие и стаята е пълна.  
Янота отива до госпожа Липко.

— Знаете ли кого искам да покана за втори съдия?

— Откъде мога да знам?

— Гуралчик.

— Кой е той?

— Мой колега. Сега е ръководител на спортната зала.

При тях спира Еймонт.

— Страшна треска е обхванала нашата младеж. Какво ще направите, ако загубят?

— Нищо. В края на краищата отскоро се заеха сериозно с това. Първите мачове обикновено се загубват. Ще дойдете ли?

— Разбира се. Трябва да помогнем на нашите момчета.

В стаята вмъква глава секретарката и вика от вратата към Янота:

— Господин учителю, един камион е докарал спортен инвентар.

— Идвам — казва Янота и се обръща към госпожа Липко: — Помогнете ми да организираме момчетата на помощ.

— Трети клас сега ще има свободен час. Ще им кажа да слязат долу.

— Добре. Ще чакам.

И двамата излизат.

13

Мачът е към края си. Момчетата от двете страни на игрището се борят с голямо себеотрицание. В залата има тълпа от зрители, главно ученици, учители и някои родители. Отстрани по аултийния тича Гуралчик и със сериозна физиономия изпълнява съдийските си задължения. Янота седи до директора и до някои други учители и се усмихва доволен. Строителният явно печели. Най-после се чува свирката, която оповестява края на мача.

— Печели строителният техникум с 62:50 — съобщава Гуралчик и изтрива изпотеното си лице.

Янота става и ръководи последния етап от срещата: сбогуването. Двата състава, изправени един срещу друг, си подават ръце и се разделят. Към Янота идва ръководителят на отбора на вроцлавското училище и го поздравява.

— Имаш добри момчета — казва той. — Мислех, че на моите ще им върви повече.

— Направиха каквото можах — ласкаво хвали противниците Янота.

— Повече можеха. Готвиш ли своите за елиминации те за спартакиада-та?

— Кога е срокът?

— След месец и половина. Помисли за това.

В този момент към тях идват няколко души с поздравления. Директорът потупва Янота по рамото.

— Най-после нещо се върши в нашето училище. Помислете за още нещо подобно.

— Именно, господин директоре. Бих искал нашето училище да вземе



участие в елиминациите.

— Моля ви се. Ако смятате, че това ще бъде полезно за нашите младежи, нямам нищо против. Между нас казано — директорът понижава глас, — на нашето училище му е необходим успех. Ще се радвам, ако направите нещо в тази насока.

— Ще се постарая. Ще се ориентирам в какви дисциплини можем да имаме шанс и ще се заема да подготвя подобрени кандидати навреме. Но, разбира се, най-много държа да съставя отбор по баскетбол.

— Вече ви казах, че нямам нищо против. Действайте, давам ви пълни права.

— Благодаря. От утре се заемам за работа. Извинявам се, трябва да поздравя момчетата.

Пробива си път по посока на групичката момчета, заобиколени от съученици и разменящи си впечатления.

— Благодаря ви, момчета, много хубаво играхте! — Той стиска ръка на всички по ред. — Сега се измийте, облечете се и се присъединете към вродлавяните. . . Бъдете домакини. А утре на занятията ще ви кажа моите бележки. Аха, още нещо, момчета. Ще стартираме в елиминациите за спартакнадата и във връзка с това ни чака малко работа. Засега довиждане.

Той се присъединява към групата, която стои до вратата, и после всички излизат.

14

Отваря се вратата и в жилището влиза Янота. Поглежда в кухнята, където Барбара тъкмо приготвя обяд.

— Здравей! — казва Янота.

— Юзек е болен — съобщава му Барбара.

— Какво му е?

— Грип. Сега всички боледуват.

Янота влиза в стаята. На леглото лежи Юзек, до него на масичка има лекарства, чаша чай и някакви илюстрирани вестници.

— Здравей! — казва Янота.

— Не се приближавай — предупреждава Юзек. — Имам хрема.

Янота сядва до масата на безопасно разстояние.

— Е, какво, пипна те, а?

— Заразих се от един там при нас.

— То е, защото не играеш физкултура. Имаш много слаб организъм.

— Е, казваш. . .

— Наистина. Изобщо тук работата със спорта е слаба. Уж има клуб, а никой не отива там. Хората имат толкова общо със спорта, колкото гледат по телевизията. Заслужава да се организира тук нещо.

— Поговори с Гуралчик.

— Вече говорих с него. Но него не го засяга.

— Виждаш ли, такива са хората у нас. Никой от нищо не се интересува.

Юзек поема въздух и киха с всичка сила.

Влиза Барбара с чиния супа. Слага я на масичката до леглото.

— Яж, докато е гореща — казва на Юзек. — Да ти сипя ли и на теб? — обръща се тя към Янота.

— Благодаря, ядох в училище — и на Юзек: — Грижи се за тебе жене на ти.

— Не се занасяй — смее се Барбара.

— Нали виждам.



— А твоята какво? Ще дойде ли тук някога? Какво ще стане с вас? — разпитва Юзек.

— Не знам още. Сега има много работа.

— Що за семейство е това? — чуди се Барбара. — Мъжът тук, жената там. Виждал ли си такова нещо? — обръща се към Юзек.

— Ще видим какво ще стане — казва Янота.

— Искаш да седиш в това училище до края на живота си ли? — не го оставя на мира Барбара.

— В училището може би не. Но тук вероятно ще остана.

— Изритай Гуралчик. Това е хубава длъжност. Калета би могъл да ти помогне. Той работи в съвета.

— Но той е по транспорта — чуди се Барбара.

— Е и какво от това? Ако той сам не уреди, може да поговори с когото трябва.

— Гуралчик е мой другар от училище — казва Янота. — Не мога да направя това.

Юзек отново поема въздух, но не киха. Гледа към Янота.

— Ти си още момченце. Не знаеш как да живееш.

— Затова работи в училище — смее се Барбара.

Но Янота е сериозен.

— Ще видим какво ще стане — повтаря той.

15

Янота преминава през чакалнята на районната консултация и отваря вратата с надпис „Кабинет по физиотерапия“.

— Тук ли е госпожа Ева Янота? — пита той.

Лаборантката го поглежда любопитно.

— Момент, сега ще я повикам.

Янота се отдръпва и запалва цигара. Хората го поглеждат въпросително. След малко от стаята излиза ниска блондинка на възраст около тридесет години, с бяла престилка. Това е Ева, жената на Янота. Учудена отива при него.

— Във Вроцлав ли си?

— Пристигнах преди един час. Имаме тук елиминация за спартакиадата.

— Защо не ме предупреди?

— Звънях, но знаеш как е с телефоните. Кога свършваш?

Ева поглежда часовника си.

— След половин час. Ще почакаш ли?

Янота се замисля.

— Знаеш ли какво? Ще отида да видя какво е положението с момчетата и ще бъда в къщи, да кажем в седем, добре ли е така?

— Добре. Ама ми поднесе изненада!

— На себе си също. Хайде довиждане засега.

16

Янота седи на масата и запалва цигара.

— Какво говорят там за мен? — пита той.

— Кои?

— Е, в града. Смеят ли се?

— Полудял ли си?



— Човек, който от треньор става учител по физкултура в малко градче, това не е лоша тема, нали?

— Като всяка друга. Не виждам нищо весело в това.

Ева донася на масата остатъците от яденето и сяда. Известно време се хранят без думи. Изведнъж Ева вдига глава и го гледа право в очите.

— Каж ми наистина, добре ли се чувствуваш там?

— Човек може да се приспособи към всяко място.

— Но ти не ми отговори на въпроса.

Янота изведнъж удря с юмрук по масата.

— А какво искаш да чуеш, по дяволите? Какво трябва да ти кажа? Че ми е добре там? Да! Добре ми е. В края на краищата това е моят град. Там съм се родил, ходил съм на училище. Там живее сестра ми, срещам съученици. Защо трябва да ми е зле?

— И какво по-нататък?

Янота, изненадан за момент, се замисля над отговора. Най-после казва:

— Нищо. Засега трябва да бъде така. До края на учебната година.

— А после?

— Ще видим. Образувах в училището баскетболен отбор. Има няколко много добри момчета. Трябва всичко да направя, за да премина през елиминацията, а после, кой знае, може даже да спечелят спартакиадата. Сама знаеш как би ми помогнало това.

— Откъде знаеш, че ще спечелите?

— Достатъчно е и второто място. В най-лошия случай третото.

— А ако е по-ниско?

Янота се усмихва с превъзходство.

— Ще бъде добре. Имам подготвена нова система за трениране. Специално за хлапета. Ще видиш, през пролетта ще се говори за нас.

17

Голяма спортна зала с олимпийски размери във Вроцлав. Тук се провеждат елиминациите от югозападната зона за училищната спартакиада по колективни игри. Тъкмо завършва турнирът по баскетбол. Ние сме свидетели на последните минути от мача, от който зависи съдбата на отбора от Строителния. Ако спечелят, ще вземат участие в спартакиадата. Но положението не изглежда весело. Противниците, отбор от Йеленя Гура, се борят много амбициозно и водят с две точки. Янота се върти неспокойно на пейката за състезателите и подвиква всеки момент забележки по посока на своите момчета.

Остава още половин минута и, изглежда, че Строителният ще загуби. В този момент се чува свирка. Съдията показва към един от състезателите на отбора от Йеленя Гура. Това е центърът, най-опасният от целия отбор, който е спечелил най-много точки. Съдията му казва да напусне игрището. Това е наказание за пето лично нарушение. Същевременно то е десетото лично нарушение на противниците и поради това Строителният получава право на два поредни удара. Изпълнява ги Конопка. Съсредоточава се и хвърля. Улучва. Приготвя се за следващия удар, хвърля и топката се удря в обръча, отбива се и пада под коша. Но неочаквано я подхваща Ирек и хвърля с лявата ръка в самия център на коша. Вик в залата. Строителният води с една точка. Но топката е вече в ръцете на противниците, които бързо тичат към коша на Строителния. Когато са в средата на игрището, се чува свирката на съдията. Край на мача. Янота подскача и тича към своите момчета. Спечелили са.



Зала на гарата. Янота стои в една от телефонните кабинки и избира телефонен номер.

— Може ли да се обади госпожа Ева Янота? — пита той и чака един момент. — Ева? Аз съм. Е, преминахме. Ще отидем на спартакиадата. . . Какво? . . . Не, няма да дойда повече. След десет минути имам влак. . . Мислех, че няма да успеем, но момчетата се стегнаха и спечелиха. Имаше какво да се види. Жалко, че не можа да дойдеш. . . Какво? . . . Не знам. Сега ще имам много работа, но ти ела. През свободната събота и неделя. . . — Поглежда часовника си и хората, които чакат отвън. — Не мога повече да говоря. Обади ми се кога ще дойдеш, нали? . . . Довиждане! — Оставя слушалката и изтичва от кабината.

Влиза във вагона. Отдалече се чуват възбудени гласове. Момчетата от Строителния и двама придружаващи ги учители стоят в коридора и гласно коментират хода на турнира. Появата на Янота предизвиква стихийна реакция. Момчетата правят път и Янота влиза помежду им.

— Слушайте, момчета — казва той и чака, докато всички утихнат. — Това е само началото. Ако искаме наистина да бъдем нещо на спартакиадата, трябва много да поработим. Тогава ще можем да започнем сериозно да мислим за успех. Е как, момчета, ще спечелим ли?

Отговаря му задружен хор:

— Ще спечелим!

Същевременно се чува свирката на локомотива и влакът тръгва.

До прозореца в учителската стая стои Еймонт, учител по история, и с подигравателна усмивка гледа към група ученици, които въпреки есенния студ и лекия дъжд провеждат сериозна тренировка на училищното игрище. Покрай тях в спортна дреха тича Янота и с кратки възгласи дава от време на време някакви команди.

— Забелязахте ли — казва Еймонт, без да се обръща от прозореца — как нашето училище стана напоследък много спортно?

Надолски, математик, вдига глава от тетрадките.

— Мислите ли?

— Погледнете.

Надолски става и отива до прозореца.

— Не виждам нищо особено — казва той. — Този пиияница Щепанек също не щадеше момчетата. Това ще бъде добре само за здравето им. — Връща се на мястото си и се навежда над тетрадките.

— Нямах това пред вид — казва Еймонт. — От известно време имам впечатление, че спортът е станал важно нещо в нашето училище. Взел е масов характер.

— Това не ме учудва. На тяхната възраст аз стоях все на игрището.

— И аз.

— Е, виждате ли? Момчетата трябва само да ги подхванеш. А този Янота има организаторски талант, това не може да му се отрече. Даже директорът го признава.

— Да, това е вярно. Но усещам в тая работа някакъв. . . фанатизъм.



— Преувеличавате. Просто добре си изпълнява задълженията. Някои колеги би трябвало да вземат пример от него.

Разговорът се прекъсва от влизането на госпожа Липко. Тя вече не крие бременността си, напротив, носи я с известно задоволство. Слага на масата картонена кутия и отвързва връзката. В средата блестят тенекиени отличия.

— Боже — оплаква се госпожа Липко, — трябва да имаш желязно здраве, за да уредиш нещо в този град.

Еймонт отива до масата и поглежда любопитно в кутията.

— Какво е това? — пита той

— Отличия за образцов спортист. Ще ги даваме на ученици, които спечелят петия кръг.

— Олимпийския ли? — пита Еймонт, като взема в ръка едно отличие.

— Не се шегувайте. За спартакиадата. Не сте ли чували?

— Нещо ми мина покрай ушите, но не знам точно.

— Подготвяме се за спартакиадата между училищата и тези отличия трябва да бъдат насърчения за момчетата и момичетата да достигнат най-добри резултати. Такава хватка. Збишек го измисли това.

— Господин Янота ли?

— Да. Нали е знаменит? Сам проектира отличието. Смятам, че е много подходящо, нали?

Еймонт без думи ѝ дава отличието.

— Не ви ли харесва? — госпожа Липко го гледа подозрително.

— Не, защо. . .

— Нали виждам, че не ви харесва. Вие, изглежда, не си падате много по Збишек.

Еймонт взема от закачалката палтото си и го облича.

— Честно казано, нямам изработено мнение на тази тема. Довиждане. — Без да се облича докрай, той отваря вратата и излиза.

Госпожа Липко го изпровожда с недоброжелателен поглед и отива при Надолски.

— А вие какво ще кажете за това? — пххва му отличието под носа.

Надолски го гледа известно време.

— Знаете ли, не разбирам много от тези работи, но ако се съди по пропорциите, то е твърде сполучливо.

## 21

Янота и Юзек, натоварени с куфари и пакети, спират пред вратата на жилището на Янота в хотела на Съюза на полските учители. Юзек с критичен поглед оглежда изподрасканите и мръсни стени на коридора.

— Сигурно от десет години не е боядисвано — казва той.

Янота не отговаря, мъчи се с бравата.

— Сигурно им дървеници в жилищата. . . — продължава да го плаши Юзек.

Най-после Янота отваря вратата и двамата влизат вътре. Вътрешността не се различава много от коридора.

— Интересно кой е живял тук. . . — Юзек слага пакетите на пода.

— Благодаря — казва Янота.

— Трябва да направиш скандал. Аз не бих приел такова жилище.

— Няма значение. Ще го приведа в ред още преди пристигането на Ева.

— Башка ще ти помогне.

— Няма ли да седнеш?

— Ще бягам. Имам заседание.



— Юзек, ти какво работиш всъщност?  
— Как какво? Секретар съм на нашата партийна организация.  
— И това ли е всичко?  
— А защо? Малко ли е?  
— Ако някога се заемеш с гири, едва тогава ще видиш какво значи истинска работа.

— Ти вече над десет години ги вдигаш тия гири и докъде си стигнал? — Юзек показва стените. — До тази руина. И отгоре на всичко не е и твоя. Довиждане, Збишек, отбивай се у нас от време на време.

Юзек излиза като че ли малко обиден. Янота се замисля. В един момент забелязва муха на масата. Премества се и после с всички сила удря с юмрук.

22

В гимнастическата зала момчетата от IV клас, подредени в две редици, тичат към коша и опитват да улучат центъра на железния обръч. В залата се виждат много промени. До стената стои нова коза, конят е с поставен нов крак, счупените стъпала на стената са сменени, от коша висят нови мрежи. Момчетата, облечени в еднакви фанелки и гашета, чувствувайки върху себе си погледа на Янота, се стремят да се покажат пред него в най-добра светлина. Но учителят не е щедър на похвали. От време на време само казва „добре“ или „да, да“, но по-често се чуват критични забележки и неприятни, поръсени със сол подигравки.

Единствен от цялата група, който не изглежда да придава специално внимание на тренировката, е Ирек. Това се вижда по отпуснатото тяло, забавената крачка и пренебрежителната физиономия. Може би това идва от там, че засега той улучва най-точно коша и май нито веднъж още не е пропуснал. Янота се вглежда внимателно в него и всеки негов точен удар потвърждава стихо „добре“. Ирек е един от най-високите в класа, а притежава и бързина и чувство за ритъм. Знае, че учителят го наблюдава и може би това го предизвиква още повече да демонстрира своята независимост: „Бих могъл, но не ме засяга.“

Най-после Янота прекъсва тренировката.

— Добре. Елате сега тук. Всички. — Изчаква, докато момчетата се приближат, след което продължава: — Слаби сте на тези удари. Само Стефански — показва към Ирек — се справя някак. Няма как, момчета, ще трябва да се заемем с работа. Ако искаме да се представим добре на спартакиадата, един час по време на урок е решително много малко. И затова уговорих с директора да имаме два пъти седмично допълнителни занимания след училище.

Шум на недоволство. Янота мръщи вежди.

— Какво има?

— Цял ден в училище. . . — мърмори Юрек Опалски.

— По-силно, Опалски! — казва Янота.

Опалски навежда глава. Но се обажда Ирек.

— Юрек е прав. Имаме много домашни, а освен това всеки от нас има още някои други занимания след училище.

— Какви занимания?

— Ами разни. . .

Янота изважда малко тефтерче и записва нещо в него. Очите на момчетата го наблюдават с тревога.

— Добре — Янота прибира тефтерчето. — Привършихме дискусията. Радвам се, момчета, че сте съгласни с мене и се стремите към работа.



В такъв случай ще започнем веднага, от днес. Подреждаме се в две редици.

— Господин учителю — Ирек излиза напред.

— Какво има?

— Трябваше да бъда днес веднага след часовете в Дома на културата. Свирия в музикалния състав и днес имаме важна репетиция. Може ли да ме освободите?

— И дума да не става.

— Всички ще ме чакат.

— Нищо, ще почакаат.

— Но...

— Казах вече! Стефански в редицата!

Ирек се отдръпва неохотно.

— Ако имате нещо да ми казвате — говори Янота, — то моля, както обикновено, след часовете и чрез капитана. А сега ще се разделим на няколко отбора, по петорки.

23

Янота ходи нервно по перона и гледа за влака, който трябва да пристигне. Най-после от перспективата на релсите, от дълбочината на тунела, се открояват големите очи на локомотива и след малко цялата композиция с писък спира на перона. Янота върви бавно покрай вагоните. Изведнъж чува зад себе си глас, който го вика по име.

— Збишек!

От един прозорец се навежда главата на Ева. Тя му маха. Янота отива по-близо.

— Дай куфара — казва той.

Ева му подава през прозореца малко куфарче и изчезва. Пътниците се изсипват от вагона, а най-накрая излиза Ева. Целуват се, но без прекалена нежност. Така, като че ли след цял ден работа се срещат отново в къщи.

— Е, как е? — пита Ева.

— Нормално. Да вървим.

24

Седят в „Лотос“, известен ресторант в града. Ева се храни без апетит, често прекъсва и гледа Янота. Най-после оставя ножа и вилицата и се обляга на стола. Янота вдига глава.

— Какво има?

— А, нищо. Яж, яж...

Янота също оставя приборите.

— Какво значи яж, яж? А ти не ядеш.

— Не ми се яде.

— Какво, не ти ли е вкусно?

— Вкусно е, вкусно е.

— Не разбирам тогава какво има.

Келнерът идва, носи бутилка бира, разлива по чашите. Когато изчезва, Ева пита:

— Всъщност защо ме докара тук?

— Как защо? Нали трябваше да прекараме заедно свободната събота и неделя. Нали така се уговорихме.

— Е, и пристигнах.

— Е... — Янота гледа очаквателно към нея.

— И от половин час провеждаме много интересен разговор.



- За какво да говорим тук?
- Нали не сме се виждали от един месец. И отново още един месец няма да се виждаме. А може би и по-дълго.
- Следващия път аз ще дойда при теб.
- А защо не можа сега?
- Казах ти, че имам утре тренировка с момчетата.
- В неделя?
- Какво да се прави? Ако трябва да спечелим с тях спартакиадата, трябва малко да ги попритисна.
- Ева го гледа, без да говори. В този поглед има смесица от съчувствие и ирония.
- В това ли се състои твоята нова тренировъчна система за кутрета? — пита тя.
- Между другото — отговаря Янота без усмивка.

25

Стоят на възвишение, откъдето се виждат грамади въглища и минни шахти. Сив, долношлъонски пейзаж.

— Знаеш ли — казва Ева, — в нашата амбулатория трябва да монтират нова английска апаратура и трима души, в това число и аз, трябва да заминем за Англия на едномесечен курс за обслужване на тези апарати.

— Кога?

— През февруари.

— Но ти не знаеш английски.

— Учила съм малко. Но сега ходя на ускорен курс.

— Ами това е чудесно.

Ева го гледа и се усмихва.

— Какво, завиждаш ли?

— Защо?

Янота започва да слиза по тясна пътечка надолу. Ева върви след него.

— Е, признай си... — вика тя. — Малко...

Янота говори през рамо, без да се обръща:

— Нали съм бил в Англия. Преди три години, с отбора.

— Е и какво от това? Но те яд, че заминавам. А може би не?...

— Глупости.

Някакво куче изскача зад храстите и започва бясно да лае срещу тях. Янота вдига от земята малък камък и хвърля към него. Животното, стреснато, престава да лае, след което, свилю опашка, бяга бързо надолу.

26

Спират при ограда, която е около някакъв военен терен. В дълбочината се виждат войници, които се въртят около камионите.

— Слушай — казва Ева. — А какво ще стане с нас?

— А какво трябва да стане?

Няколко метра по-нататък млада жена разговаря през мрежата с един от войниците.

— Трябва да вземем някакво решение. Искаш ли да останеш тук?

— Вече ти казах. Ако остана тук, ще бъде по-добре, отколкото където и да е другаде.

— А какво ще стане с мен?

— Ела тук.

— За постоянно? В тази дупка?



— Не го наричай дупка. Това е градът, в който съм се родил.  
— Е и какво? — Ева повишава глас. — Дупката си е дупка. Аз също съм се родила в такъв град и съвсем нямам желание да се връщам там. Войникът и жената при оградата се обръщат към тях. Янота забелязва това.  
— Не викай — казва той. — Да вървим.  
Той тръгва покрай оградата. Ева стои известно време, после тръгва след него.

27

Ева и Янота вървят по перона покрай влака. Търсят свободно купе.  
— А! Тук ще бъде добре — Ева показва към прозореца на едно купе.  
Янота ѝ дава куфара и я изпраща до вратата на вагона.  
— Не се сърди, но трябва да бягам. Не мога да закъснявам за занятия.  
— Не се безпокой. Влакът и без това заминава след пет минути.  
Янота се навежда и прави опит да целуне Ева, но тя се отклонява леко и целувката увисва в пространството.  
— Збишек. . . — казва Ева.  
— Да?  
— Аз няма да дойда вече тук.  
— Как така? Нали. . .  
— Не исках да ти казвам това, но имам някого във Вроцлав.  
— Едва сега ли ми го казваш?  
— Мислех, че може. . .  
Янота се върти неспокойно, гледа часовника.  
— Слушай, сега не мога да разговарям с теб. Ще ти се обадя утре.  
— По-добре не се обаждай.  
— Ще ти се обадя. Довиждане.  
Янота се обръща и тръгва с бърза крачка. Ева влиза във вагона и изчезва в тъмната му вътрешност.

28

Гимнастическата зала. Янота, облечен в гащета и гимнастическа фанелка, подава топката на Ирек.  
— Стреляй! — вика той.  
Ирек хвърля, но не улучва коша. Но Янота вече притичва, хваща топката и отново я хвърля на Ирек.  
— Още веднъж.  
Ирек притичва към коша и опитва да хвърли топката с лявата ръка. Успява. Но Янота е неумолим.  
— С дясната!  
Ирек хваща топката, тупва я два пъти и я хвърля. Отново успешно.  
— Е, добре — казва Янота, — за днес е достатъчно. Но трябва още много да поработиш. Бърз си, но технически си още зле. Отскокливостта ти е слаба. А и кондицията. През този час правихме две почивки, а ти едвам дишаш. Трябва да започнеш да тичаш.

29

Ранна, студена сутрин. В градския парк на културата по тясна пътеч-



ка тичат Янота и Ирек. И двамата са в спортни дрехи, в еднакъв ритъм изминават определеното трасе. В един момент Ирек спира. Янота се оглежда.

— Какво има?

— Трябва да си почина — казва задъхано момчето.

— Хайде, хайде, Стефански — подтиква го Янота. — Затова така се мъчиш, защото много малко тичаш. Това не е нищо. Днес е за първи път, след два дни ще бъде по-добре.

— Всеки ден ли ще тичаме?

— А ти какво си мислеше? Щом сме започнали веднъж, не можем да прекъсваме. Там е работата. Е, почина ли си?

— Малко. . .

— Хайде напред. След половин час си на училище.

Янота тръгва пръв, а след него в бавен тръс Ирек.

30

Ударните инструменти този път звучат слабо и неравномерно. Пител прекъсва репетицията и гледа с укор Ирек. Останалите от състава също го гледат неодобрително.

— Какво ти е? — казва Пител. — От известно време свириш все по-лошо. Грижи ли имаш?

— Не, няма такова нещо. Малко съм уморен днес.

— Тогава не се пресилвай, почивай, но тук трябва да бъдеш във форма.

— Е, добре, добре, ще се старая.

Пител поглежда в нотите и дава знак на печатаря, който започва да свири на бас-китарата.

31

Когато Ирек влиза в къщи, веднага забелязва, че някой е у тях. И наистина, в кухнята заедно с майка му и баща му седи на масата и пие чай учителят Янота.

— Добър ден — казва Ирек.

— Вече е вечер — смее се Янота. — Минавах покрай вас и си помислих, че ще се отбия да те посетя. А в това време ти пируваш някъде из града.

— На репетиция бях в Дома на културата.

— Знам, знам. Е и как мина?

— Добре.

— Не вижда нищо друго освен тази своя музика — вмъква майката.

— А господин учителят тъкмо казваше, че ако се занимаваш усърдно със спорт, ще отидеш далече.

— Във Варшава — обяснява Янота на родителите — някой клуб щеше вече да се заеме с него. За щастие аз съм тук, няма да позволя да се изпорти — той става. — Но трябва да вървя, заседях се. Беше ми много приятно.

Ръкува се с бащата и целува ръка на майката. Като се разделят с Ирек, му напомня:

— Утре сутринта в седем. Както обикновено.

Ирек като че ли се колебае.

— Господин учителю. . . — казва той най-последно.

— Какво? — Янота си облича палтото.

— Не мога утре. . .



- Защо?
- Утре имаме първия час история. . .
- Е и какво от това?
- Трябва да съм отпочинал. В сряда след бягането бях така уморен, че когато господин Еймонт ме изпита, не можах да отговоря добре. Утре трябва да ме изпита пръв, а ако не бъда наред, ще получа слаб за срока.
- Не се тревожи. Ще свършим утре по-рано, а с господин Еймонт аз ще поговоря по твоя въпрос. Сега е най-важно да не се прекъсва тренировката. Довиждане до утре.
- Довиждане — казва Ирек.

32

В учителската стая се провежда педагогически съвет. Марина Савицка, учителка по география, говори с привидно спокоен глас, но от време на време се запъва — изразителна проява на скрит гняв.

— Нямам нищо против развитието на физкултурата в нашето училище, напротив — смятам, че младежите трябва по-скоро да се занимават със спорт, отколкото да прекарват времето си на неподходящи забави или да седят пред телевизора. Но, колеги, струва ми се, че е малко прекалено физкултурните занимания да стават за сметка на моите часове. Моля — Госпожа Марина отваря дневника и изважда от средата бележка, прегъната на две: — тук съм си отбелязала всички освобождавания от час на ученици през последната седмица. В понеделник петима души бяха освободени за гимнастически упражнения, във вторник три момчета, освободени за тренировка по баскетбол, в четвъртък отново баскетбол, в петък в четвърти клас часът по физкултура се провежда преди моя час. Резултатът: почти всеки път почти половината от класа закъснява с петнадесет-двадесет минути. — Тя сгъва бележката и затваря дневника. — Ако продължава така, аз мога спокойно да се откажа от провеждането на часовете.

Леко раздвижване.

— Вие преувеличавате, колежке. . . — казва директорът.

— А аз подкрепям госпожа Марина — обажда се Еймонт от другия край на масата. — Още отдавна исках да повдигна този въпрос, но някак нямах случай за това. Напоследък у нас не върви както трябва. Трябва да се каже това напълно открито. По моя предмет за първия срок трябваше да намаля оценките на много ученици, които до това време бяха образец за другите. Знам от колегите, че и при тях положението е подобно. Знам всички тези фрази, че спортът е здраве, че възпитава и така нататък, но в нашето училище спортът започна да води към поквара. Защото как другояче да се нарекат бягствата на учениците и ученичките от занятия, закъсненията или освобождаванията, както преди малко доказа колежката Савицка, заради някакви упражнения или тренировки. Би трябвало заедно да решим как да се противопоставим на тази нездрава ситуация.

Отново шум. Покрай гласовете, които подкрепят Еймонт, се чуват също един или два гласа, които изразяват неодобрение. . .

— Може ли да кажа нещо? — Янота говори тихо, така че в първия момент само най-близкоседящите го чуват.

— Моля, колега — Директорът протяга ръка по посока към него.

— Чух тука няколко гласа — говори спокойно Янота, — които се изказаха против разпространението на спортни идеи в нашето училище. Вярно е, че никой не спомена моето име, но разбирам, че ставаше дума за мен.



— Говорим общо, никой лично. . . — казва някой от страни.

— Не, не, камъните бяха хвърлени в моята градина.

— Защо веднага камъни? — обажда се някой друг.

Янота се обръща в тази посока.

— Да, камъни. . . Когато дойдох преди два месеца в това училище, какво заварих? Унищожен и изпокраден инвентар, нарушена програма на преподаване по моя предмет и няколко запалени играчи по футбол. Никой не може да ме упрекне, че съм скръстил ръце и че съм приел това състояние на нещата. Не принадлежа към хората, които чакат, докато други свършат работата вместо тях. Всички знаят какво съм направил, няма нужда да го припомням. А работа имаше и има много. По молба на дирекцията освен нормалните задължения, определени от програмата, се заех да подготвя нашето училище най-напред за елиминациите, а после за спартакиадата. Имам голям опит в тази област и въз основа на досегашните резултати имам право да разчитам на успех. А успехът е много необходим на училището. Както е известно, през последните две години училището е имало най-лоши показатели по учение в цялото воеводство.

— И вие искате да ги поправите със спортни резултати? — пита иронично Еймонт.

— Не — отговаря спокойно Янота, — но имаме шанс да докажем, че не сме най-лоши във всичко.

— Особен начин на разбиране — мърмори Еймонт.

— Колеги, колеги — прекъсва дискусията директорът, — по този начин доникъде няма да стигнем. Не бих искал да оставям впечатление, че поставям спорта над учението, но ми се струва, че двете неща не се изключват и не трябва да бъдат в конфликт. Не подлежи на дискусия, че часовете трябва да бъдат провеждани на спокойствие и че е недопустимо каквото и да е отсъствие. При все това, щом сме решили да вземем участие в спартакиадата, трябва да положим всички усилия, за да се представим на нея колкото е възможно най-добре. Разбира се, колега — обръща се той към Янота, — трябва да се прехвърли тежестта на подготовката повече на извънкласните занимания.

Момент на мълчание. Най-после се чува гласът на Янота:

— Вероятно ще може да стане, господин директоре.

33

Янота, облечен в спортна дреха, тича начело на група от няколко момчета. В слалом, между дърветата. Всеки от тичащите има на гърба си пълна раница. Някой от момчетата забавя, позволява другите да го изпреварят. Това е Конопка. Янота се оглежда назад, дава знак на момчетата да не спират и изтичва към Конопка. Като се уверява, че нищо му няма, извиква му нещо и след малко двамата с равна крачка се мъчат да достигнат групата.

34

Поредното упражнение. По скачане. Момчетата скачат на височина, на дължина, през обръч.

35

Ирек лежи облечен на дивана. Уморен е.



- Броцлав, втора кабина—вика чиновничката зад стъкления параван. Янота става от пейката и влиза в кабината. Вдига слушалката. Чува се гласът на Ева.
- Ало!
- Ева? Аз съм Збишек!
- А! Добър ден. Какво ново-вехто?
- Извинявай, че едва сега се обаждам, но съвсем нямах време. Искан да ти се извиня, че така стана.
- За какво говориш?
- За влака тогава, че не изчаках, докато тръгне.
- Няма значение, няма защо да говорим за това.
- Слушай, след две седмици пак имаме свободна събота. Може би ще дойдеш?
- Забрави ли какво ти казах?
- Кога?
- Като се разделяхме.
- Сигурно не говореше сериозно?
- Янота мълчи известно време. Ева също нищо не говори.
- Ами ела тогава — казва най-после Янота. — Ще поговорим.
- Не, Збишек. Слушай, не мога сега да говоря с тебе, защото бързам.
- Ще ти напиша всичко в писмо.
- Почакай . . .
- Наистина бързам. Не мога повече да говоря. Довиждане.
- Тръсък на затваряна слушалка. Янота също оставя слушалката и излиза от кабината. Плаща за проведения разговор и се отправя към изхода. Изведнъж чува, че някой го вика. Това е директорът на Полтех.
- Добър ден, отдавна не съм ви виждал. Какво ново, как е работата?
- Благодаря. Много добра работа ни свършиха парите от комбината.
- Радвам се. Говорих неотдавна с директора Яцевич. Много добре се изказа за вас. Обещах му, че ако спечелите поне един златен медал на спартакиадата, ще ви дадем още петдесет хиляди.
- А за два златни?
- Какви два златни? — не разбира директорът.
- Колко ще дадете за два златни медала?
- Кос се смее.
- Моля, още не е спечелил, а колко е алчен. Защо не се отбиете при мен? Знаете ли за какво мислех? Други заводи ще имат свои клубове, защо ние трябва да бъдем по-лоши? Не бихте ли се заели вие с това?
- Защо не. . . Бихме могли да поговорим.
- Е, именно, може би ще се отбиете при мен през седмицата?
- Добре.
- Най-добре към четири часа. Е, хайде довиждане.
- Довиждане.
- Ръкуват се и се разделят.

Янота и Матишак влизат в гимнастическата зала. Капитанът рапортува, че класът е готов за упражненията.

— Свободно — казва Янота. — Представям ви Ян Матишак, бивш състезател от националния отбор по баскетбол. Помолих господин Янек да дойде специално при вас и да ви разкаже малко за себе си и за отбора, а



също и за това, какво трябва да правиш, за да станеш добър спортист. А на края, ако го помолите, ще поиграе с вас.

— Е, какво, момчета? — Бившият състезател се усмихва. — Обичаме ли да играем баскетбол?

Разнася се общо „даааа“.

— Май че искате да спечелите спартакиадата?

— Даааа!

— Това е много просто. Веднага ще ви покажа как се прави — обръща се към едно от момчетата. — Хвърли ми топката.

Момчето хвърля топката, а Матишяк от място, където стои, от остър ъгъл я вкарва направо в кош.

Учудване.

— Сигурно и вие можете вече така, а?

Смях.

— Знаете ли какво? Ще направим така: най-напред вие ще покажете какво можете, а после аз ще ви издам няколко номера, а на края ще си показваме. Може ли, учителю? — обръща се той към Янота.

— Може.

38

В празната зала стоят Янота и Матишяк. Отдалече, откъм душовите достигат гласовете на къпещите се момчета. Матишяк се преоблича.

— Ти прекали — казва той — с този състезател от националния.

— Няма нищо лошо — усмихва се Янота. — За тях е по-добре, ще им послужат като допинг. Всъщност теоретически ти би могъл да играеш в националния.

— Но не съм играл и няма вече да играя. Пенсioniрам се.

— Не можеш постоянно да се преструваш на по-млад отколкото си.

— Факт е, че вече нямам тази кондиция както по-рано. Сигурно сам ще се откажа, няма да чакам, докато председателят ме принуди.

— Разбира се, не им давай да те притиснат. Така както и аз.

— А ти всъщност защо дойде тук? Малко ли клубове има? Винагище се намери някой за тебе.

— Може би щеше да се намери, но не съм търсил. Третата лига не ме интересува. В такъв случай предпочитам това — прави кръг с ръка. — Тук имам повече свобода. По-лесно могат да се убедят хората.

— А защо държиш толкова на тази спартакиада?

— Знам ли? Държа. Обичам да се проверявам.

— И да побеждаваш, а?

— А кой не обича?

39

На вратата се появява Ирек. Отива при Янота и Матишяк.

— Господин учителю. . . — казва той.

Янота се обръща.

— Какво има, Стефански?

— Искан да ви помоля да ме освободите от тренировка в сряда. Обещах в състава, че ще отида. Имаме много важна репетиция.

— Сега, Стефански. Ти смяташ, че нашите тренировки са по-маловажни ли?



- Откъде-накъде, не съм казал такова нещо.
- Но аз знам добре какво мислиш — Янота отива при Ирек. — Слушай, не искам да мислиш, че имам нещо против твоите барабани или как се наричат там, но мислех, че разбираш какво значи за нас всеки ден тренировка. Изработил съм известен график, който се осъществява, и знам, че прекъснатата тренировка ще доведе до снижаване на формата. Затова не мога да позволя на момчетата да напускат занятия.
- Ако не ме освободите, ще ме изхвърлят.
- Нали през цялото време се мъча да ти обясня как стоят нещата. Имам впечатление, че не си слушал.
- Ирек гледа към Матишак, като че ли се надява на помощ от него, но той казва:
- Тренировката, колега, е важно нещо. Не може да се клинчи.
- Чуваш ли? — подхваща Янота.
- Тогава значи. . .
- Категорично не мога да те освободя.
- Жалко — казва тихо Ирек. — Довиждане.
- Обръща се и си тръгва. Когато се загубва зад вратата, Янота казва на облечения вече Матишак.
- Той е един от най-добрите.
- Забелязах.
- Но все се съпротивлява. Всички вече ги пречупих, а него още не. Като че ли обича баскетбола, запален е, а от време на време нещо такова му хрумва, че не знам. . . Нямам представа какво има.
- Поговори с него — Матишак тръгва към изхода.
- Говорих вече. Не се бой, имам свои начини, по-добри.
- Матишак кимва и двамата излизат от залата.

#### 40

Голяма стая в заводите Полтех. Има карнавал. В дъното, на сцената, свири съставът на Дома на културата. Ирек както обикновено е на ударните инструменти. Пител, облечен в червено сако, пее един от най-новите шлагери. Зад колоните, на сервиран масички, седят представителите на дирекцията начело с директора Кос и неговата жена. От другата страна на директора виждаме Янота. Официално нагласен с тъмен костюм, той долива водка в чашата на съседката си, братовчедка на директора. Тя е снажна, около четиридесетгодишна жена, към която директорът и жена му се обръщат с Кристинко.

— Кристинко — тъкмо казва директорът, — трябва да идваш по-често при нас. Винаги ще се забавляваш по малко. — Обръща се към Янота: — Кристинка имаше напоследък тежък период.

— Ох, няма какво да говорим — Кристинка вдига чаша и казва на Янота: — А вие не пиете ли?

— Той е спортист — смее се директорът. — Внимавайте, господин Збишек, защото ще ви опиянчи.

— Не е толкова лесно с мен това — казва Янота и също вдига чаша.

— Не се знае, не се знае — смее се Кристинка и изпива чашата си до дъно.

Янота прави същото.

— Ще потанцуваме ли? — Кристинка оправя фризурата си и гледа очаквателно Янота.



Янота се колебае. Кристинка го тегли за ръката.  
— Е, хайде да вървим. Отдавна вече не съм танцувала.  
Янота отдръпва стола си и става. Директорът се смее.  
— Внимавайте, господин Збишек. Ще ви докара грижи.  
— О! — казва превзето Кристинка. — Ти винаги плашиш всички.  
Директорът се смее.  
— Само ми го доведи цял. И аз имам планове за него.  
Кристинка хваща Янота под ръка и го води към паркета.

41  
— Не виждам Стефански — казва Янота. — Какво става с него? Да не е болен?

Момчетата, наредени в редица пред учителя, мълчат.

— Какво има? — Янота се обръща към Писарек, капитана на групата. — Той беше ли днес на училище?

— Да — казва Писарек.

— На всички часове ли?

— Да.

— А защо го няма на тренировка?

— Не знам.

— Какво значи това? Никой ли не знае?

Мълчание.

— Шафранец, вие сте приятели със Стефански. Защо не е дошъл на занятията?

— Не знам, не ми е казал.

— Бих предпочел — казва предупредително Янота, — ако знаеш нещо, да не го криеш от мен. Знаеш ли, защо. . .

Главите на момчетата се обръщат по посока на Шафранец, чието лице се покрива с червенина. Янота изважда тефтерчето и записва нещо в него. Когато свършва, казва:

— Е, добре, започваме заграването. Моля.

Момчетата се обръщат и започват в бавен тръс да тичат около залата.

42  
— Стоп! Стоп!  
Музиката спира.  
— Господа — Петел, както винаги на репетициите, малко се ядосва и във връзка с това лека се запъва. — Трябва малко по-бързо. Хората искат да имат бързо „ритмично карнавал“, а вие свирите като че ли е погребален марш. Не може така. Послушайте — Той показва ритъма с ръка и с крак. — Този ритъм влива в кръвта забава и пеене, татата, тататата. . . По-бързо! И тромпета — обръща се към чиновника на местната банка — не така силно. Моля, отначало. Раз, два, три, четири.

Отново се чува мелодията, този път мъничко по-бързо. Когато са на средата, вратата се отваря и в залата влиза директорът на Дома на културата Сухецки. Той чака търпеливо, а когато Пител отново прекъсва, директорът се обръща към него:

— Извинявайте, господин Кажик, може ли да освободите за пет минути Стефански?

— Сега ли трябва да стане?

— Да, доста важна работа.

— Е, добре, така да бъде. Господа, правим почивка.

Ирек, учуден, оставя палките настрана и тръгва след директора.



Когато влизат в кабинета на директора, още от прага се натъква на погледа на Янота. Мрачен и заплашителен.

— Сядай — казва Янота, макар че правото да покани за сядане принадлежи на домакина.

Ирек сядна на края на стола.

— Господин учителят дойде при нас с оплакване — В гласа на директора се чувствава тъга и несигурност дали застава на правата страна. — Изглежда, си избягал от часове?

— Е, не съвсем. . . — казва тихо Ирек.

— Как трябва да разбирам това? — Янота запалва цигара.

— Бях при вас в петък и молих да ме освободите.

— Но не те освободих.

Ирек мълчи. Янота хвърля изразителен поглед по посока на Сухецки.

— Нали виждате — казва той. — Стефански постъпи самоволно, без да се разбере с мен.

— Да — директорът се върти на стола си. — Мисля, че най-добрият начин да се избягнат в бъдеще подобни инциденти, ще бъде да се освободиш за известно време от репетициите в състава.

— Как така? — Ирек е изненадан. — Нали вземаме участие в прегледа? Съставът. . .

— Ще се оправят. Това е само за известно време — успокоява го Сухецки. — До спартакиадата.

— Но прегледът е в същото време. Господин директоре. . .

— Училището е по-важно — прекъсва го директорът, тонът му става принципен. — Ние си сътрудничим с училището и не можем да правим нещо, което противоречи на неговата програма. Домът на културата трябва да помага за запълване на свободното време, а не да си конкурира с училището или с работното място, помни това. Господин учителят смята, че твоето присъствие на тренировките е необходимо и аз трябва да се приспособя към това. Ще поговоря с господин Кажик и мисля, че той ще успее да намери някакъв заместник. А след спартакиадата ще се върнеш обратно в състава.

Момент на мълчание. От репетиционната достигат звуци на отделни инструменти.

— Не би ли могло все пак нещо. . . — Ирек се опитва да предложи някакъв изход от положението, но нищо не му идва в главата. Директорът използва това и приключва дискусиата.

— Съжалявам. Най-напред училището, а после забавата. Толкова по този въпрос. Можеш да излезеш.

Ирек мърмори нещо на носа си, става и излиза. След неговото излизане Сухецки се отпуска.

— Малко ми е жал за него — казва той. — Много си обича музицирането.

— Трябва да бъдем твърди за някои неща — Янота гаси недопушената цигара. — Знаете как става. Ако им отстъпиш в нещо, после ще ти се качат на главата. Аз ги познавам. — Става и посяга към палтото си. — А какво става при вас със спорта? Правите ли нещо?

Директорът също става.

— Какъв спорт. . . Единствената дисциплина е пинг-понгът.

— Заслужава нещо да се измисли, не смятате ли?

— Разбира се, разбира се.



- Бих могъл да се заема с това.
- Ще имате ли време? Училището, спартакиадата, чувах също, че в Полтех нещо започват.
- Засега това е организационен етап. Мисля, че бих могъл да ви посветя няколко часа в седмицата.
- Би било прекрасно.
- Ще се отбия при вас може би в сряда, ще поговорим. Благодаря за помощта по въпроса за Стефански. Довиждане.
- Довиждане.

44

Отваря се вратата и в учителската стая влиза енергично Еймонт. Хвърля дневника на масата с всичка сила.

- Не може да продължава повече така. Ще напиша до настоятелството. Сваля си палтото от закачалката и се облича.
- Какво е станало? — пита Подлешни, полонист.
- Нищо не е станало. Това, което и винаги. Пак десет души ми закъснях за часа с двадесет минути. Повод: подготовка за спортно мероприятие по случай 170-годишнината от раждането на нашия патрон. Полудели ли са всички или какво?

Мълчание. Еймонт прехвърля поглед подред към всички присъстващи.

- Кой от вас ще подпише заедно с мен писмо до настоятелството? — пита той тихо.

Никой не отговаря.

- Аз ще формулирам съдържанието на писмото. Нужни са само вашите подписи. — Еймонт отива до Марина Савицка, наведена над дневника. — Госпожа Марина, вие веднъж взехте думата по този въпрос. . .

- Да, вярно е — казва Савицка, — но трябва да се каже, че от онова събрание много неща се промениха.

- Какво се е променило? Нали ви казвам, че днес отново закъсна половината клас.

- Това са вече само спорадични случаи. В края на краищата това е важно тържество за нашето училище. Гарибалди е бил велик революционер.

Еймонт отива при Подлешни,

- А вие? — пита той.

- Искате ли да послушате добър съвет? — Подлешни отвежда Еймонт настрана. — Не се захващайте с такива истории. Жалко за нервите, а нищо няма да спечелите. Нищо няма да се промени чак до спартакиадата. Просто всички държат на нея. Няма значение по какви причини.

- Нали знаете, че това е глупост, изкуствено създадена психоза.

- Може би, но той убеди всички и целият град е с него. Директорът на Полтех е полудял на тази тема. Създават някакъв спортен клуб в завода. Бокс или нещо такова.

- Какво прави той извън училище, мене не ме интересува. Знам само едно: в този момент спортът дезорганизира нашата работа. Мислите ли, че това е правилно?

- Аз нямам от какво да се оплаквам всъщност — Подлешни се отдава към своето място.

- Това значи ли, че не мога да разчитам на вас? — пита след него Еймонт.

- Ако други колеги признаят такава дейност за препоръчителна, аз също ще се присъединя. Но да си говорим открито, от това нищо няма



да излезе.

Еймонт още веднъж обгръща с поглед всички присъстващи, но никой не гледа към него. В този момент вратата се отваря и влиза Янота. Той е както винаги в спортна дреха, държи кърпа за лице. Еймонт маха примирено с ръка, посяга към шапката си и излиза. Янота поглежда към него и прави учудена физиономия.

— Какво му е?

Подлешни се усмихва иронично.

— Отново вашите ентусиасти са закъснели за неговите часове — обяснява той.

45

Момчетата тъкмо се преобличат в гардероба, когато Писарек влиза и съобщава:

— Момчета, днес ще стоим до четири часа. Стариет вика да ви кажа. Раздвижване. Ирек ритва тенекиената врата на шкафчето.

— Оглулял ли е, какво? — вика той.

— По дяволите! — казва Конопка. — Уговорил съм се за три и половина.

— Можем да го помолим — предлага някой — да отложи за друг ден.

— Няма да се съгласи — чува се от ъгъла.

— Момчета — казва Ирек. — А ако се чупим всички?

— Полудял ли си? Искаш да изхвърчим от училище ли? — вика Писарек.

— Не могат да изгонят всички — съблазнява ги Ирек.

— Ирек е прав — обажда се Конопка. — Можем да му направим такъв номер.

— Нищо няма да ни направят. Много държат на спартакиадата.

— Ами, остави това. . .

— Е какво? Ще бягаме ли? — Конопка вече си събира нещата. — Прекалено много станаха вече тези тренировки, по дяволите! Нямам даже кога да се срещна с момиче.

— Погледни на кого говориш — казва с презрение Ирек. — Съвсем намерение да духнат. — Обръща се към Шафранец: — А ти?

— Аз вече му влязох в очите, не искам да рискувам повече. Няма как. Час повече, час по-малко.

— С вас нищо не може да се направи — Конопка сяда примирен на пейката. — Дяволски страхливци!

Писарек, преоблечен вече в гащета и фанелка, вика от своето място:

— Ти внимавай!

— А какво? Не си ли такъв? — обръща се Конопка към него.

— Искаш ли да получиш по мутрата? — Писарек заема агресивна поза.

— Насран капитан — мърмори Конопка.

Но той чува. Подскача към Конопка и замахва, но в последния момент между тях застава Ирек и задържа Писарек за ръката. Той я издърпва.

— На тебе също ти се полага — мърмори капитанът. — Ти, свирачо. . .

Неизвестно кога и как юмрукът на Ирек попада на бузата на Писарек. Започва истински бой, който се прекъсва едвам при появата на Янота.

— Какво става тук? — вика той. — Стефански! Писарек!

Биещите се прекъсват боя и обръщат окървавени лица към учителя.

— Как започна?



— За момиче — опитва да обърне на шега Конопка.

— Не питам тебе — казва остро Янота. — Кой започна?

Мълчание.

— Е, добре, измийте се и на работа. Знаете вече, че днес ще работим до четири, нали?

Отговаря му общото „дааа“. Янота излиза от гардероба, момчетата тръгват след него.

46

— До мене достигат тревожни вести, колега — говори директорът Яцевич на седящия насреща му Еймонт, — че вие бунтувате учителите ми.

— Кой е казал това? — Еймонт си сваля очилата и ги бърше с кърпичка.

— Не е важно кой. Важни са фактите, а фактите са такива, че вие подтиквате хората да подписват някакви писма. Като ваш началник не мога да отмина това равнодушно. Тази работа ме тревожи и ви извиках, за да я изясним.

— Работата е проста, господин директоре. Искам да напиша до настоятелството и мислех, че колегите ще се присъединят и ще сложат поне подписите си под писмото. Но всички отказаха.

— И правилно. За щастие ядрото от нашите педагози има голямо чувство за отговорност. Може ли да се знае какво съдържание е трябвало да има вашето писмо?

— Искам да получа от настоящия отговор на въпроса, дали предпочитанието на спорта пред учението е в съгласие с програмата, препоръчана от Министерството на просветата и възпитанието и какви са директивите в това отношение.

— Изпратихте ли вече това писмо?

— Не, нямах време.

— Тогава можете вече да не го изпращате. Аз написах. — Отваря чекмеджето и изважда писмо на службена бланка. Моля, ето отговора. — Подава писмото на Еймонт, който го чете, след което го връща обратно.

— Това е само част от отговора, господин директоре — казва той спокойно. — Тук никъде не е казано, че предметът физкултура трябва да бъде по-привилегирован от другите. Писмото акцентира единствено върху тежестта, която слага Министерството върху развитието на физическата култура и подкрепя всички инициативи в тази област. Нищо повече.

— Вие преувеличавате, скъпи колега, наистина преувеличавате — директорът приближава към Еймонт кутията с цигари. — Ще запалите ли?

— Благодаря, не пуша.

— Наистина, забравих — изважда една цигара и я запалва. — Толкова шум за няколко закъснения. Ако искате да чуете моето мнение, мисля, че вие представлявате напълно ортодоксалното мнение. Не сте реалист. Нали знаете, че винаги съм се борил за поддържане на дисциплината в нашето училище и съвсем не отстъпвам от това, но, от друга страна, много държа на тази спартакиада. Ако успеем да се представим добре на нея, знаете ли как отиваме нагоре?

— Но на каква цена?

— Вие пак си знаете своето. Впрочем много се ангажирах в това мероприятие, а то изисква някои отстъпки. Как ще изглеждам сега, ако си променя мнението, вие кажете.

Еймонт мълчи. Директорът го гледа изпитателно.

— А между другото — Директорът търси нервно нещо в купчинката документи на бюрото, най-после изважда едно писмо, — получих от жилищ-



ния отдел в градския съвет писмо да дам мнение за вашата молба да получите жилище. Щастливец сте вие.

— Чакам вече три години.

— Други чакат и по-дълго. Знаете как е при нас с жилищата. Няма що, имате щастие. Ще почакайте още с това писмо, нали?

Дълго време царува мълчание. Отдалече достига звънецът, който означава край на урока. Еймонт преглъща и без да гледа към директора, казва:

— Добре.

— Благодаря ви, това е засега. — Директорът поставя писмото на мястото му.

47

Топъл ден. Още е март наистина, но се чувства вече близкият дъх на пролетта. На училищното игрище се провеждат първите училищни игри по случай 170-годишнината на рождението на Джузепе Гарибалди, патрона на техникума. На пейките от двете страни на игрището седят учителите, родителите и специално поканените гости. Директорът Яцевич седи на средата на първия ред, от дясната му страна е директорът Кос от Полтех, а от лявата — Янота. Дефилират участниците в игрите. Почетното знаме изчезва от дясната страна, като изпровожда всички. Същевременно притичва момиченце, облечено в гимнастическо трико с надпис „Полтех“, с факел в ръка. След малко от вътрешността на металната конструкция избухва пламък. Разнасят се аплодисменти. Янота леко докосва рамото на директора Яцевич, който става и съобщава:

— Първите училищни игри в чест на Джузепе Гарибалди, патрона на нашето училище, обявявам за открити!

Отново се разнасят аплодисменти, приглушени от мелодията, която изплува от микрофона, поставен на прозореца на училищното здание. На игрището изтичват момичета в гимнастически трика, също с надпис „Полтех“, и се нареждат в няколко редици. Госпожа Липко се качва с мъка (пречи ѝ напредналата бременност) на специален подиум и дава знак да започне съчетанието. Момичетата хвърлят нагоре червени шарфове и в ритъма на мелодията започват сложна танцово-гимнастическа композиция. Директорът Яцевич се навежда към Янота.

— Чудесно сте се подготвили — казва той.

— Това е заслуга на госпожа Липко — усмихва се Янота.

— Аз говоря за целостта, за идеята.

Янота нищо не казва. Чуват се ръкопляскания.

— Следващата година — добавя директорът — трябва да го направим на стадиона в парка на културата. Нека да ни види целият град.

48

В училищния стол има малък банкет, на който присъствуват учителският колектив, родителският комитет и поканени гости. На събраните маси има чинии, пълни със сандвичи, сладкиши и плодове. Една от учителките разнася на табла чай и кафе. Директорът Кос седи с директора на училището и с Янота.

— Трябва да се каже, че ти свърши доста добра работа — казва Кос, като потупва Янота по рамото.

— Наистина — казва директорът на училището. — Сега виждам, че



съм бил прав, като съм ви защищавал от нападките. Между другото — навежда се той към Янота и казва тихо, — един от колегите, знаете кой, вече е на наша страна.

— Знаех, че на края ще признае, че сме прави.

— И призна. Е какво, директоре — Яцевич се обръща към директора на Полтех, — чувам, че искате да ми отнемете нашия маестро. Предавате ли ни, колега? — това вече го казва на Янота.

— Откъде-накъде? Директорът ме помоли да образувам някакъв клуб в заводите. Но това ще трае по-дълго.

— Не можем да позволим — смее се Кос — училището да взима всички способни хора в града. Ние сме ви помагали и вие помогнете.

— Е, някак си ще си поделим работата — казва директорът на училището полунашега-полусериозно и се обръща към Янота. — Ще се справите ли?

— Трябва.

— Но не забравяйте за нашите работи. Малко време остана вече до спартакиадата. А нали знаете колко държа на това?

— Можете да бъдете спокоен. Всичко върви по програмата.

— Това исках да чуя. Извинявам се, викат ме. — Директорът се отдалечава и се присъединява към председателя на родителския комитет.

Кос се навежда към Янота и му казва поверително.

— Отбий се у нас в събота следобяд.

— Някакво семейно тържество ли?

— Нещо такова. Имен ден на Литка. Кристинка също ще бъде.

— О! — Янота е малко изненадан. — Разбира се, ще дойда.

49

Кристинка, олюлявайки се леко, се мъчи да догони Янота, който върви напред по слабо осветения коридор на хотела.

— Ей, спортисте, почакай дамата! — вика тя.

Янота слага пръст на устните си и се оглежда. Кристинка отива при него.

— Нещо не е наред ли? — пита тя.

— Тссс! Тук живеят учители от моето училище.

— Е и какво от това?

— Нищо. Ще видят и ще започнат клюки — бори се той с ключалката. — По дяволите! Пак заяде.

Кристинка се опира на стената.

— Защо Стефан не ти е уредил някакво жилище? Искаш ли да поговоря с него?

— Като му дойде времето, той сам ще разговаря с мен. Е, най-после. . . — ключалката е наред и Янота отваря вратата. — Моля влез.

Кристинка влиза. Янота след нея.

— Съблечи се — казва той и се отправя към кухнята. — Ще ти приготвя нещо за пиене.

— Не си отваряй работа. — Кристинка тръгва след него. — Може би имаш водка?

— Мислех, че искаш чай.

— Имаме още много време за чай, нали?

Янота изважда от шкафчето бутилка житня и две чаши.

— Моля, моля — казва Кристинка. — А четох във вестника, че спортистите не пият.

— Аз съм треньор, аз мога — Янота ѝ подава чашата. — Защо не си



свалиш палтото?

— Чакам ти да го направиш.

Янота си оставя чашата и помага на Кристинка да си свали палтото. Когато посяга към водката, Кристинка го гледа разочарована.

— Това ли е всичко?

Янота показва чашата.

— Почакай — казва той.

Пие до дъно и отива при Кристинка.

— Откъде трябва да започна.

— От началото.

50

В полумрака две сплетени тела. Стоят известно време неподвижно. Най-после едното от тях започва бавно да се придвижва настрана към дясната страна на леглото.

— Дявол да го вземе!... — чува се гласът на Янота. Той става и сяда на ръба на леглото.

— Не се ядосвай — казва Кристинка. — Случва се.

Тя посяга назад за цигара и запалва. За малко слаб пламък осветява лицето ѝ, но веднага изгасва. Янота става и отива до масата. Налива в чашата остатъка от водката и я изпива.

— Знаеш ли — чува се гласът на Кристинка. — От една година не съм била с никого.

— Страшно ми е неприятно.

— Не е ли това липса на късмет?

— Казах, че ми е неприятно.

Момент на мълчание, но изведнъж се чува нейното кискане.

— А аз си мислех бог знае какво. Все пак, мислех си, спортист.

— Престани!

— Пак ще трябва да чакам една година.

— Казвам ти, затваряй си устата!

— Не забравяй, че разговаряш с дама.

Янота хвърля бясно стола към масата и отива в кухнята.

51

— Темпо! По-бързо! — подтиква момчетата Янота.

Натоварени с привързани към кръста им тежести, те тичат, като прескачат през пейки, разположени на няколко метра около игрището. Това е упражнение, измислено от Янота, с цел да се подобри отскокът. Повечето от момчетата изпълняват задачата сравнително добре. Изведнъж вниманието на Янота е привлечено от Ирек, който тича доста бавно, а препятствията преодолява с известно усилие. Когато Ирек тича покрай Янота, той му вика:

— Какво ти е? Спиш ли?

Ирек ускорява бягането, но след малко отново забавя. Някой от бягащите го задминава доста лесно.

— Стоп! — вика Янота. — Прекъсване!

Момчетата спират и се връщат при учителя. Когато Ирек наближава, Янота казва остро:

— Ти не! Ти още не си завършил.

— Защо? — учудва се Ирек.

— Защото докато другите работеха, ти почиваше.

— Кракът ме боли. Сухожилие съм скъсал или нещо такова.



— Даже не можеш да съчиняваш.

— Честна дума!

— Край на дискусиата! На работа! Ще направиш два кръга, не както трябва, без симуланство.

Ирек гледа Янота с укор, но казва спокойно:

— Добре, ще опитам. . .

Започва да бяга.

В това време момчетата си почиват. Част от тях седят на пейките, други, групирани около учителя, наблюдават бягането на Ирек. Момчето тича в същото темпо, както и преди това, но на препятствията се спъва все по-често.

— Нарочно го прави. . . — мърмори Янота.

— Може наистина да го боли кракът? — намесва се Конопка.

Янота хвърля към него зъл поглед.

— Ти, адвокате, още веднъж ли искаш да прелетиш?

— Е какво. . . — защитава се Конопка — не мога ли да кажа?

Ирек приближава към тях, но на последните метри забавя.

— Още не е край — вика Янота. — Още едно кръгче.

Ирек спира.

— Не мога повече, наистина ме боли кракът.

— Фантазии. . . Като че ли не съм виждал такива работи. От началото клинчиш и не искаш да помогнеш на другарите си. Реших най-после да се заема с тебе.

— С такъв крак ли трябва да тичам? Ще го повредя съвсем.

— Нищо няма да ти стане. Е. . .

Ирек поглежда съучениците си, като търси в тях подкрепа, но никой нищо не казва.

— А може би предпочиташ да разговаряш с директора? — добавя Янота.

Ирек маха примирено с ръка и започва да тича. Пробягва няколко метра, изведнъж се препъва, но тича по-нататък, с усилие прескача пейката, достига до следващото препятствие, опитва се да го преодолее, но закача крака си о нещо и пада. Вдига се бавно и оглежда удареното си коляно. В този момент Янота идва и го подтиква.

— По-нататък, по-нататък — вика той. — Нищо не е станало.

Ирек става, като се превива от болка.

— Няма да бягам повече — казва той.

— Какво значи това? — крещи Янота. — Какво значи това, че няма да бягаши? Какво си мислиш, къде се намираш? У дома ли? На родителите си можеш така да отговаряш, а не на мен! В училището трябва да изпълняваш заповеди! Иначе марш оттука! Разбираш ли? Хайде, продължавай!

Изведнъж Ирек хваща пейката, от която се е спънал, и с всичка сила я хвърля към учителя си. Янота, който не е предвидил такава реакция на момчето, отскача твърде късно. Рогът на желязната обковка го удря по главата. Учителят спира, гледа най-напред учудено Ирек, после докосва слепоочие то си и поглежда окървавената си ръка. Изглежда, че е взел някакво решение, прави крачка напред, но в този момент губи равновесие и пада на земята.

52

В учителската стая завършва педагогическият съвет. Представител на воеводското настоятелство тъкмо прави заключение:

— След подробно разследване на случая Стефански и на обстоятелствата, свързани с него, трябва да потвърдя, че независимо от инцидента, който



е станал тук и който обсъждахме преди малко, в училището е съществувала атмосфера, която е могла да окаже влияние на държанието на Стефански. Като оценяваме правилно инициативата и успехите на колегата Янота и неговия автентичен ентусиазъм, който е станал причина за популяризиране на физкултурата в училището, трябва същевременно да обърнем внимание върху някои аномалии в практическото реализиране на програмата. Положителните качества на спорта за общото развитие на младия човек не се поддават на дискусия. Въпреки това обаче спортът не може и не бива да прикрива онова, което е наша главна цел, а именно — обучението по основните предмети. Монте предложения са следните: с цел да се издигне равнището на обучението и да се ликвидират закъсненията в реализирането на училищната програма, налага се през тази година да се откажем от по-нататъшната подготовка за спартакиадата. Що се отнася до Стефански, предлагам да се приложи към него наказание — да прекъсне учението си за срок от една година. Това е всичко. Благодаря.

53

По училищния коридор върви Янота. Отива право към кабинета на директора.

— О! — чуди се директорът, като вижда влизания Янота. — Всичко ли е наред?

— Да — казва Янота. На челото има още залепен пластир.

— Моля, седнете — Директорът показва стола срещу себе си.

Янота сяда. Директорът му подава цигара, но учителят отказва.

— Сигурно сте чули за последните решения? — пита директорът.

— Да, казаха ми.

— Жалко, че стана така. Вие знаете колко държах на това. Но няма как. Може би през идната година. . . Мисля, че вие. . .

— Господин директоре, тъкмо исках да помоля да ме освободите.

— Как така? — не разбира директорът.

— Отказвам се. До края на годината остава още малко, броят на часовете по моя предмет е намален наполовина, мисля, че тук няма да има голяма полза от мене.

— Не преувеличавайте, колега. Винаги ще се намери нещо за работене.

— Моля да ме разберете, че ако остана сега, ще се чувствам ненужен.

Аз съм човек на действието, трябва нещо да правя. Иначе не мога.

— Разбирам. А какво ще стане с клуба в Полтех?

— Временно се отказаха. Изглежда, че липсва бюджет.

— И какво мислите да правите?

— Ще замина. Засега за Вроцлав, а после ще видя.

Директорът мълчи известно време, размишлява. Най-после става и подава ръка.

— Е, какво, съгласен съм. Ще приема вашата молба за напускане. Ще се справим някак през този последен месец. Но искрено казано, е жалко. Ще ни липсват.

— Аз също съжалявам, господин директоре. Довиждане.

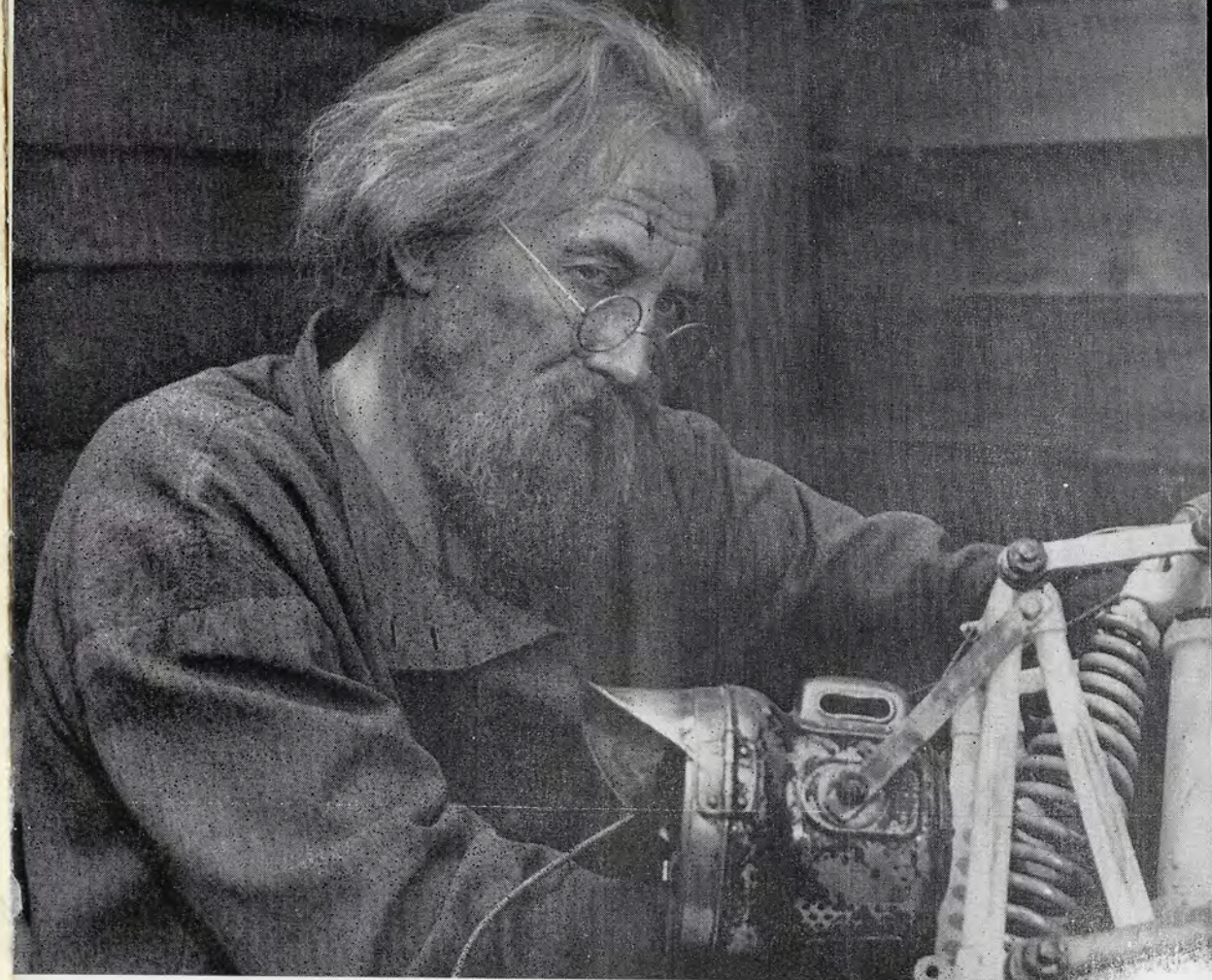
Стискат си ръцете и Янота излиза.

54

В празната репетиционна в Дома на културата седи Ирек и удря с палки по ударните инструменти. Най-напред прави това небрежно, като че ли мисли за нещо друго. Но постепенно ударите стават по-малко хаотични и се оформят в някакъв определен ритъм.

Превод от полски: Маргарита Караангова





ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА СТРАНАТА СЪВЕТСКИЯ ФИЛМ „ИЗЛИТАНЕ“

НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА СЦЕНИ ОТ ФИЛМИТЕ „СУЕТА НА СУЕТИТЕ“ (СССР) И „СИНИЯТ ПЛАВНИК“ (АВСТРАЛИЯ)

