

# *„Киноправда“ и просто правда*

*И. Вайсфелд*

„Киноправда“ — ето думата, която не слиза от страниците на кинематографските списания от Запада, ето лозунга, който в последно време стана особено популярен сред задграничните майстори на киното. Към него се присъединяват и тези, които направо и открито заявяват за своята антибуржоазност, за своя стремеж да създадат нова революционна кинематография и много от тези, които се обявяват за стоящи вън от политиката, вън от борбата между стилове, художествени направления и възгледи за живота.

Френската „нова вълна“, която включваше най-различни художници — от действително търсещите обновлението на живота и изкуството да благонамерните и благочестивите привърженици на банално-доходното буржоазно кино; новото американско кино, обединило младежката, която се стремеше да разкаже истината за по-роците на американския начин на живот; английското свободно кино и други — всички те говореха за „киноправдата“.

Във връзка с това характерен е нарасналият интерес към Дзига Вертов, към неговото кинематографично наследство.

Американското списание „Филм кълчър“ помести в един от последните си броеве голяма сбирка от материали, посветени на Дзига Вертов, като публикува негови дневници от архива, мисли за неговото творчество. Пак там е напечатана една малко известна фотография на Вертов, изпратена по молба на редакцията от вдовицата на режисьора Е. М. Свилова. Режисьорът е бил хванат от обектива в момент, когато е подскочил високо над земята. Целият напрегнат, с весело пламъче в очите, той сам като че ли се явява въплъщение на непосредствеността, живостта, човешкия темперамент, веселото немирство. Шеговитата фотография е изпълнена със смисъл: художникът даже и със своя вид възстава против академическата многозначителност и скучната сериозност в творчеството.

Нерядко художници, които се обръщат към самата действителност с лозунга „киноправда“, създаваха антикапиталистически произведения, убеждаващи със своята искренност. Например в та-къв филм като „400-те удара“ на Трюфо се усещаше трагизъмът в съдбата на обикновеното семейство, изпитало върху себе си въз-

действието на буржоазната нравственост и буржоазните представи за човека.

Какво въсъщност представлява от само себе си „киноправдата“?

Да се обърнем отначало към първоизточника Дзига Вертов. Снимката на „живота в изненада“, остротата на погледа в „киноокото“, стремежът да се открият скритите течения на живота бяха за него изражение на необикновена страстност, дълбока вяра в човека, жажда да се покаже новото, социалистическото и да се помага всемерно за утвърждаването на това ново в самия живот.

Равнодушието и киноправдата са несъвместими; точност на документа, достоверност на факта и най-голяма страстност при неговото оценяване — ето този синтез, който отличава творчеството и размислите на Дзига Вертов. За него, за съветския художник творчеството е борба, действие, убеденост. Ето какво е писал Вертов в незавършената си книга „Киноки. Обрат“:

„Какво е кинооко? Това е преди всичко стремеж по-добре да се види, стремеж да се разясни избягващата видимост с помощта на киноапарата, стремеж да се навлезе в живота до такава степен, че понятието „интимно“ да престане да съществува“.

Авторът работи с думите: „да се види“, „да се навлезе“, „да се разясни“; те изразяват активността на мисълта му, устремеността към нерешените проблеми.

По-нататък Вертов пише: „Кинокото — това е бойният зов на киноките — хора, които жадуват да видят и които подготвят зренietо на масите.“

Художникът наблюдава, съпоставя факти от обективната действителност, анализира същността им, изявява това, което му е скъпо. В отбора, в оценката, в принципите на монтажа, в ракурите се въплътнява неговият поетичен поглед, жаждата му за действие, желанието му да предава и подготвя „зренietо на масите“.

Уви, у някои наши западни колеги, искренно прекланящи се пред Вертов и убедени, че те като че ли продължават неговите начинания, съществува друга представа за художника и за действителността.

Преди всичко самата действителност заради нейната изменчивост, заради постоянно движение се обявява за условна, като че ли несъществуваща и непостижима.

Зигфрид Кракауер в своя солиден труд „Природа на филма“ пише: „Произведенията на Пруст оставят у нас убеждението, че човекът като цяло не съществува и че е невъзможно да бъде опознат, защото той се изменя в същото време, когато ние се опитваме да разясним нашето първоначално впечатление за него“ (стр. 298).

Кракауер привежда изказване на Ауербах за това, че на новите романи е присъща субективност, неопределеност на смисъла: „неинтерпретируемата символика“. Привеждайки тези думи на Ауербах, Кракауер отбелязва от себе си: „Това може да бъде казано и за филмите на Фелини“.

Такива произведения на съвременната литература и изкуство създават впечатление у читателя и зрителя, че „светът като цяло не

съществува; той се състои по-скоро от отделни късове, от случайни събития“ (стр. 297).

И така няма обективни ценности и обективни критерии за тяхната оценка; както виждаме проблемите, възникващи пред съвременния човек, за които пишат тези западни теоретици, ги хвърлят в състояние на пълно отчаяние.

Мишел Менил в „Еспри“ в статия под многозначителното заглавие „В търсене на значението“ пише явно отчаян във всичко:

„Ние не сме в състояние да измерим реалността, да станем господари на реалното, да го овладеем, като му дадем название... „Новото френско кино, както и новият роман, по мнението на автора „ни приобщават към това главозамайване, към тази мъка.“

Оказва се, че поривът, страстта, любовта към живота, оптимизът, от една страна, и отчаянието, безсилието, мъката от друга, се обединяват в едно понятие, което не търпи никакви компромиси — понятието „киноправда“.

Могат да ми кажат, че отвлечените заявления на този или онзи журналист или даже голям изследовател не могат да служат за основание на толкова задължаващи обобщения, но такова възражение би било неоснователно. Най-напред подобни изказвания са десетки и стотици; те не са откъси от случайни настроения. Изказванията на защитниците на безизходността в изкуството и живота не се отличават с „колебливост и неопределеност на смисъла“, в тях няма и сянка от „неинтерпретируемата символика“, няма изящни недоизказвания. Това е позиция, която последователно, в течение на много години се защищава със същата енергия както в научните трудове, така и в случайните интервюта с репортерите.

Но за миг да застанем на позицията на нашия въображаем опонент, утвърждаващ, че не трябва да се взема под внимание целият този поток от разнообразни оценки, прогнози, претенциозни декларации, за миг да се откъснем от критичната литература и журналистика и да обърнем поглед само върху киноизкуството, само върху световните екрани. Нима в тях няма проповеди за безизходността, главовъртежа и „мъката“, за които пише Мишел Менил! Нима талантите на много режисьори и сценаристи не се подчиняват на тази тенденция на пессимизма! Нима не се случва така, че в едно произведение на художника съжителствуват и честният протест срещу несправедливостта на капиталистическия свят, и достоверните факти, и най-нископробната булевардщина, стремяща се да ни убеди в нищожността на човека!

Безспорно и очевидно потвърждение на това е американският филм „Гневното око“. В него има убедителни, достоверни, талантливо решени епизоди из съвременния живот на САЩ. Но във финалната част на филма, следвайки фройдистките догадки, създателите на филма въвеждат сцени, лишени от всяка достоверност и сянка на талант.

Струва ми се примитивна представата, че книгата или още по-малко журналистическата статия може непосредствено да определи художествения облик на произведението. Връзките между естетика и изкуство, между кинотеория и кинопрактика са по-сложни и по-

дълбоки. Но финалът на „Гневното око“ ни изглежда груба и примитивна илюстрация към неофрайдистките догадки.

„Гневното око“ не е единственият пример за крещящото противоречие в творчеството на задграничните художници, даже на тези, които се опитват честно да осмислят своя дълг пред зрителя.

Понякога видимата достоверност представлява от самосебе си само някакъв естетически похват. Така италианският филм „Мръсен свят“ има много интересни снимки. Авторът съпоставя кадри, изобразяващи първобитния човек (снети по тези места, където на нашата планета още се е запазил този бит), с кадри от живота на съвременния човек. Всяка снимка, взета отделно, изглежда достоверна. Но авторският ъгъл на зрение разрушава отвътре истината. Стремят се да ни убедят в това, че хората са нищожества, че се ръководят от животински инстинкти. Авторът на филма клевети човечеството. В един епизод от филма „Мръсен свят“, когато авторът напуска превзетата си позиция, той започва да говори правдиво. Имам предвид снимките на атола Бикини, където бяха правени експериментите с американската атомна бомба. На екрана ние виждаме към какви чудовищни нарушения на естествените връзки са довели тези опити, как се унищожава животът на земята. Птиците водят съществуване на къртици, зариват се в земята. Рибите скачат на дърветата. Инстинктът за самосъхранение ги влече по-далече от водата. Костенурката е загубила чувство на ориентация; тя се движи не към водата, а навътре в каменистия остров, където загива от жажда.

Ограниченността на кръгозора, безплодността на стандартното мислене се представят в „Мръсен свят“ с такава поразителна отчетливост, с христоматийна нагледност имено заради това, защото режисьорът в отделни моменти скъсва с безпринципността на търговския „реализъм“ и наблюдава света като киножурналист, който е видял грозящата нашата планета опасност и е потресен от това.

Само разрывът с предразсъдъците, насаждани широко от буржоазната философия и киноестетика, може да постави художника лице срещу лице с живота, с неговите действителни проблеми, с действителните потребности на съвременния човек.

Мишел Мордор в списание „Синема“, като говори за „киноправдата, вярно отбелязва.“

„Може да се изврти мнението на зрителя в това кино така, както може да се направи същото в другото. Но тук може даже повече да се изврти това мнение, поради това, че на извращението се придава привидност на проява на някаква си свобода. Може да се дойде до крайно реакционни резултати, запазвайки при това илюзията за прогресивни намерения.“

И така тенденцията към киноправда в съвременното задгранично кино поражда противоречиви явления: от една страна, истинската правда, от друга — „кинаджийската“.

Търсенията на действителната правда призовават към живот нови кинематографични форми, устойчиви и неустойчиви. Не може с високомерието на всезнайството да се осъждат тези търсения само поради това, че така не са правили филми Айзенщайн, Дзаватини

или Вайда. Пред нашите очи възникват кинопроизведения от нов тип — филми-романи, филми-прегледи, филми-интервюта.

Вертовският начин за снимане на истинския живот, обогатен със съвременните традиции на киното, намира все по-широко разпространение в различни страни и не само в социалистическите. Като участник в дискусията на тема „Киноправда и реализъм“, режисьорът Жан Руш пише във френското списание „Имаж е сон“.

„Ако ние с Едгар Морен поставихме „Хроника на едно лято“ в рубриката „Киноправда“, направихме го като дан на един от най-фантастичните предци предшественици на киното — на Дзига Вертов. Като обикаляхме с нашата камера-око и с микрофон-ухо, ние смятахме работата си за нещо такова, каквото сам той би искал да направи, защото този Жул Верн на кинематографа изобрети методи за снимане, които не можеха да бъдат приложени на практика в негово време.“ (Да отбележим в скобки, че Вертов въпреки техническите затруднения прилагаше в практиката своите методи!)

Обаче участниците в дискусията, организирана от списание „Имаж е сон“, като отдават дължимото на Вертов, недостатъчно са осъзнали същността на направеното от него откритие в областта на документалното кино. На някои от тях им се струва, че Вертов е мечтаел за механическо записване на реалността, а не за нейното осмисляно изследване, че авторското вмешателство, определеността на концепцията — това е нещо от лукавия.

Ф. Шевасю например, обръщайки се към Руш, казва:

„Могат да се различат две концепции на реализма. Едната може да се нарече синтетическа, т. е. тенденцията на режисьора, който, мислейки, че познава правдата, я слголява от фиктивни елементи. (Снимките по предварително промислен план и с определена цел независимо от насочеността на плана и на целта се наричаха при тази дискусия „фиктивни“ или „лъжливи“ — И. В.); другата — аналитична, каквато според мен е вашата, състояща се от механично записване на реалността така, че при монтажа да се направи избор между елементите на правдата...“

Подобни противопоставяния на синтеза и анализа според мен са изкуствени. Понякога те пречат на художника да предаде на екрана най-високия смисъл, поетическата идея на изображението. В „Хроника на едно лято“ на Руш има забележителни, искрени, убеждаващи интервюта — например трагичния разказ на жената, за нейната скръбна съдба. Но на този филм все пак не му достига това, което Лев Толстой наричаше единство на нравственото отношение към живота.

Своеобразното невмешателство на режисьора в процеса на снимките прави поведението на снимания герой-неактьор по-свободно, искрено. И това е хубаво! Но невмешателството е немислимо, когато става дума за философията на филма, за неговото нравствено предназначение.

Явно е, че за Руш не всичко е още така безметежно ясно, както за неговия възторжен поклонник — цитирания по-горе Ф. Шевасю. Много творчески проблеми в киното го тревожат. Руш например се замисля над филмите на Айзенщайн. Руш не го убеждават измис-

лиците на някои журналисти, които смятат, че в незавършения филм на Айзенщайн „Да живее Мексико“ кадрите са недостоверни, „лъжливи“ само защото са снети не хроникално, а пресъздадени на снимачната площадка.

По този повод Руш пише:

„Възстановката може да бъде нещо реалистично. Да вземем за пример „Да живее Мексико!“ на Айзенщайн. За нас, етнолозите, това е потресаващ пример. Такива филми ги смятат за лъжливи. Но Айзенщайн със силата на своя голям талант е съумял с помощта на лъжливи елементи, които той е създал, да направи за Мексико фреска, която всички мексиканци смятат за най-правдива.“ Още една характерна подробност на дискусията. Един от участниците в нея — Жан Луи Шере — казва:

— За мен единствената киноправда — това е кинокамерата, която е скрита в големия магазин и наблюдава крадците.

На това Руш рязко отговаря:

— Да, но такова кино не представлява никакъв интерес.

Не представлява навсярно затова, защото истинският художник не е таен полицай и не е колекционер на факти, а мислител, борец, ако искате изследовател!

Към всички сериозни търсения на правдата, на дълбочината, трябва да се отнасяме според мен не само с търпимост, но и с огромна доброжелателност, с разбиране на неизбежността и необходимостта от промени в езика и композицията на филма, предизвикани от запознаването на художника със самата действителност.

А по отношение на „киноправдата“, която само имитира действителността, или още по-лошо — която я изопачава, „киноправдата“, която всъщност представлява само илюстрация към идеалистически поучения, към естетиката на пессимизма, ние сме длъжни да се отнасяме с непримирийст и нетърпимост.

Нетърпимостта към пошлостта и буржоазността нашето кино възприе от Толстой, Чехов, Горки. Тя е органически присъща на всеки голям художник, който е верен на действителността: Айзенщайн и Чаплин, Вертов и Дзваватини, десетки и стотици майстори на киното по всички континенти.

В процеса на спорове и борби киното трябва да осъвършенствува своето оръжие, ако трябва, да чупи технологическите канони, за да предава на екрана вътрешния смисъл на събитията, поведението, труда на человека.

Йорис Ивенс разказваше веднъж как той заедно с кубински кинематографисти снимал преселване на рибари в нови къщи. Той съветвал своите млади приятели, като снимат, да се чувствуват рибари, да снимат, така да се каже, отвътре, създавайки контакт между герои и зрители, да намират нови творчески решения.

Всекидневно на всички континенти хиляди кинокамери, включени от ентузиасти, създават върху целоloid достоверната летопис за революционното преобразуване на планетата.

Те предават правдата — земната, човешката, народната, която силно, много силно се отличава от „кинаджийската“.

Д-р А.Л. ТИХОВ

## РАЗМИСЪЛ ЗА ВОЙНАТА

Едно голямо събитие в най-новата ни история — Отечествената война срещу германския фашизъм, която народът води непосредствено след революцията на Девети септември 1944 г., дълго време оставаше извън обсега на нашето киноизкуство. Впрочем тематично Отечествената война не бе достатъчно експлоатирана и в другите видове изкуства. Като изключим литературата и живописта — в някои творби, създадени главно през време на самата война или непосредствено след нея — изкуството ни като цяло пренебрегна съвсем неоснователно през изтеклите години възможностите, които предлагаше като извор на теми, сюжети и образи едно такова мащабно народно преживяване като Отечествената война. Ето защо радостно е, че днес, в юбилейната двадесетгодишнина от Девети септември 1944 г., нашето киноизкуство обръща поглед назад към ония неспокойни дни, когато се полагаха основите не само на новата ни държава, но и на едно ново национално съзнание.

Ние познаваме немалко съветски филми, посветени на Втората световна война — от големите документални филми, отразяващи най-съществените операции на съветската армия, до „Балада за войника“, „Иваново детство“ или „Живи и мъртви“. И всеки един от тези филми ни е убеждавал, че авторските гледни точки към войната като жизнен материал и тема могат да бъдат най-различни, звученето на произведението — най-разнообразно. Радостно е, че първият наш художествен филм, посветен на войната от 1944/45 г., — „Непримирамите“ — звуци преди всичко с много определен, конкретен национален тон. Намерен е освен това много своеобразен ъгъл за поглед върху войната, който ни отклонява от нейната голяма баталност в по-странични пътища, позволява да се поговори в топъл човешки план за мащабни неща, делили хората на два лагера и чертали жalonите на епохата. Радостно е най-сетне, че с този филм българското киноизкуство се обогатява с една свежа, жизнена, оригинално решена творба.

Пътища на войната, какво ни връща сега към вас? Нашата младост? Споменът? Подвигът? Ревматичната болка? Грозният белег? С тези вълнуващи въпроси авторът на филма — тук с пълно право можем да говорим за автор, защото Янко Янков е автор и на сценария, и на постановката на филма — започва своя разказ.



«Непримиримите»

В края на филма дикторът отново поставя същите въпроси, но сега тяхното предназначение е само да затворят хубаво намерената рамка на повествованието, защото в неговия ход ние вече сме узнали отговора на тези въпроси, узнали сме основанието на автора да ни върне към онова далечно и все пак тъй близко време. Трудно е да се изрази това основание с няколко думи, но ако трябва все пак да го направим, бихме казали, че стремежът на автора е да осмисли нашето участие във войната и да ни посочи, че днес връщането към пътищата на войната е връщане към патриотичния дълг, че този патриотичен дълг, към изпълнението на който тогава зовяха комунистите, беше пълна и безпощадна непримириимост към фашизма, към враговете на народа. Наистина авторът поставя своето повествование в съвсем конкретни исторически рамки, изводите, които се налагат, са също изводи за определено конкретно време и все пак по логиката на своя вътрешен смисъл те зазвучават съвсем съвременно и актуално. Филмът е далеч от голата плакатност и външна патетичност, далеч от амбицията да решава в широко платно големите въпроси на войната и мира, но от него лъха страстен антивоенен патос, страстен зов за непримириима борба срещу всичко, което смущава и застрашава новия ни мирен живот. Същевременно в една галерия от десет образа Янко Янков успява да ни даде твърде пълтен концентрат на ония разнородни социални сили и прослойки, които еднаквостта на сивите шинели обединяваше тогава като „българска армия“. Трябва да се отбележи, че всичко това е поднесено с някаква деликатност, с някаква авторска скромност — пет обикновени камиона ще пропътуват стотина километра, за да занесат боеприпаси до една позиция, какво чак толкова има във всичко това?! Та за това и ордени не дават. . . Излиза обаче, че и тук,

по тези залутани, черни странични пътища се е решавал големият въпрос за успешния изход на войната, излиза, че и тук скромно и смело са воювали хора за щастието и мира, проявявали са поразяващ със своята делничност героизъм.

Девет войника и един офицер, десет образа-характери — ето героите на филма, към които трябва да прибавим и югославянката Милица. И отново — както в последния филм на Янко Янков „Стръмната пътека“ — проблемата за колективния портрет. Наистина има нещо родствено между последния и новия филм на Янко Янков. Разбира се, не само това, че и там, и тук главните герои са предимно мъже, което придава един специфичен колорит на творбата. Родството е в това, че и там, и тук от отделните образи се наслагващие колективният, противоречивият и все пак единен образ на класата — там, на войнишката маса — тук. Извайването на отделния образ и композирането му в колективния ето една творческа задача, която явно е привлекателна за художника Янко Янков. И ако в „Стръмната пътека“ той трябваше да решава тази задача само като режисьор на предложен от други автори драматургичен материал, тук той е бил значително облекчен от обстоятелството, че е и автор на сценария.

По законите на класическата реалистична кинодраматургия, по които авторът строи своята творба, образите-характери няма как да се изявят по друг начин освен в перипетиите на сюжета чрез действие и диалог. Едно от най-ценните, за съжаление тъй рядко срещано в нашите филми, качества на сценария на Янко Янков е неговият остьр, интересен разказ. Минаването на реката, смъртта на Гошко, мините и смъртта на Немията, минаването на моста по трасето, разстрелът на Крумов — ето петте основни епизода, които оформят кривата на интригата, на напрежението, ето петте ситуации, в които героите са принудени да действуват и да се изявяват. В предлаганите изключителни обстоятелства героите влизат във взаимодействие, проявяват същността си, конфликтват и постепенно пред нас се оформят четириимата комунисти Стоев, Атанас, Захари и Божидар, петимата безпартийни Ваклин, Манивелата, Немията, Гошко и Серафим и фашистът-офицер Крумов. Мъдър е Атанас, умен е Стоев, буен е Захари, търсещ е Божидар. Подадени макар в най-едри щрихи, тия основни характеристики достигат до зрителя и в съвкупност изграждат образа на партията, която ръководеше войната и преодолявайки всички трудности, насочваща към крайната победа. Не по-малко сполучливо е постигнат и разноликият образ на безпартийната войнишка маса, в който са доложени вярно, пестеливо и с мярка са отразени и някои основни социални тенденции, характеризиращи времето преди двадесет години (Манивелата, Немията, Гошко). Значително по-лека е била задачата на автора при образа на Крумов — неговата вътрешна същност е ясна, праволинейна. Тук повече е стояла проблемата изявата на тази същност да се извърши постепенно и до известна степен изненадващо за зрителя и в основни линии това е постигнато.

На цялата тази галерия от общо взето сполучени образи обаче е присъщо, че те се разкриват повече в действие, отколкото в диа-



*Актьорът Васил Вачев в ролята на Немията*

лог. И тук вече справедливостта изисква да посочим и първата не-сполука на автора-режисьор. Създавайки остьр, напрегнат, интересен разказ, Янко Янков не е успял да напише оня диалог, който не само би доизваял характерите на героите, но би им придал и човешка неповторимост, и специфичен колорит, разкривайки повече и някои техни по-второстепенни връзки и отношения със заобикалящата ги среда. Проблемата за диалога в този филм стои и в друг

аспект — аспекта на философията на филма, на осмислянето на събитията. Поради неизразителния диалог страдат не само образите, някои от които (Стоев например) остават твърде бледи и недоработени, но се олекотява и сериозният размисъл за войната — конкретно и въобще — и за всички човешки проблеми, които я съпътствуват. Авторският подход към този размисъл е ярко изразен в композицията на филма — сюжетните перипетии следват една след друга, а в промеждутъците между тях, в кабините на колите героите разговарят през време на пътуването и размишляват. И се получава така, че когато на екрана са събитията, ние гледаме с неотслабващ интерес и внимание, когато влезем в кабините на камиконите, напрежението на разказа, а и нашият интерес спадат. Струва ми се обаче, че неудовлетворителността на диалога не е само въпрос на авторско, писателско майсторство. На редица места, главно в някои реплики на Ваклин или Манивелата, Янко Янков доказва, че може да пише жив, органичен, жизнен диалог. Но за съжаление тези места се броят на пръсти и в тях става дума за незначителни взаимоотношения между героите. А там, където авторът чрез героите си казва своите основни мисли — например разговора на Крумов със Стоев и Божидар, особено разговора на Стоев с Милица, — диалогът остава да звуци твърде оголено, тезисно, директно. Мисля, както вече казах, че това се дължи не толкова на авторска писателска неспособност, колкото на съзнателно търсен ефект. Действително ние, които сме съвременници на онова време, ще си спомним, че тогава беше в употреба именно езикът на „директните изрази“... Тук авторът явно е търсил историческата достоверност и това е напълно закономерно при избрания от него общ стил на реалистична простота, граничеща с документалност (изключения прави блестящият експресивен епизод „разгромът“ на немската дивизия „Принц Ойген“). И ако амбициите на филма бяха по-скромни, ако той се ограничаваше само с чистата познавателност за онния дни, тази исторически-конкретна прививост на диалога не би правила впечатление. Но при цялата си ненатрапчивост, при цялата си авторска деликатност и скромност филмът явно се стреми към по-значими мисли, към по-широки обобщения. И именно тук режисьорът Янко Янков не е повоювал достатъчно с автора Янко Янков и е отстъпил набързо. Затова липсата на по-съдържателен и нюансиран диалог в някои възвлови сцени принизява художествената сила на филма. Така например обобщението от разговора на Стоев и Милица за дружбата ни с югославяните, за омразата през войната и причините за тая омраза не може да достигне плътно и завладяващо до зрителя.

Въобще взаимодействието между автор и режисьор, доколкото тук тези две творчески дейности са обединени в една личност, е да-ло интересно отражение върху целия филм. Ако например, приемайки диалога, режисьорът е направил компромис пред автора по отношение на подтекста, авторът е направил компромис, приемайки филма. Струва ми се, а не мога да си обясня защо, че режисьорът Янков не е постигнал всичко онова, което писателят Янков е заложил на редица места в сценария като подтекст, като втори

план. Ако се прочете сценарият, ще се види например какво смислово богатство носи епизодът, в който югославянските партизани помагат да се разтовари затъналият в реката камион, колко неща казват този епизод и сцената, когато Самотният подава тубата с нафта на югославянския партизанин, за омразата и братството, за фашизма и народа. На екрана този епизод и тази сцена са реализирани точно така, както са описани в сценария, нещо повече — чисто кинематографично и операторски сцената с предаването на тубата е решена отлично, с високо професионално майсторство и все пак липсва в тях онова, което ги издига над фактологичността на случката до смисловото обобщение на една съществена идея. По-тънка е емоционалната подплата и в епизода „сгазването на немските пленици“ след трагичната смърт на Гошко, така силно и ярко подадена в сценария. Може би вероятното обяснение за всичко това е, че е полесно в киното да разкажеш, отколкото да покажеш... Не е ясно също защо режисьорът Янков обеднява драматургически подадения от автора Янков образ на Немията. Премахвайки сцената, в която преди смъртта си Немията споделя с Атанас, че светил с фарове, когато Крумов е разгревал комунисти, режисьорът превръща поведението на Немията в загадка и зрителят недоумява какво искат да кажат тези постоянно, мълчаливо впити в Крумов очи. Наистина последните реплики на Немията към Атанас бяха като качество едно от силно уязвимите места в диалога, но съкрашавайки правилно този диалог на автора Янков, режисьорът Янков не е свързал чрез други нишки поведението на Немията с потока на действието, не го е осмислил. Останалите образи определено и безусловно са спечелили при реализацията на филма. Решаваща роля за това са изиграли както общо взето сполучливият подбор на актьорите, така и вещината на Янко Янков да работи с тях. Разбира се, за степента на отчетливост на образите и степента на актьорските постижения не без значение е бил характерът на диалога, за който вече говорихме. Именно за това може би образът на Милица въпреки явните актьорски данни на артистката Душица Жегарец остава твърде външно очертан, при това и като портрет не съвсем сполучливо подаден, а образът на Божидар (арт. С. Хашъмов) се откъсва от жизнената среда, не намира достатъчно контакт с партньорите и предлаганите обстоятелства и се поднася като „интелигент“ въобще, еднообразно, недетайлирано, без вътрешни пориви. Ярка следа в съзнанието на зрителя остават постиженията на Григор Вачков като Ваклин, Йордан Матев като Манивелата — колко забележително е превъплъщението на актьора в новия за него битово характерен план! — и Желчо Мандаджиев като Серафим. От тези три колоритни образа на прости, обикновени хора от народа особено се отделя Ваклин на Гр. Вачков. Абсолютно верен, във вътрешно и външно поведение, актьорът надхвърля с изкуството си далеч подадения драматургически материал. От неговия Ваклин лъха на български чернозем, обаянието на една семпла, но красива и чиста душа ни завладява и по съвест можем да заявим, че това е един от най-сочните, цялостни и правдиви образи в нашето кино досега. Едно лице, което се запомня и което с удоволствие бихме гле-



«Непримиримите»

дали и в бъдеще по нашите екрани, е на актьора Васил Вачев в ролята на Немията.

Но не в отделните, колкото и ярки да са, постижения е художествената сила на филма „Непримиримите“, а в неговата цялостност като творба и като спектакъл, където вече се претопяват всички минуси и плюсове. Мисля, че наред със стилното единство — това е филм на прецизната, но вдъхновена художествена простота — най-голямото достойнство в работата не само на автор-режисьор, но и на неговите помощници в лицето на оператора Трендафил Захариев и художника Найден Петков е постигнатата изключително вярна атмосфера на действието, на епохата, на войната. Тази атмосфера ни облъхва и от фактурата на изображението, от неговата сива, приглушена гама, и от галерията образи във войнишки шинели; тя се долавя и в начина, по който се разкрива войната. Това действително са пътищата на войната, по които вървяха и воюваха милиони обикновени хора, не всякога с ордени на гърдите... И за тези пътища ни разказва развлнувано и вдъхновено художник, който сам е вървял и воювал по тях... Затова филмът не е хладен, помпозен монумент, а задушевен, човешки емоционално-философски размисъл за войната, движен и насочван от дълбоко жизнено начало.

Един труден филм е завършен успешно. Безспорно с четвъртия си филм Янко Янков ни поднася най-значителното си произведение досега. Това говори, че Янко Янков се развива и израства творчески. Ето един сериозен повод нашата радост от неговата сполука да бъде още по-голяма.

ХРИСТО КИРКОВ

## «Черната река»

Това е едно слабо произведение на нашето киноизкуство.

И повечето от слабостите му са толкова очевидни, че могат да бъдат различени и без помощта на професионална кинематографична леща, едва ли не от един само поглед на средно обучено око.

Това са очевидни слабости преди всичко на режисьорската работа върху сюжета и образите. Например — вървят през самотната планина двама души, вървят дълго, много дълго и разговарят помежду си. В белетристиката това често става — тя особено разчита на диалога за поднасяне на характерите. Театърът — още повече. И хората — читатели и зрители — са привикнали да го приемат като естествено. Киното си има свой специфичен образен език. Затова в него сравнително рядко се прибягва до такива решения. Но когато те все пак се приемат и използват, необходимо е да бъдат налице поне две проверени условия: богат диалог и прецизно ориентирани в задачата си актьори, които умелят да ваят характерите в този диалог. В случая тия две условия липсват и предпочтенията от режисьора начин на водене на разказа само подчертава неоснователността на такова предпочтение. И все пак, ако дългото напредване на двамата в планината има някакво оправдание от гледище на сюжета, то е, че натрапва (да, именно натрапва, защото нещата са очевидни още от първия момент!) вътрешния морален стабилитет на характерите, тяхната чистота и овладяност. После изведенаж мъжът изнасилва жената. И текстът на този внезапен акт е разделен от предхождащия го текст с непреодолимо за обикновената логическа мисъл бяло поле. Какво всъщност представлява този акт, къде е връзката му с подадените качества на характерите, с явленията, които са ни известни? Какви са неговите мотиви и предпоставки? Режисьорът не отговаря на никой от тези въпроси. На какво разчита той? На асоциативните способности на зрителя? Разбира се, на зрителя няма защо да се показват непременно обстоятелствата на самото действие, но мотивите на това действие очевидно трябва да съществуват. Без тях всякая асоциативност е немислима. Но може би режисьорът изобщо не отдава значение на акта на изнасилването, не се занимава с мотивировката му, защото смята този момент за предпоставен по отношение на истинския сюжет, защото задачата му не е да мотивира този момент, а да изследва ехото му. Но не е ли ясно, че характерът на едно ехо може да бъде разбран и осмислен.



Георги Георгиев и Жорjeta Чакърова във филма «Черната река»

лен само при условие, че се познава неговият източник? Не е ли ясно, че немотивираното изнасиливане остава бяло поле в характеристиката на героите, че възбужда недоверие, условност при възприемането и оценката на поведението им? И после, ако този момент наистина е схващан като предпоставен на истинския сюжет, не е ли целесъобразно драматургически разказът да почне от него или дори след него, например от фразата: „В селището на дърводобивниците са пристигнали Донка и Добри. Между тях се е случило нещо особено.“ Защо е необходимо зрителят да следва стъпките на героите близо една добра половина на филма, щом през това време той всъщност узнаява за двамата (а и за останалите герои) само онова, което се съдържа и във втората половина?

Особено очевидна във филма е слабата работа върху образите-характери. Може да се предположи, че в задкадровата концепция на авторите тия обраzi е трябвало да въплътят тезата за някаква диалектическа сложност и многообразие. Но в конкретното кинематографично изображение тази „сложност“ почти напълно отсъствува. Защитата на образите се строи върху един единствен план. По-нюансирана при Иван Тонев (Минко) и почти напълно лишена от нюанси при Георги Георгиев (Добри). Но основната несполука по тази линия е образът на главната героиня Донка в изпълнението на Жорjeta Чакърова. Този образ като че ли е жертва на някакъв неразрешен спор у неговите създатели. От една страна, в неговата интерпретация може да се открие действието на съвременния кинематографичен принцип за много пестеливото използване на актьорските приспособления, от друга страна, пристрастието към старозаветните дълги и многозначителни психологически състояния и оценки.

От една страна, интелигентният, знаещ, спокоен поглед на актрисата. От друга страна, мудността при възприемане фактите и явленията на действителността, забавените, понякога мъчително забавени реакции. От една страна, убедително поднесени конкретни състояния. От друга — ослепително бели полета вместо процеси от едно до друго състояние. От една страна, предполагаемото изискване на замисъла за сложно вътрешно движение на харектера по пътя към истината. От друга страна, досадно отсъствие на видими данни, които да показват такова движение.

Към това може да се прибави, че и в чисто изобразително отношение „Черната река“ отстъпва значително на всичко, което досега е създал Жандов и което специално в тази сфера се ползва с високо признание в нашето кино. Подчинен на изискванията на един психологически сюжет с достатъчно неясна концепция, младият Емил Вагенщайн е бил лишен от възможността да подложи на проверка способностите си в онай територия на мащабното кинематографично изображение, в която опитът и доказаните способности на неговия режисьор биха могли да му бъдат школа и условие за по-високи творчески резултати. Неговите психологически портрети например са подчертано неравностойни. И онова, което изненадва в този случай, е, че тази неравностойност се проявява най-отчетливо при поднасянето на Жоржета Чакърова, над чиито портрет Вагенщайн вече веднъж е работил в „Хроника на чувствата“ и естествено е да се предположи, добре го е изучил. Портретът на героинята например в утрото преди заминаването ѝ от Черната река е прекрасен, което съвсем не може да се каже за редица от портретите ѝ по пътя към селището. И аз мисля, че това се дължи много по-малко на технически, отколкото на идеино-естетически, предпоставени от изискванията на конкретния сюжет фактори.

В известен смисъл като слабост, като безкрилост на изображението могат да се разглеждат и многобройните случаи във филма, при които напълно или частично е унищожен метафоричният смисъл на някои моменти. (А на метафорите сценаристът е залагал извънредно много!) В сценария например видът на широкия гръб на Добри има свой подтекст — той влияе върху мислите и отношенията на Донка. В три пъти повтарящото се конкретно изображение обаче гръбът на героя е просто гръб и нищо повече. Разперените зад Донка ръце на същия герой според сценария трябва да изразяват деликатността на Добри, страхът му да не наруши с интимно действие създаденото доверие, спонтанната, лишена от показваност и корист грижа на мъжа за жената. В изображението този жест е придобил видимост на смешна неловкост. В сценария образът на Черната река е подаден като символ на сложния и разновиден живот. Този образ носи претенцията да синтезира идеиния контекст на произведението. Във филма Черната река си е просто и само една река, една географска компонента на мястото на действието. Изгубеният метафоричен смисъл на това изображение до известна степен лишава от сериозен смисъл дори самото заглавие на филма. Като става дума за метафори, трудно ми е да не асоцирам финалните кадри на изораната земя от филма „Земя“, с проснатия върху нея като черен кръст Еню.

В тия кадри също трябва да има метафоричен смисъл, те също трябва да носят философско обобщение и великолепно въплътаваха и разкриваха всичко това.

Ето впрочем някои от ония слабости във филма, повечето от които наистина могат да бъдат различени и от един пръв поглед. Разбира се, те съществено влияят върху неговото художествено качество. И в края на крайщата нишките на всички тия видими слабости водят към режисьора на филма, към когото отново и основателно може да бъде отправен упрекът, че става жертва на собствените си невярно насочени творчески амбиции и търсения. „Черната река“ още веднъж доказва, че силата на Захари Жандов не е в камерно-психологическите сюжети. Неговата стихия и призвание, неговата творческа репутация и известност са преди всичко в кинематографичния епос.

\*

Но видимите слабости във филма не са единственото и дори не са най-важното в него. Те са по-скоро следствие, отколкото причини. Зад тия видими слабости стоят други, по-трудно различими, но много по-важни, определящи, в известен смисъл принципиални. Това са слабости на идеяния замисъл, които, разбира се, могат да бъдат открити още в сценария.

Всъщност, ако в процеса на един прецизен анализ и на сценария, и на филма съумеем да се освободим от всичко външно, второстепенно и безинтересно, за да открием поне едно ангажиращо размишление за живота, поне една заслужаваща внимание идея,



Жорежета Чакърова в кадър от филма

7

пред нашия поглед ще остане единствено образът на Донка и онова, което този образ носи. Донка трябва да въплътива идеята таза за движението на един обикновен човек, по-течно на една млада селянка по сложния път на откриване на истината за своята съвременност, за хората, явленията и процесите. И в съгласие със закономерностите, под чието действие неминуемо попада всеки, който се движи по този път, героинята ще трябва да види несъстоятелността на възпитаните у нея стародавни, вкаменени морални схеми („Все пак — той ми е мъж!“, „Че аз мъж имам!“), да ги изстрада и да се раздели с тях. И разбира се, с всичко това тя ще трябва да се превърне в „положителен герой“, в пример за своите съвременници.

Работата е в това обаче, че истините, които Донка постига и „изстрадва“ край Черната река, са толкова частни, толкова елементарни от гледище на действителните, големите и сложните истини за нашия съвременен живот, че мъчителното им постигане не може да предизвика не само възхищение, но дори и състрадание. Грамадна част от хората в нашата страна, от хората на нашата съвременност отдавна са оставили зад гърба си Донкините истини, отдавна са свикнали да различават и оценяват едва ли не от пръв поглед морални стойности като Минко и Добри, като Севда и Кунка, като дърводобивниците от селището Черната река. Те отдавна изпитват нужда от проникването в много по-значителни и по-характерни за времето ни истини, които често стоят на пътя на нашето ежедневие. И разбира се, че при това положение зрителите не могат да бъдат приобщени към драматичните изживявания на Донка. Те са много по-мъдри, по-интелигентни от нея. Те нищо не могат да научат от нея и тогава отношението им към нея и към претенциите на авторите, въплътени в нея, може да стигне до снизходителност или дори до ирония.

Разбира се, действителната маломерност на истините за живота, с които се среща Донка, са маскирани във филма и особено в сценария с една многозначителност, която може да заблуди. Образът на променливата Черна река, финалната мисъл на Донка за „хората, които се раждат грозни, а после могат да станат хубави... Қакви хубави... Да не повярваш!“, и дори неясният смисъл на изнасилването като че ли трябва да придадат на зимисъла философска машабност, да го представят като някакво обобщение на диалектически противоречия, сложен съвременен живот. Но същинският смисъл и значение на конкретния материал встъпва в крещящо противоборство с тази претенция.

И според мен именно това противоречие в идеята сфора на произведението, нека да повторя — противоречието между дребния, несъществен обективен смисъл на истините за живота, с които оперира авторът-сценарист, и смисъла, който той субективно и произволно открива или се мъчи непременно да открие в тях, да внуши чрез тях, е основната причина за цялата неясна, противоречива и несъстоятелна художествена структура на произведенето. Това противоречие подвежда всички създатели на филма без, разбира си, да ги оневинява, да търсят сложни и многозначителни форми на едно съдържание, което не предполага тия форми, което изглежда неловко в тях. Ако разгледаме в тази светлина решението на сюжета и обра-

зите в сценария и работата на режисьора и актьорите върху тях, сигурно ще открием основателността на този извод.

\* \* \*

Констатираното по отношение на идейния замисъл на „Черната река“ дава повод за едно по-общо заключение.

Става ясно, че усилията на нашето киноизкуство в овладяването на съвременната тема ще се експонират все по-често и по-често в сферата на морала. И в това се проявява действието на една вътрешна закономерност на развитието на нашето общество (И разбира се, не само на нашето), в което с ликвидирането на класите оставатъците от класовите отношения и конфликти се проявяват все повече в територията на обществения морал. Следвайки и отразявайки закономерностите на общественото развитие, осъществявайки задължението си да бъде съвременно, нашето киноизкуство естествено ще насочва главното си внимание в изследване както на новите явления от морално естество, така и на оставатъците от старите отношения, на процесите на подменянето на едните с другите.

От това гледище може да се намери и едно най-общо оправдание за появата на филма „Черната река“ и за претенцията му да принадлежи към произведенията, посветени на съвременна тема.

Но в конкретно-историческия етап от развитието на нашето общество известни страни на моралните отношения, известни факти и явления от морален характер очевидно имат особено, подчертано, характеризиращо съвремието ни значение, докато други остават на втори и трети план.

Струва ми се, че мащабите на философското мислене у един съвременен художник се проявяват юще в първоначалната му способност да оценява и открива сред необозримото многообразие на жизнените явления и процеси именно ония, които най-вярно, най-добре въплътяват и отразяват същественото, характерното в живота на обществото на определен исторически етап от неговото развитие, които действително могат да водят към значително идейно обобщение.

У авторите на „Черната река“ не може да се види проявата на мащабното философско мислене, независимо от всичко друго, от което страда техният поглед върху явленията, техният анализ и тяхната оценка на съвременния живот.

## *Четири филма на малкия еcran*

*Vасилей Васев*

Българската телевизия съществува вече от няколко години. С досегашната си дейност творците в тази област положиха големи усилия не само да увеличат броя на предаванията, да разнообразяват програмите и отделните рубрики, но и да приближат харектера на своето творчество до особените, сложни възможности за изява, които им предлага телевизията.

В резултат на всичко това съвсем закономерна и естествена е в последно време появата на филми, произведени от Българската телевизия и предназначени за малкия еcran. От какъвто и ъгъл да го разглеждаме — като разновидност на телевизията или като разновидност на киното — телевизионният филм е форма на художествена изява и като такава се подчинява на ония трайни естетически закони, които характеризират едно произведение на изкуството. От това гледище следва да се отнасяме и към четирите филма — „Шарени-писани“, „Разказ за Чудомир“, „Дечко Узунов“, и „Моята улица“<sup>1</sup>, без да пренебрегваме обстоятелството, че те са първи рожби на Българската телевизия, което извинява много недостатъци и същевременно налага да се направят изводи за бъдещата работа в тази посока.

В разглежданите филми веднага прави впечатление, че погледът е устремен към съвременността. На първо място това е отклик на партийната повеля за отразяване на социалистическата действителност. От друга страна, авторите са се насочили към явления и образи, които не могат да се появят върху малкия еcran със средствата на прякото телевизионно предаване. И с помощта на филмовата лента те разказват на зрителя за шарените и писани съдове на троянските грънчари, разкриват облика на един писател и един художник, търсят лирично обобщение на всестранните промени у нас в новата физиономия на една стара улица.

<sup>1</sup> „Шарени-писани“ — сц. Делка Димитрова, реж. Иосиф Иосифов, опер. Никола Русев, ред. Христо Берберов; „Разказ за Чудомир“ — сц. Олга Кръстева, реж. И. Иосифов, опер. Хаик Курдян, ред. Владимир Мусаков и Хр. Берберов; „Дечко Узунов“ — сц. Хр. Берберов и Михаил Петков, реж. И. Иосифов, опер. Н. Червенков, ред. Донка Акьова; „Моята улица“ — сц. Никола Русев, реж. Неделчо Чернев, опер. Георги Карайорданов, ред. Д. Акьова.

Четирите филма по жанр принадлежат към документалното кино. Главна предпоставка за така избраната форма, за жанра и стила е, разбира се, съдържанието на всеки един от тях. И в четирите творби личи подчертаният стремеж на авторите да бъдат пределно верни на действителността, да предадат явленията на живота просто, но пълнокръвно, убедително. Личи осъзнато влечението към достоверност на разказа, която да придава на образите и събитията „присъствен ефект“.

Но тук се очертава един фактор, чието влияние се оказва в не най-добра светлина — предходната практика на някои от авторите. Макар да са дошли в телевизията с немалък опит в областта на късометражното кино, те донасят със себе си увлечението по тъй наречените възстановки и инсценировки. За съжаление последователният преглед на четирите филма ни убеждава в задълбочаването на това увлечение. Ако в „Шарени-писани“ неубедително звучи само сцената, когато майсторът-грънчар скицира в бележника своите зрителни впечатления от заобикалящата го природа, за да ги пренесе по-късно наново одухотворени върху паници и стомни, „Моята улица“ е филм, изграден почти изцяло върху използването на инсценировки с участието на натурищи и професионални актьори, а по-малко с непосредствено заснети документални кадри. По този начин на екрана изпъква преднамереността, която убива у зрителя всякакво впечатление за документална простота, за неподправеност и вярност.

Малко по-различно стои въпросът с филмите, посветени на определена личност, какъвто е случаят с „Разказ за Чудомир“ и „Дечко Узунов“. Тук инсценировката е почти неизбежна. По-малко или повече главният герой е задължен да се яви лично пред камерата и впечатлението за непосредственост зависи едва ли не единствено от неговото естествено, органично поведение. В този смисъл филмът за Чудомир е несъмнено по-успешен. Разбира се, и в този случай намесата на режисьора има съществено значение. От него зависи как ще долови и предаде на екрана поведението на героя си. И особено на страничните образи. Така например в „Разказ за Чудомир“ режисьорът Йосиф Йосифов показва събеседниците на Чудомир в едър план: единият играе съсредоточено табла, а другият се смее на някаква шега. И двамата са уловени в подходящ момент и подходящ ракурс, така че впечатлението за естественост не се нарушава. Обаче във филма „Дечко Узунов“ същият режисьор предпочита да показва художника предимно в средни и общи планове, в които ясно личи известна напрегнатост в неговото поведение, долавя се раздвоеното му внимание. По този начин предварително е била осъдена на неуспех сцената, в която Узунов разглежда клончето с неузрели сливи, сцената в скалния манастир и някои други. Подобен е резултатът с няколкократния показ на жената на художника, където липсата на поставени действени задачи прави присъствието на този образ данък на илюстративността.

Ала каквото и оправдание да намират възстановките и инсценировките, колкото и сполучливо да са извършени те, съчинителството винаги прозира и унищожава онова, в което е силата на документалния телевизионен филм — суровата правдивост и реали-

стична убедителност, вярата на зрителя, че всичко показано е действително, че е било точно такова, непроменено, неукрасено. Нещо повече. Днес, когато в развитието на киноизкуството и особено на игралния филм се наблюдават тенденции към по-голяма житейска достоверност, към приближаване до правдата на живота, възстановката и инсценировката, бягството от документализма в документалния филм направо смущава.



Във филма „Разказ за Чудомир“ главният герой не се появява отначало. Но когато едната му снежна осанка се мярва в среду уличното множество, зрителят веднага го забелязва, разпознава го, убеден е, че тъкмо този човек е Чудомир.

На какво се дължи това?

Веднага и без колебание може да посочим причината. Тя е в литературната основа на Олга Кръстева. Сценаристката се е постараля да създаде хумористичен, шеговит разказ за автора на хумористични разкази, да осветли поетично един поет в хума. Нейният най-голям успех е експозицията на филма, където чрез няколко характерни, много сочни изобразителни детайли и сполучлив шеговито-хумористичен елемент в дикторския текст тя успява да очертава вярно образа на Чудомир, преди той да се е появил на екрана.

Обаче веднага след хубавата експозиция следва едно твърде пространно и равно изложение, което се стреми да засегне колкото може повече страни от разнообразната дейност на твореца, общественика и човека Чудомир. Стремежът към голяма обхватност е подвел авторите и като краен резултат е довел до превес в показването на художническата дейност на Чудомир над литературната, макар че втората той е много по-широко популярен и че в нея са неговите най-значителни заслуги.

Всичко това поражда редица мисли по повод драматургичната основа на нашите телевизионни филми.

Забелязва се, че авторите-сценаристи и режисьори се увличат в интересния жизнен материал, отразяват го доста подробно и пространно и фактически нарушават сътношението между главно и второстепенно. В „Разказ за Чудомир“ има силуетни илюстрации на герои и откъси от негови разкази, но не са показани корените на Чудомировия литературен хумор. В „Дечко Узунов“ виждаме няколко от най-известните картини на художника, виждаме техниката на големия майстор да осъществява пред очите ни портрета на селянка, но така и не узиваме кои са източниците на неговото вдъхновение и нищо за онази връзка с действителността, която е оправдала високото му звание „народен художник“. На свой ред филмът „Моята улица“ изобилства от интересни и вярно уловени детайли, които, събрани в една сложна мозаична фигура, съвсем не дават единен образ.

Тук трябва да се обърне внимание на въпроса за художествената организация на материала. За късите по метраж телевизионни филми, особено когато те нямат игрален характер, е от голямо значение намирането на тематично зърно, което да оглави, да сплоти

материала. Едно свежо хрумване, един малък детайл, може да стане рамката, в която умелата ръка на сценариста да разположи и точно дозира необходимите елементи на киноразказа. Подобен стремеж и дори докосване на такъв похват има във филма „Моята улица“, където авторът се опитва да систематизира твърде фрагментарните си наблюдения чрез коментара, който води от свое име. В останалите три филма действието протича като обикновено хрониране на събития — един неутрален начин, който разкрива образите, подхожда към фактите на действителността, по механичен път, като изброява и регистрира всичките възможни белези на тази действителност. Така сухо, протоколно е началото на филма „Шарени-писани“: обстойни панорами на Троянския балкан, пейзажи с гористи палчински върхове; следват няколко общи плана на селото, после на отделни улици, отделни къщи, за да се озовем най-после пред грънчарската работилница, в която ще видим как се правят красивите глинени съдове.

Говори ли се за художествената организация на събрания документален материал, не може да бъде отминат въпросът за неговото идейно-естетическо осмисляне. Документалният филм, особено когато е подкрепен с телевизионната фактологичност и убедителност, има огромна сила на въздействие. Затова авторите на телевизионни филми трябва да бъдат на пределно ясни позиции в разработката на материала си. Какво имам предвид? Два примера.

Никола Русев като сценарист на филма „Моята улица“ се е стремил да пресъздаде по лирично-шеговит начин колективния образ на хората от една улица и чрез този образ да изведе голямата равносметка за промените, настъпили във всички области на нашия живот. Обаче на практика той е проявил склонността си да съзира по-добре конфликтността и колорита на отрицателния персонаж (качество, за което свидетелствуват и всички негови пиеси). От вниманието му са убягнали истинските, новите хора или когато присъствуват в сценария, те са бледи и неинтересни. Вниманието на зрителя е спряно върху редица представители на миналото и най-обстойно върху махленската клюкарка „другарката Арсениева“, за която научаваме десетократно повече, отколкото например за орденоноската Елена.

Не по-малки възражения предизвиква и монтажният преход на режисьора Неделчо Чернев от картина на веселите сватбари и засмени младоженци към стария сватбен портрет на една друга двойка, захвърлен сред вехтории и отпадъци, събиращи от пионерите.

Тези два малки примера имат за цел да подчертаят важността на драматургичната основа, на работата, предхождаща снимането на филма, да подчертаят, че качеството на един документален филм зависи не само от характера на отразените събития, но и от вярното съотношение на основните им белези, от авторската позиция спрямо взетото от живота и показано на екрана.

Някои специалисти твърдят, че „в телевизията образът винаги е подчинен на словото“.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Guido Guarda, La televisione, Milano, Casa editrice Vallardi, 1959, p. 198.

Други (те са большинство) застъпват обратното мнение, че главното в телевизията е образът, че той е главният компонент, както в киното.

Според трети „словото в телевизията има равнозначещо значение с образа“<sup>1</sup>

Последното мнение, изразител на което е и главният режисьор на българската телевизия Ангел Вълчанов, несъмнено се споделя и от авторите на разглежданите четири филма. Защото текстът в тези телевизионни филми е доста обстоен и надминава размерите и харектера на един обикновен коментар по екранния образ.

По-горе беше споменато за добродушния хумор в текста на „Разказ за Чудомир“ и за лиричната шаговитост в „Моята улица“. И това са безспорно положителни качества, които освежават общото зучене на филмите. Излишни са обаче доста реплики, които още преди произнасянето са имали изобразително покритие на екрана и само повтарят видяното.

„Промени се нашият град. Нови площиади, нови домове, нови магазини, нови улици...“

Така започва дикторският текст във филма „Моята улица“. И се оказва, че цялото второ изречение е напълно излишно, тъй като зрителят е направил съответната констатация преди диктора, или поне едновременно с него.

Или репликата:

„После Трифун ще изчезне от прозореца и ще забърза по нашата улица...“

Такива примери има много в посочения сценарий. Но в него се срещат също така и пасажи, които показват, че авторът умеет и обратното — да придвижава картина с текст, който не повтаря, а обогатява образа.

„Охо... Значи и днес...“ — изненадва се дикторът, когато заедно с нас вижда една жена да простира пране върху радиоантената на съседите си. — „Това е своеобразно военно действие на леля Фанка — притежателка на вечния календар и дрогерийно образование. Означава, че снощи комшиите пак са пускали високо радиото...“.

Относително най-ограничен е в количествено отношение текстът към филма „Дечко Узунов“. При него няма излишна обяснителност, но заедно с това пък езикът е суховат, безцветен.

Що се отнася до изобразителното решение на четирите телевизионни филма, тук постиженията са най-цялостни и на най-добро професионално равнище. Този факт дължим, разбира се, на обстоятелството, че по линия на образа телевизията най-недвусмислено се ползва от традициите и опита на киното, че операторите на разглежданите филми спокойно са се опрели на опита си в киното.

<sup>1</sup> Ангел Вълчанов, статия във в. „Народна култура“, София, 1963 г.,

Естествено може да се препоръча по-голяма предпазливост в използването на най-общите планове, в които малкият еcran изкривява очертанията на планинските върхове („Шарени-писани“) или тези на пътя (финала на „Разказ за Чудомир“). Не бива да се злоупотребява и с продължителното налагане на две изображения едно върху друго, както това съвсем неуспешно става в „Дечко Узунов“ — слънчогледовия блок и нарисувания слънчоглед, и други.

●  
Настоящите бележки отразяват само някои мисли, породени от четирите последни телевизионни филма на Българската телевизия, и нямат претенцията да канонизират някои теоретични положения като неотклонен път на бъдещо развитие, на бъдеща работа.

Според сполучливия израз на режисьора Златан Дудов „телевизионният филм трябва като будно момче да прави в детските си години всичко, което е необходимо за неговото развитие, по възможност да експериментира много и смело и в последствие да задраска ненужното и фалшивото, което не подхожда за малкия еcran“.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Цит. по Dr. Günter Kaltofen, Das Bild das deine sprache spricht, Berlin, Henschelverlag, 1962, S. 54.

## Преглед

# XI ФЕСТИВАЛ НА ЮГОСЛАВСКИЯ ДОКУМЕНТАЛЕН И КЪСОМЕТРАЖЕН ФИЛМ

ИВАН СТОЯНОВИЧ

Отново 2 000 души пълнят всяка вечер от 13 до 19 март залата на Дома на синдиката в Белград. Дошли са да видят най-добрите късометражки, създадени в различните федеративни републики през изтеклата година. Предприятията „Дунав филм“, „Загреб филм“, „Авала филм“, „Вардар филм“, „Зора филм“, „Виба филм“, „Ловчен филм“, „Застава филм“, „Сутйеска филм“ и „Филмске новости“ са произвели общо 157 късометражни фильма, представили са за фестиваля 104, от които журито е избрало 61 за конкурса.

И тази година се установи, че югославският зрител си е създал традиция да уважава своите късометражни фильми. Въпреки че тези фильми са били проектирани по екраните през цялата година, залата трудно побираше заинтересованите. Публиката реагираше различно още с появата на надписите и през време на прожекцията показваше, че разпознава добре творците и качествата на този специфичен раздел на киното.

Тази публика отиде на XI фестивал в Белград с добро самочувствие за един национален краткометражен филм, който споделя първите места в световното производство, който има своя физиономия, школа, име. Само през изтеклата година между наградените югославски късометражки на световни фестивали са „Вълк“ (В Неапол и Кан — младежка секция), „Игра“ (Сан Франциско и Кан — младежка секция), „Днес в новия град“ (Оберхаузен), „Моето жилище“ (Кан — младежка секция).

XI фестивал в Белград беше един силен фестивал. Силата му произтичаше от подчертания реализъм, лъхаш от всички произведения, представени на конкурса. На 20-годишнината от създаването си югославският късометражен филм скъса почти окончателно със самоцелността, претенциозността и неясната авторова мисъл. Серийни проблеми, взети от различни страни на съвременния живот, дълбоко вникване в човешките преживявания, радости, трагедии — това е изходната точка, от която са тръгнали сценаристи, режисьори, художници, композитори. Човекът е в центъра на произведение то, един жив, непарфюмиран човек, който вярва в своя днешен и

утрешен живот и именно затова не се бои да разкаже за неговите тъмни петна, временни затруднения и изпитания. Зрителят не напуска този фестивал с чувството за особено разнообразие и оригиналност на формата, на изразните средства, с които са изградени филмите. Но във всеки случай това са ясни, небудещи двоумение изразни средства. Ако този фестивал трябва да носи никакво мото, най-близкото би било: „Животът — такъв, какъвто е“.

Една абсолютна оценка на показаното в една година има валидност за тази година и стойност за момента, в който се прави оценката. И тя поставя XI фестивал в благоприятна светлина. Една сравнителна оценка например с миналогодишния фестивал обаче води до други размишления и изводи: зрителят напразно би търсил майсторските произведения (и дори имената) на Душан Вукотич, Ватрослав Мимица, Борис Колар, Душан Макавеев, Звонимир Беркович, Обрад Глушчевич. Разбира се, търсенето на тези имена не би се оправдало, ако други, нови, биха ги подменили с равностойни или по-добри произведения. Но именно това липсва на XI фестивал за сметка на X: миналогодишният имаше подчертани връхни точки, творби, които се откряваха рязко с художествените си качества от останалите, без останалите да се принизяват към някакъв нисък стандарт; новото производство сякаш върви групово, компактно, отделните творби носят много общи белези и действуват по-скоро като колектив, като здраво подран отбор, който побеждава, без да може да се различи в подробности индивидуалният талант на отделните играчи...

На XI фестивал например не се почувствува вятърът на Загребската школа. Първата вечер Боривой Довникович даде големи надежди с триминутния си рисуван филм „Без надпис“ — ефектна сатира срещу бюрократизма, който заслужено спечели награда, но нито Довникович с втория си филм „Оле, тореро!“ (криминална пародия), нито друг представител на „Загреб филм“ успя да задържи този хубав старт. Ватрослав Мимица, който има сериозен аванс от много други фестивали и особено от X с „Малка хроника“, трябващ тази година да се задоволи с илюстрация на поемата „Тифозни“ от Юрий Каштелан. Тази зависимост от текст вече е достатъчна, за да направи творчеството на един толкова голям художник несамостоятелно. Но има и друго, което раздвоюва зрителя: синхронизацията между текст и картина е често небалансирана, поради това че художникът като че ли повече слугува на поемата, по-скоро картината обяснява текста, вместо да бъде обратното или поне текст и картина да въздействуват с паралелна сила. И още нещо: поемата на Каштелан е героичен разказ за партизанска колона, която, заразена от тифус, мъчително, но с вяра върви напред. Графичната обработка на филма би трябвало да предизвика асоциации за партизански графики върху линолеум. А рисунъкът на Мимица носи в себе си нещо гротескно, леко, което не винаги отнася зрителя към трагичния патос на поемата... „Женитбата на г-н Марципан“ ни представи Мимица в един експериментален комбиниран филм, където той дори не е художник — един жив човек и една кукла с човешка големина трябва да разобличат дребнобуржоазния морал в

семейството. Хубава идея, добър вкус за костюми и декори и... това е всичко.

От Загреб гостуващие на фестивала и рисуваната сатира на антивоенна тема „Крава на границата“ (реж. Драгутин Вунак). „Кравата“ развесели публиката, донесе удовлетворение с нашумялата (и доста използвана) политическа идея, но от гледна точка на оригиналност на хрумвания, забележителност на рисунък и художествено завършена постановка, въздействува само като ехо от големите завоевания на Загребската школа. Това ехо се върна и от „Петият“ на Павао Шалтер и Златко Гърчин — една безобидна и непретенциозна шега в цветове за нахалните хора и тяхното настрапчиво влияние върху другите. Но ако рисуваните филми, за които става дума дотук, поддържаха така или иначе репутацията на Загреб, „ $1 \times 1 = 1$ “ на Звонко Лончарич сериозно засенчи тази репутация. Тук авторът претендира да проповядва един морал: не унищожавай онова, на което не знаеш цената! Но този морал остава само написан в каталога на фестивала, защото от една неразбираема дисхармония на цветове и предмети моралът може да се извлече напълно произволно...

Ако Вукотич, Мимица, Боурек, Върбанич, Вунак имаха своята смяна или резерва на фестивала, било от „Загреб филм“ или от друго предприятие би могло да се говори само за едно „междучасие на асовете“. Но усилията на художниците от „Авала филм“ например да запълнят празните места са достигнали само подстъпите



«Дъждове на моята родина»

на една школа, от която се учи светът. „И т. н.“ в режисурата на Драгутин Милованович, Душан Делич и Братислав Йованович се заема да предаде с рисунки злаощастна човешка съдба, попаднала в лапите на бюрократите. Но потисната от игрите на четката, затрупана от допълнителни идеи и много техника, хубавата основна идея не достига до съзнанието на зрителя. От друга страна, намерението на Никола Майдак да ни разкаже в „Солист“ патилата на един музикант, докато спечели сърцето на любимата си, стига до нас като една шега, мила и весела, но ние бихме я гледали с по-голяма невзискателност като забавно приложение към игрален филм в редовна програма, а не като селекциониран филм на един фестивал. „Само игра“ на Светислав Штетин затрогва с одухотворени детски рисунки, предаващи наивно-трагично скопската катастрофа. Тук въздействува драмата в детската душа и сантименталният (малко извън мярката) текст, говорен от детски гласове, но липсва филмът, творбата, в която да се чувствува ръката на режисьора. „Ноктюрно“ е последното мултилиационно произведение на „Авала филм“, поставено от Вефик Хаджисмаилович, една фантазия, препълнена с метафори, в техниката на анимираната линейна резба. Срещата на една девойка-цвете с различни нощни герои говори за никаква фантазия в художествения почерк на режисьора, но като цяло филмът говори по-красноречиво за безизходно търсене на нови средства, довеждащо зрителя до недоумение.

Зрителят видя една своего рода „нова вълна“ от югославски документални филми на XI фестивал в Белград. И ако нещо характеризира цялостно и положително този фестивал, то е завършената физиономия на документално филмопроизводство, което се развива в поредния си етап. Кои са белезите на този етап?

В началото на 1963 г. Х фестивал отчете продукция от документални филми, която изграждаше своята драматургия почти изключително върху картината, сравнително малко се разчиташе на текста; в добрите филми малко се говореше, дикторът почти отсъствуващ, микрофонът се предлагаше съвсем предпазливо, камерата се „скриваше“ само когато трябваше и тогава наистина беше „скрита“. По този начин от „киното-истина“ беше взето най-доброто, в определена мярка и пречупено през творческите индивиди и конкретните условия на югославската кинематография, беше създадена своеобразна реалистична школа в документалния филм. Оттук излязоха „Днес в новия град“ на Владан Слепчевич, „Долу оградите!“ и „Парад“ на Душан Макавеев, „Моето жилище“ на Звонимир Беркович, „Граница“ на Бранко Гапо и пр.

На XI фестивал т. г. картина в югославския документален филм е поставена твърде често на долния рафт. Картината сякаш по-скоро илюстрира текста, отколкото има самостоятелно значение. В този смисъл пътят на филмовата лента само улеснява пътя на думите до възприятието на зрителя и изображението губи своята самостоятелна функция. От 32 „чисто“ документални състезателни филма 22 са разрешени почти изцяло с интервюта, изказвания, микрофони. Говорят различни хора, много хора, говорят интересни неща за техния живот, мисли, чувства; говорят помежду си (пред



*Кадър от филма «На кафе в Маглай»*

камерата!) дори създателите на филмите — мислят гласно пред магнитофона как да отразят най-правдиво живота — и после подават микрофона на своя документален герой и снимат неговото изказване. Така текстът става главната двигателна сила в един филм, намесва се в драматургията на картина, извества тази драматургия. Филмът-анкета доминира на XI фестивал. От „кинотоистина“ тази година в Белград гостува микрофонът.

Но непременно гостува и истината за живота на един народ. Очевидно поради това, че тая истина се поднася не с художественото въздействие на картина, а с безапелационната сила на текста, зрителят няма голям избор за собствени изводи, заключения. Картина — това е предимно говорещият човек, който не ни дава възможност да преценяваме изображението като произведение на изкуството. И ни оставя само едно директно, искрено усещане за истината, каквато би звучала също от един хубав микрофонен репортаж.

И затова оня документалист, който е закъснял да се втурне с микрофона по пътищата на Югославия, остава в соло, остава назад от един нов етап, очевидно необходим за по-нататъшното развитие на югославското документално кино. Такъв е случаят с известния талантлив режисьор Владан Слепчевич, който се представи с филмите без текст „Ведро време“ и „В неделя на хиподрома“. Първият е едно наблюдение със скрита камера върху срещите на неколцина млади в центъра на големия град, които поотделно чакат своите партньори — тяхното очакване, напрежение, разочарование и радост от срещата. Всичко ли е „кино-истина“ в този филм? Това беше един въпрос, който не слизаше от дневния ред на дискусии и пресконференции. Обвиняваха Слепчевич в инсценировки,

изкуствено вмъкване на допълнителен шум, натоварване на изпълнителите с актьорски задачи. А зрителят навярно е на мнение: какво ме интересува дали всичко това е направено от Слепчевич, или не е? Важното е как ми въздействува. А според нас филмът въздействува като приятно напомняне за една вече изживяна филмова атмосфера. Почти същото може да се каже и за втория филм на Слепчевич „В неделя на хиподрома“. В личната филмотека на даровития Слепчевич и двете произведения бездруго са поставени след „Днес в новия град“.

И така „киното-истина“ влезе шумно на XI фестивал в Белград с микрофона, анкетите, разсъжденията на живия човек. Най-истина, ако проследим поотделно всяка от тези анкети с различни герои от различни филми, няма да открием нито една, която да е случайна, повърхностна и да не води до голямо обобщение — независимо дали пред камерата-микрофон е застанал бивш партизанин, селянин, пострадал от земетрес или работник. И тези големи социални обобщения сякаш са послужили за градация на преценката и награждаването на най-добрите филми. Тук трябва да се започне с „Едва по-късно започнаха да растат“, поставен от Степан Занинович начало в листата на първите награди. Пред нас са няколко души, които са участвали във войната още като деца. Днес, след двайсет години те ни разказват как са живели, в какво са вярвали, докъде са стигнали. Ще видим между тях едни, които са отдали толкова много от себе си на обществото, че не са имали време да си създадат семейство; други, за които двайсетте години са излетели като щастливо осмислен ден; трети, към които съдбата не е била винаги ласкова и които са посягали дори на живота си. Но една боя обединява всички живи герои — вълнуващия реализъм в техните думи, ни най-малката отсенка от лакировка и един неподправен оптимизъм, който те кара да вярваш в утрешния ден на тези хора. Всяко едно от изказванията е повест за един живот, пълен с изпитания през най-трудните години на социализма в Югославия. Тези повести излизат далеч от кадъра на Занинович, за да обхванат драмата на един народ.

Работата на Миленко Щърбач в „Дъждовете на моята земя“, също в списъка на първите награди, не се различава твърде много по своя генерален стил от работата на Занинович. Но тук се сблъскваме с друг подход: преди 15 години режисьорът е заснел различни хора и събития в разни краища на страната. Проследявайки филмовия материал, екипът от документалисти търси днес свои герои при новите условия, в които животът ги е поставил. Повече от час този „късометражен“ филм, без да ни омръзва, ни кара да пътуваме с авторите по села и градове и да се сблъскваме със съдба на хора, умишлено забравени от преди 15 години: изхабили ли са тези години? Какво им е донесло щастие? Къде са намерили смисъла на своето съществуване? Пред камерата-микрофон застават строители от високите скели, земеделски работници, ученици, които са били някога бебета. Някои не са могли да дочекат втория си филм, но които са останали живи, има какво да кажат за велико-то и тежкото в изграждането на страната и на самите тях.

И още една първа награда от същия жанр филми: „Хора на колела“, създаден от Рудолф Сремеч... Хиляди работници и работнички идват всяко утро от селата в индустриталните центрове, за да работят, и вечер се прибират. Влакове, автобуси, велосипеди — това са през една значителна част от денонощието техните квартири. Дългият и изнурителен транспорт ги кара да спят, където и когато заварят. Вечер — едно парче земя чака да бъде обработено. После идва сънят и на сутринта — отново „на колелата“... Те носят в селото атмосферата на града и в града — селския въздух. И говорят за този не лек преход от селото към града прямо (и доста сатирично!), гледайки в упор фокуса на камерата.

С чиста камера, микрофон и реализъм са въоръжени и някои други наградени филми, между които изпъкват „Девойки без момци“ на Вера Йосич (поставящ на пръв поглед лирично, но всъщност доста драматично проблема за изтеглянето на селските момчи в града, като пред микрофона са само девойките-обвинителки); „На кафе у Маглай“ (за атмосферата в едно босненско градче, където новото и старото са се хванали гуша за гуша). И след наградените — първите от този раздел „под чертата“: „Забравеният марш“ на Брана Челович, който търси и намира из Югославия създателите на първия (забравен) партизански марш и го възстановява; „Протягам ти ръка“ на Матияш Клпочич, който едновременно сатирично и топло разказва за съдържания на войнишки писма; „Без мъка няма сполука“ на Мича Милошевич — за ликовидирането на неграмотността на село; „Пречките са многобройни“ на Милош Букумирович, сблъскуващ ни с изостаналата психика на мнозина, които се отнасят с недоверие към новото; „Строго повелително“ на Йоже Погачник, който ни води в нерадостния свят на малолетните престъпници и търси причините за тяхната участ... И нека кажем още веднъж, от всички тия филми лъха истината, неподкупна, черна и бяла, никога — черногледа.

Изместени от авангарда на „текстовите“ филми, ред творби на фестиваля, разрешени с класическите средства на документалното кино: диктор-картина — трябваше да се задоволят с по-малко слава. Но между тях имаше оригинални тематични находки и задълбочени разкази като „Пета част“ на Ото Денеш, където звуците на 9-та симфония от Бетовен се смесват с патоса на строителство то, „Кратовско злато“ на Франце Космач, който ни води при самобитните таланти на деца-художници от едно македонско село, „Другари“ на Степан Чикеш — из живота на пилотите и особено награденият филм за героите-строители на приоблачните заводски комини „Между облаци“ на Драган Митрович. Заслужено беше награден от тази фамилия филми „Там, където престава законът“ на Кръсто Шканата, който открива внушителна страница от борбата на науката срещу изостаналостта на малцинствата. Учудващо приятно впечатление остави и първият филм на кинолюбителите, допуснат до конкурса в Белград, „Дим и вода“ на Драгослав Лазич — за трудовото ежедневие на железничарите.

Почти нищо от областта на научно-популярния филм: едно семейство мечки през лятото, един октопод на морското дъно. Бориши



Кадър от филма „Ведро време“

се с чувството, че първият е сниман в резерват, а вторият — зад стъклото на аквариума („Лятото на мечката“ и „Октоподът“ — реж. Бранко Мариянович).

С неблагодарната задача да се покажат художници и техни творби на екрана са се заели няколко автори и на XI фестивал в Белград. Неочаквано ведро и талантливо са показани творбите на „Уздинските художнички“ — няколко обикновени селянки от едно и също село, чиято природна дарба не може да остане прихлупена от тежкия земеделски труд, а напротив, ежедневието ги вдъхновява към чисти багри в очарователни композиции. Сякаш режисьорът Любица Йосич иска да докаже как едно изкуство може да въздействува силно, съвременно, без практически да се влияе от никаква съвременна школа. Оригинална е идеята на Франце Космач да контрастира работния ден на един лекар-патолог с неговата склонност да рисува. Но „Багри в патологията“ действува малко потискашо. Има нещо угнетаващо да гледаш как един художник рисува в кабинета, където днес цял ден е аутопсирал трупове (при това рисува измъчени лица), въпреки че теоретически си убеден, че филмът трябва да действува оптимистично като утвърждаване живота пред смъртта. „Петър Шимага-Шумски“ и „Василие Попович — Чико“ на Стефан Драганич и Славко Яневски не внасят нищо ново във филмовото представяне на двама художници. И не трябва ли само много големите майстори на четката да стават обект на цял един филм, че и да се показват на фестивал?

Няколко новели попълниха пъстрия букет от фестивални филми. С малки изключения те задоволяват с дълбока идея и техните

създатели са намерили тънката мярка, така необходима за изграждането на филмовата новела. „Двамата капитани“ на Бранислов Бастач плени с атмосферата на странната капитанска стая, в която едно дете пуска на воля мечтите си. В „Като балада“ Пуриша Джорджевич е пренесъл на екрана чистото настроение на войнишките среци с любимата девойка, използвайки един спортен празник. „Крос-Конкурс“ е една бодлива аллегория за „подводниците“, „вуйчовците“ и пр., които помагат за издигането на хората вместо личните им качества (реж. Божидар Капчич). В новелата на Йоже Бевч „Гражданинът Урбан“ един човек изпитва всички приятни и неприятни фази на жилищното строителство, за да си намери най-сетне квартира... на едно дърво. Заедно с „Аз градя, ти градиш“, в който Вефик Хаджисмаилович поставя остро въпроса за недостатъчното строителство на здравни сгради, „Гражданинът Урбан“ беше една от най-сатиричните творби, представени на конкурса.

Трагедията на Скопие намери мястото си в много фестивални филми. И почти навсякъде от тези картини лъхаше достоверност, покъртителна документалност, но и надежда в по-добрния утрешен ден. Такива бяха филмите на Славко Яневски „Катастрофа, страшания, надежди“, на Б. Шегович и М. Гинчин „Страданието няма лице“, на Александър Обренович „След трагичното утро“ и пр.

И още: комедийни филми за историята на югославското нямо и звуково кино („Епур си муове“ — Бранко Ранитович), за стари манастири („Моравски триптих“ — Ратомир Ивкович), експерименти с говорещи некролози („Новелите на покойния К. К. — Здравко Велимирович), пропагандни филми от рода на „19 000 000“ (Вук Бабич и Деян Дуркович) и „Актовете на един напредък“ (Франо Водопивеч). И още, и още.

Как да се определят награди за една продукция, чито филми действуват преди всичко като качествено-стандартна колекция? Лесно се награждават шедьоври, трудно се подбират произведения само по преимуществата на нюансите в тях. Затова навсярно не всички са споделили решението на журито, прочетено от неговия председател известния режисьор в мултфилма Душан Вукотич. Но както и на миналия фестивал, различни допълнителни награди, премии и отличия почти не оставиха филм над средното ниво ненаграден. (Като изключим „Тифозните“ на Мимица и „Ведро време“ на Слепчевич, които безспорно заслужиха поне нещо „допълнително“). И вероятно всички накрая са останали доволни.

## Д В Е Д И С К У С И И

„Просвета филм — Сараево ви кани да посетите кинофести-  
вала на югославянския късометражен филм и да присъствувате на  
дискусии, които ще се проведат между прожекциите...“

Една колкото любезна, толкова и неочеквана покана, отпра-  
вена към режисьор от Научно-популярната студия — София. За-  
щото, доколкото ми се простираха сведенията, научно-популярният  
филм не е добре застъпен на този фестивал.

Но каталогът на XI фестивал на югославянския късометра-  
жен филм ми подсказа причината за поканата: предвиждаха се  
две дискусии — едната на тема „Учебният филм като нагледно  
пособие в учебния процес“, а другата „Филм и училище“. И на две-  
те дискусии присъствуваха голям брой филмови дейци, педагози,  
професори от Белградския и Загребския университети, представи-  
тели на Съюза на югославянската младеж, на различни обществени  
и просветни организации.

Разговорите в предверието на залата преди започване на пър-  
вата дискусия ми поднесоха приятна изненада. Okаза се, че в Юго-  
славия познават българския учебен филм и за мой срам много  
по-добре, отколкото го познава културната българска общественост  
(до ден днешен учебен филм, произведен от Студията за научно-  
популярни филми, не е бил представен на никакъв фестивал). Цвет-  
ният учебен филм „Кръв и кръвообращение“ е предизвикалши-  
роко обсъждане не само сред училищните и просветните среди, но  
и сред филмовите дейци. Рецензии за филма са били поместени в  
пресата, а режисьорът Космач е говорил пред телевизията за него-  
вите качества. Изобщо много от присъстващите на дискусията  
дадоха висока оценка за българския учебен филм.

Дискусията „Учебният филм и учебният процес“ премина на  
високо равнище. Всички изказващи се загрижено говореха за ости-  
рата нужда от нагледни помагала в учебния процес, от високока-  
чество учебни филми. Те разкритикуваха остро Съюза на филмо-  
вите дейци за закриването на специалната студия за учебни фил-  
ми „Зора-филм“ в Загреб и разпръскването на производството ѝ  
по другите студии. Изтъкна се, че въпреки значителното количество  
учебни филми, които се внасят от Съветския съюз, Англия, Фран-  
ция и ГДР (над 50 филма годишно), нуждата от учебни филми, осо-  
бено в национален аспект (литература, история, география), е  
огромна. Изнese се и един многозначителен факт. „Просвета филм“  
в Сараево е направил поръчка в ДП „Разпространение на фил-  
ми“ — България за закупуване на значителен брой учебни и ин-  
структивни филми. Обаче учебни филми не получили. Отговорено

им било, че ДП „Разпространение на филми“ не се занимава с проката и разпространението на учебния филм. Трябвало да се обърнат към Министерството на просветата. А Министерството не било търговско предприятие и не можело да се занимава с покупко-продажба на филми. С една дума България не може да продава учебни филми на международния пазар срещу долари, защото... (Аз не можах да отговоря нищо на запитването на др. Никола Марущич, директор на „Просвета филм“, освен да се изчервя. Дано ДП „Разпространение на филми“ да има някакъв по-убедителен отговор!)

Особено задълбочено се дискутира въпросът за занимателността на учебния филм. Направиха се съпоставки между качествата на югославянския учебен филм, произведен в Югославия, и внасяните филми от чужбина. Разкритикуваха се германските учебни филми като сухо дидактични и крайно скучни. Общийт извод бе, че занимателността е задължително качество за учебния филм, но тя трябва да се съобразява с възрастта на учащите се и да не отвлича вниманието им, а само да повиши интереса към изучавания материал. Средствата за повишаване на занимателността са различни — от малки игрални мотиви до интересно поставени проблеми, причудливи кадри до любопитно решена сюжетна линия. Рецепта няма, но тук най-ярко се изявяват способностите на режисьора на учебния филм.

Като основна задача на органите, които отговарят за внедряването на учебния филм в учебния процес, се постави подготовката на педагогическите кадри за работа с учебния филм. От учителя се изисква не само елементарна сръчност за обслужване на проекционната машина, но и задълбочени познания по филмова естетика, значителна филмова култура. Затова е необходимо в педагогическите учителски институти да се въведе като задължително изучаване основите на филмовата култура, за да могат учителите правилно да насочват учащите се при разбора на учебния филм, правилно да използват възпитателните елементи, които са неразделна част от филма за изграждане на правилен мироглед, висока обща култура и задълбочена научна подготовка.

Накрая бе направена подробна информация за подготовката на редовната сесия на конгреса на МАНК, която ще се състои през месец май в Дубровник. Югославия е член на МАНК още от основаването на тази международна асоциация на научното кино. Особено активна роля играе Секцията за учебни филми, изградена през 1958 г. в Москва.

България още не е членка на Секцията на учебното кино при МАНК. А сериозни са задачите, които са поставени пред тази секция: поощряване обмена на опит, натрупан в областта на създаването на учебни филми, съвместна размяна на плановете за производство на учебни филми, обсъждане на готови филми и теоретични доклади по въпросите на учебното кино и пр. Необходимо е и нашата страна да стане член на тази секция. И в Дубровник нашата Студия за научно-популярни филми трябва да изпрати пълна делегация, съставена от режисьори, редактори и оператори, работещи в областта на учебния филм. Нашето изоставане от международния

живот на учебното кино с нищо не е оправдано. От пет години Студията за научно-популярни филми произвежда учебни филми. Техният брой е вече над 100. Но нито един учебен филм не е видял екран извън учебната стая, нито пък български учебен филм е показван на някой международен фестивал за учебни филми (а такива има ежегодно в Будапеща, в Краков и пр.) Дори и на българския фестивал във Варна или фестивала на късометражния филм в Бургас бе отказан приемът на учебните филми!

Дискусията „Фilm и училище“ постави на разглеждане един въпрос, който за съжаление е твърде непопулярен у нас. Въпросът за повишаване филмовата култура на подрастващото поколение.

В кратко въстъпително слово проф. Мирослав Врабец запозна присъствуващите с постигнатите резултати по разпространяването на филмовата култура в училището. Той подчертава, че филмовата култура дава едно интелектуално и емоционално богатство на зрителя, повишава естетическия му критерий и му позволява правилно да преценява филмовите произведения.

Пътят за повишаване на филмовата култура в Югославия е вече начертан: в програмата по литература ще се отделят часове, в които да се разглеждат филмови произведения, да се анализират, да се преценяват правилно качествата им. Насочвани от учителя, учениците трябва да усвоят основите на седмото изкуство. Младежта усърдно посещава кината, но неорганизирано дискутира върху гледаните филми; чете филмови списания, но не може да получи солидна филмова култура без помощта на ръководителя — в случая учителя.

Досегашната практика с организирането на кинокръжици е дала незадоволителни резултати, понеже обхваща само малък процент от учащите се. Въвеждането на часовете по филмово изкуство в редовната учебна програма ще реши радикално този назрял въпрос.

При изказванията се предложиха редица програми за изучаването на филмовото изкуство. Освен основите на филмопроизводството (сценарий, режисура, операторско майсторство и пр.) ще се разглеждат въпроси на филмовата естетика, на историята на киното, ще се прожектират класически шедьоври на киноизкуството.

Проф. Миленко Карапович, председател на комисията „Film и дете“, докладва за работата на Съвета за възпитание на децата в Югославия.

Комисията „Film и дете“ е създадена по инициатива на Юнеско. В тази комисия членуват почти всички европейски държави с изключение на България(!) и Румъния. Комисията си е поставила за цел чрез прожекции и съответно насочени обсъждания и педагогически, възпитателни и учебни филми да събудят у децата интерес към филмовото изкуство, да развият сред подрастващото поколение висока филмова култура. Комисията е подбрала 7-дневна програма от филми, която се прожектира последователно по всички населени места в страната. Програмата съдържа двудневни прожекции на филми за деца до 5 години, двудневна прожекция на филми за деца до 10 години, двудневна прожекция за ученици до

15 години и на седмия ден се прожектират педагогически фильми за родителите. Това педагогическо девю ще бъде демонстрирано и в Съветския съюз. Професор Карапович предлага след гостуването на ревюто в Съветския съюз да посети и България, за да могат да се положат и в нашата страна основите на филмовото образование сред децата.

За повишаване на филмовата култура на младежта у нас нищо не се предприема. Починът на Юнеско за създаване на комиски „Фilm и дете“ е много навременен и актуален. Необходимо е час по-скоро да се изгради и към нашия Съюз на кинодейците в България една комисия „Фilm и дете“, която да проведе мероприятия, начертани от ЮНЕСКО.

Двете дискусии, които станаха по време на XI фестивал на югославянския късометражен филм, потвърдиха правилно избрания път на югославянските кинодейци в стремежа им към повишаване филмовата култура на подрастващото поколение. Не е ли крайно време и нашата кинообщественост да насочи дейността си в тази насока?

Любомир Обретенов  
кинорежисьор



Кадър от рисувания филм «Без надпис»

БОГДАН ЙОВАНОВИЧ

**ЛИЦЕ СРЕЩУ ЛИЦЕ**

---

*Библиотека литературни сценарии*

---

ДВОРЪТ НА ПРЕДПРИЯТИЕТО  
(ден — екстер.)

Симич преминава през двора с израз, който подсказва, че го боли главата.  
Пресреща го Вук, отделяйки се от групата работници-полуселяни.

Вук: Ще има ли някакво наднормено, другарю директор?

Симич: Както работите, така ще бъде за вас.

Симич отива до автомобила, отваря шкафчето на шофьорската табла и търси нещо.

Симич: Има ли тук още някой прах?

Митке, който все още чисти колата, загрижено.

Митке: Няма повече... Не се ли чувствувате добре? То е, защото престанахте да пушите.

Симич: Кой каза, че имал аспирин?

Митке: Верно, другарю директор... Да ви донеса ли?

Симич: Не, мога и сам.

Трайче, който още седи на стъпалото на камиона, пресреща Симич.

Трайче: Ти каза, Симич, че ще се върна на работа, а още няма заповед.

Симич: Шом съм казал, ще стане. Обади се на Душанка.

Отдалечава се, измъчван от главоболие, а Трайче гледа след него.

В шофьорската будка виждаме Мика, който е наблюдавал цялата тази среща.

Мика: Ама и ти, Трайче, си... курва.

Трайче остава като гръмнат, разтреперва се и тръгва със свити юмруци.

Мика слизга от камиона, готов на всичко. Трайче се доближава до него.

Мика: Какво искаш?

Появява се Косиер. Трайче се възձържа и отвръща очи от Мика, обръща се и се отдалечава.

Мика плюе и сяда на калника, гледайки след Трайче.

Трайче почти да заплаче, Косиер го настига и пита:

Косиер: Какво беше това? (Като не получава отговор, продължава) Слушай,

Трайче, виших те; имам няколко другари инженери в други предприятия...

Бих могъл да помоля някого да ти даде работа...

Трайче: И аз мога да си намеря работа.

Косиер: Че тогава защо се оплаква?

Трайче: Това е друга работа... Тук става въпрос за чест.

Косиер: Добре, но тогава не разбирам защо си оттеглил жалбата си и още и си молил директора...

Трайче е почти отчаян.

Трайче: Ех, защо съм... Защото съм... Може ли човек сам да се избори?

Кого го е грижа тук за някой си Трайче и неговата „справедливост“?  
Трайче се отдалечава, а Косйер остава замислен, гледайки след него.

## Е Р Г Е Н С К О Ж И Л И Щ Е

(ден — интер.)

Ъгъл от ергенско жилище. Тук, до прозореца, се намира креватът на Милун. На кревата седи Милун, нещо нервно се занимава със запалката си (сменя камъчето). Кача седи на края на кревата и замислено гледа Милуновия превит гръб и вече прошарена коса. Тъжно въздъхва.

Кача: Остарял си, Милуне...

Милун: Да... без да забележа.

Двама работници играят на карти. Един — спи облечен.

Кача малко се приближава към Милун (този разговор се води полушенешком).

Кача: Е, докога смяташ да бъде така?

Милун мълчи, разсейно събирайки трохите по полицата край кревата. Кача продължава, като загрижено го упреква.

Кача: Съвсем се най-после. Не можеш ти постоянно така да се изтезаваш. Нима не виждаш, че всеки тегли към себе си, само ти си знаеш своето. Милун, който е взел някаква кутия от полицата, търси камъче, спира и уморено се обръща към Кача.

Милун: И за това вече много пъти сме говорили.

Кача въздъхва.

Кача: Да... само че напразно.

Прекъсва ги гласът на Симич.

Симич, без да види към кого се обръща, пита от прозореца, на койго се появява.

Симич: Има ли тук някаква чаша?

За момент като че ли се смущава, виждайки Милун. На Кача също ѝ става неприятно, цялата е в нерви, докато Милун, без дума да каже, показва от полицата старо войнишко канче, пълно с вода.

Симич (спокойно, естествено): Прясна ли е?

Милун отново се вдълбочава в своята запалка.

Милун: Преди малко я донесоха.

Симич се готови да вземе аспирин, вадейки го от кутия. Кача, за да прекъсне неприятната тишина.

Кача: Главата ли ви боли?

Симич: Остави, добре е, че все още я имам... Едва чакам отпуската, ако и тази година някоя неприятност не ми попречи...

Кача: Трябва да си починете... Аз тъкмо казвах на Милун...

Спира, поглеждайки Милун, който се е задълбочил в своята запалка.

Симич (като че ли си е спомнил): Ох, Кача, платих ли си членския внос за този месец?

Кача, прикривайки нервността си, търси бележника в чантата си.

Кача: Не зная, ще видя...

Симич, за да прекъсне мълчанието, гледа из стаята.

Симич: Защо малко не уредите тази стая? Бихте могли поне да я боядисате.

Милун разсейно гледа стените, но нищо не казва.

Кача: Платили сте и за следящия месец...

Симич най-после глътва аспирина, изпива няколко глътки, излива остатъка от водата, заглежда се в канчето, след което го връща на полицата.

Симич: Това от войната ли е?

Милун спира за момент поглед на канчето, тогава за пръв път поглежда Симич.

Милун (гордо): От революцията...

Симич за момент нищо не казва, почувствува удара.

Симич (с благ упрек): Ех, мой Милуне... Аз бих те сложил върху коленете си и бих те бил, докато поумнееш за цял живот. Ако тогава оставяхме пушките, както ти днес партийната си книжка, доникъде нямаше да я дока-

раме. Нима ти на мен, на мен, Милуне, така да ми погаждаш. Като че ли не сме другари, дявол да го вземе.

**Милун** (спокойно): Бяхме, Симич, когато от същото това канче сърбахме онази безсолна каша.

Симич пламва.

**Симич**: А кой е виновен за това днес? Кой на кого заби нож в гърба? Кой е ходил да се оплаква? Че ти да беше дошъл, ако нещо не ти се харесва и „работата е такава и такава, Симич“, бихме могли някак да се оправим. Поне ти имаше при кого да дойдеш.

Кача спушта импровизираното перде, за да прегради тази сцена от любопитните погледи на двамата работници, които играят на карти.

**Кача**: И аз това казвах.

**Милун** (към Кача): А някой друг Милун би си хабил тук думите и търсили справедливост. (Обръща се към Симич) Тук нещата изглеждат по един начин, а от твоята канцелария — по друг.

**Симич** (заядливо): А, това, значи, ти пречи? Че седа на някакво попикано-кресло и се возя с лимузина... Заповядай, седни ти на моето място, ако мислиш, че ми е лесно. Ами че аз, бре, по цели нощи не спя, по-тежко ми е, отколкото през време на войната.

**Милун**: Не става въпрос за кресла и лимузини, но изглежда, че ти си забравил...

**Симич** (иронично): Какво съм забравил? Да не съм предател на революцията?

**Милун**: Ами че... В крайна сметка... Ти всъщност за какво се бориш? Браници се си, своето положение и някакъв там „авторитет“.

**Симич** (пламва): Браня интересите на колектива и ако искаш, на общността... Милун пламва, пресича го и скача. Навира се в лицето му. Изплашена, Кача дръпва Милун, страхувайки се от нещо още по-лошо.

**Милун**: А от кого?... От Трайче и от мен ли? Че „общността“ не е мъгла, това са хора, бре, а ти какво правиш от тях? Парциали и подлизурковци.

**Симич**: Ти мислиш така.

Милун се овладява и сяда.

**Милун**: Мнозина мислят така, само че не смеят да кажат. Затова и се пишат анонимни писма.

**Симич**: Казаха хората какво мислят и за мен, и за теб — ще кажат и сега, при гласуването.

Иска да тръгне, но се спира да каже:

**Симич**: А ти да знаеш: Сега съжалахвам за хляба, който съм ял заедно с теб.

Симич се обръща и тръгва към двора.

Кача гледа след Симич, след това Милун. Тъжно го упреква.

**Кача**: Ето как губиш приятелите си. Добре ти протяга човекът ръка, а ти...

**Милун**: И за това вече говорихме...

**Кача**: Зная — пак напразно.

За момент настъпва тишина. Първа се сепва Кача и започва да нарежда нещата в чантата си.

**Кача**: Доколкото мога, аз ще ти помогна.

Милун вдига някакъв плик, който ѝ е паднал. Подава ѝ го.

**Милун**: Благодаря ти... Ще се оправя някак.

Кача поглежда плика и се сеща:

**Кача**: Ти получих ли призовка за развода?

**Милун**: Да... мисля, за двадесети.

За момент настъпва пауза. След това Кача въздъхва.

**Кача**: А можехме така добре да живеем...

Милун я поглежда.

**Милун**: А ако не отидем там на двадесети?

**Кача**: Не зная, Милуне, не сме един за друг... може да съм дребнобуржоазка, както ти казваш... Но не бих могла цял живот да претоплям яденето, да те чакам и да се страхувам с кого пак ще се захванеш. Избухлив си, Милуне, и не мисли, че това е заради онази квартира...

**Милун**: Зная, че не е. Тази квартира беше само върхът.

Тя се извръща, за да скрие сълзите си, които напират на очите ѝ. Става

и тръгва, отдръпвайки завесата.

Кача: Че обаждай се понякога... Аз съм все още при онази стара вещица.

Милун остава сам, гледайки след Кача, която излиза. Прекъсва го гласът на единия картоиграч.

Картоиграч: Ей, Милуне.

Играе на масата на карти.

Картоиграч: Директорът ли беше преди малко?

Милун, който е станал, поправя кревата, глухо отговаря:

Милун: Той.

Картоиграч: Я виж ти. И какво искаше?

Милун (пламва): А ти какво искаш?... Играете на карти, негодници; а там заради вас други си трошат вратовете.

Разсърден и потиснат, излиза от помещението. Момчетата учудено гледат след него. Онзи, който е спал и междувременно се е събудил, вдига глава и пита.

Франъ, Какво му стана?

Картоиграч: Карапаше се с жена си... Хайде, раздавай.

## ДВОРЪТ НА ПРЕДПРИЯТИЕТО

(ден -- екстер.)

Дача и Вера седят върху греди. Милун излиза от спалнята, разсейно се заглежда в двора.

Дача (към Вера): Мисля си нещо: сега кой ще ни подпише за заема?... Ако Милун излети от партията, като нищо ще го уволнят. Какво ще кажеш, да попитаме Сремац?

Сетил се е за Сремац, защото Сремац е отишъл при Милун и му обяснява нещо. Вера се е замислила и не чува въпроса на Дача.

Вера: Какво?

Дача: Че ти изобщо не ме слушаш. Аз на кого говоря?

Вера: Остави ме сега.

Дача я прегръща, опитвайки се да поправи настроението ѝ.

Дача: Ама, малката, ако не вземем заем, не можем да отидем при чичко регистратор.

Вера отмахва ръката му и колебаейки се за момент, казва:

Вера: Слушай, Дачо, трябва да ти кажа нещо във връзка с онова писмо на събранието...

Дача (поверително): Точно е написал човекът. Всичко е вярно.

Вера: Аз го написах.

Дача: Лъжеш.

Вера: Стева ме помоли да му го препиша на машината.

Дача (уплашен): Да не си полудяла?

Вера: Откъде можех да зная, че няма да го подпише?

Дача: Значи не го е писал Милун?

Вера: Не... Не зная какво да правя. Не е честно човек да пострада, без да е виновен.

Дача: Добре, дявол да го вземе... а защо Стева не каза, че той го е написал?

Вера: Не зная... Неприятно ми е да го питам...

Стряскат ги гласове от двора. Покана за събранието: Влизайте, започваме.

Вера почти в паника поглежда Дача.

## ЖИЛИЩЕТО НА СТЕВАН

(ден — интер.)

Стева лежи на кревата. Навън се чуват повикванията за събранието. Стева никак притеснено се приготвя. Седнал е на кревата и обува обущата си. По-

глежда към вратата, която с тръсък се отваря. Влизат Дача и Вера.  
Дача: Дявол да го вземе, Стево, и ти мълчиш за това писмо?

Стева е объркан и отчаян.

Стева: А какво да направя, Дачо?

Дача: Как какво? Признай като мъж и готово.

Стева (почти плачешком): Че мен Симич веднага ще ме изгони от предприятието.

В стаята се втурват двете деца на Стева и търсят нещо под кревата.

Дача: А Милун да пострада, така ли?

Стева: Че то не е заради писмото. Той и без това щеше да изхвръкне.

Вера: А аз глупачката още ви го и преписах.

Дача (остро към Вера): Ти нямаш нищо общо с това. (Обръща се към Стева)

Ако ти не признаеш, аз ще кажа, да знаеш.

Децата, които са почувствували, че става нещо необикновено, са седнали на кревата, наблюдавайки положението.

Дача помърква Вера към вратата, а Стева скача след тях.

Стева: Недей, братко... По-добре е сам да кажа... Ще призная, че да става каквото ще.

Дача: Внимавай какво каза... Отиваш ли?

Стева: Ей сега... Малко да се успокоя... Имаш ли цигари?

Дача му дава цигара и излиза с Вера.

## Д В О Р Ъ Т Н А П Р Е Д П R I Я Т И Е Т О

(ден — екстер.)

Дача и Вера тичат на събранието. Пред входа група безпартийни селяни. Нещо се колебаят.

Вук: Искам да видя какво ще стане.

Милойко: Че нали казахме, само до тръгването на влака. Ще закъснеем.

Вук: И без това го няма още Йовица с хляба.

Вук тръгва към сградата, а другите, поглеждайки към вратата дали Йовица иде, без да искат тръгват след него. Дворът е празен. Високоговорителят предава музика, която не отговаря на атмосферата. Милун е застанал на прага на ергенската сграда. Излиза Франьо, протягайки се. Тръгва, тропайки с нальмите, към чешмата. Мика седи на стъпалото на камиона, подвиквайки на Милун, който не реагира:

Мика: Е, сега можем да започнем да чешем езиците си.

Франьо, след като се е напил с вода, показва с глава към помещението за събрания.

Франьо: Какво става там, Мико?

Мика (злъчно): Нищо, кроят ни кюляфа.

Франьо (оживено): Да не е нещо надnormено?

Мика: Аха, надnormена работна ръка, затова уволняват. Решили да изгонят кръшкачите.

Франьо: Че какво могат да ми направят, аз имам отпуска по болест. Тук ме пробожда нещо, че никак не мога да стана.

Мика: Тези тук ще установят.

Франьо (гледайки го със съмнение): Какво ме занасяш, Мико.

## З А Л А Т А З А СЪБРАНИЯ

(ден — интер.)

Събранието продължава в неприятна, безжизнена атмосфера. Симич го боли глава и като че ли вече не следи какво става — уморен и разсеян, погледът му постоянно се връща на Милуновия празен стол.

Пак всички мълчат и затова Душанка се намесва:

Аз не зная, другари, докъде стигнахме?

Малибърк: Ако се не лъжка, следната точка е „разни“.

Това като че ли стряска Сремац, който става и проговоря помирително и със съжаление:

Ама, хора, не можем ние така. Мисля, че е редно за Милун да се каже и някоя добра дума, другар ни е, брате... Той трябва да бъде наказан, но защо пък с изключение? Някак ми е мъчно за человека, това не е малка работа...

Сремац мълква и сяда, оглеждайки се и очаквайки и други да проговорят. От двора, от прозореца, достига музиката от високоговорителя и Йова отива при прозореца и вика към портиерската будка:

Затвори радиото.

Кача стеснително вдига ръка и става. Всички погледи пак са устремени към нея.

Кача (объркано, като че ли се оправдава): Аз вече казах и на самия Милун, че не съм съгласна с тези негови постылки, но ето... трябва и това да кажа... аз поне съм го опознала през тези три години и той толкова държи за нашата партия — в нея е целият му живот — и аз сега не знам какво ще прави, ако ние тук го... изключим.

Намесва се Малибърк, който още през време на нейното изказване е искал думата:

Позволете, това, няма съмнение, е едно сантиментално положение и аз напълно разбирам другарката Кача, но не разбирам, защо ние още се занимаваме със случая другаря Копривица? Той сам си върна партийната книжка, неговата постылка е осъдена и сега нормално преминаваме към точка „разни“.

Симич (пресича го): Чакай, Малибърк. Това, дето той си върна книжката, това е Милуново представление — прави човекът театър... Но аз смяtam, че партийната организация не оства доста чисто това критикарство и интригуване... Ето писмото е тук — чухте го, и аз искам работата да се изясни политически и да вземете отношение.

Отново завладява мъчителна тишина.

Радован недоволно гледа към залата, чакайки, но никой не иска думата.

Радован: Кой иска думата, другари?... И да не говорят постоянно един, и същи хора. Какво става с другите?

Рака (заядливо): Другите мислят.

Радован (остро): Рако, ще те отстрания от събранието.

Рака (на вид спокойно): Защо? Сега и да се мисли ли е забранено?

Душанка (не издържа): Знаеш ти добре защо и не мисли, че аз току така ще оставя онова, което ми каза преди малко на двора.

Рака: Ами че добре: оплачи се в съда заради другарска критика. Това сега, изглежда, е модерно.

Йова скча и прекъсва кавгата:

Това тук събрание на дълдорани ли е, или партийно събрание?

Рака и Душанка мълкват, но затова сега пък отново завладява тишина. Франъо се приближава до прозореца, идвайки откъм чешмата. Надница вътрe, чешайки се по гърба, но и веднага се отдръпва, тропайки с нальмите по двора.

Симич чака няколко мига, след това глухо и потиснато се обръща към Радован:

Постави Душанкиното предложение на гласуване.

Вера и Дача, обезпокоени, се поглеждат, Дача се обръща към вратата, но Стева още го няма. Дача свива рамене към Вера, като че ли пита какво става.

Радован вече обявява гласуването:

Който е за предложението Милун Копривица да се накаже с изключване, да вдигне ръка.

Веднага гласуват: Митке, Душанка, Малибърк, Йова.

Симич гледа из залата неприятно изненадан от неподвижността на останалите.

Полека и сам вдига ръка, смутено поглеждайки Радован, който също така гласува.

Но така си и остава: шест вдигнати ръце.

Сремац (оправдава се): Аз съм за наказание, но не съм, брате, за изключване.

Смутен, Радован глухо пита:

Кой е против?

Веднага вдигат ръка Бърка и Пая, а след това и Мариян. Другите остават неподвижни.

Радован учудено и обвиняващо гледа из залата. Забелязва, че Косиер не заинтересован се забавлява с бележника си.

Радован: Другарю Косиер, ти не гласува?

Косиер (спокойно): Не съм. Мисля, че мога да се въздържа.

Радован (още повече смутен): Можеш, но...

Мълква и свива рамене, сам незнаейки какво да отговори. Но очевидно Косиер и не очаква отговор, зает със своите мисли. Камерата го отделя, шумът в залата се губи. Чуваме мисълта на Косиер

„Да, другарят Слободан Косиер се въздържа... Остава възвишено незаинтересован...“

Прекъсва го Радован, обявявайки резултатите от гласуването, с нескрито неразположение:

Значи шест за изключване, четири против, осем въздържали се... Е, какво гласувахме сега? Нищо.

Камерата се връща на Косиер. Мисълта му продължава:

„Да, другарю инженер, ако всичко това наистина не те интересува, тогава честно би било да станеш, да върнеш партийната книжка и да си излезеш.“

Косиер се сепва, защото Симич е взел думата.

Макар и объркан от неочаквания резултат от гласуването, той съдържа гнева си и говори спокойно, с тих глас:

Аз разбирам -- тежко е да се вдигне ръка, когато трябва да се изключи другар от партията. Може би на мен ми е най-тежко, всички знаете, че Милун и аз заедно воювашме, в една и съща чета... Когато се основа предприятието, аз лично го доведох от младежката ж. п. линия -- не чаках дори и курса да завърши... Като работник е добър, когато иска може и за двама да работи... Ето избрахме го и в работническия съвет, а той, вместо да сътрудничи конструктивно, на всеки дава акъл, руши авторитета на ръководителите, бунтува колектива... Че това ли е политическата дейност на един комунист?

Симич поема дъх, поглежда Кача, която го слуша, без да мигне.

Симич продължава почти тъжно:

Ето да оставим настрана това анонимно писмо и всичко, което ни направи напоследък, и да видим малко какъв е той и като човек. Какво например направи с Кача?... Извинявай, Кача, това са ваши лични работи, но и това трябва да кажа.

Душанка: Това не са съвсем лични работи: и Милун, и Кача са комунисти.

На Кача ѝ е неприятно, просто в земята да потъне. Чувствува върху си погледи и се свива на стола.

Симич продължава:

Три години живях разделени и ние им дадохме квартира, но Милун си е Милун: взе, че я отстъпи на Мика, за да се направи важен.

Докато Симич говори, камерата фиксира и отделя Кача, която потъва в някакъв тъжен спомен... Постепенно гласът на Симич се изгубва, а го замества музиката от Качиния спомен, в която се вплитат весели гласове...

## ДЪЛГО ПРЕЛИВАНЕ

### ДВОРЪТ НА ПРЕДПРИЯТИЕТО

(ден — екстер.)

Кача в профил. Вятърът развива косата ѝ, а зад нея се движки фонът.

Тя се намира на задната част на камион, в който има малко мебели. Камионът влиза в двора на предприятието. През шофьорската будка виждаме група хора пред сградата. Изнасят неща и ги трупат на куп. Милун, Мариян и още някакъв работник се мясят. Камионът спира при веселите подвиквания на онези, които чакат. Един мъж се е качил на камиона и той, и Кача поемат нещата, които им подават. От будката излиза шофьорът Мика. Мрачно гледа бързящите и весели хора, нахлуява шапката си на челото си и се обляга на калника, обръщайки им гръб. Кача поема нещата и търси някого с поглед. Лицето

й се разведрява, защото вижда Милун, който се появява, носейки дюшек. Той спира за момент и ѝ се усмихва. Милун тръгва към камиона, подавайки дюшета на Кача, която му намира място. Тогава Милун забелязва сърдития шофьор, потупва го по рамото.

Милун: Какво има, Мико? Нещо не си на кеф. Ти премести ли се?

Мика (правешики вулгарен жест с ръка): Преместил съм се... А ти, Милуне, повече да не ми споменаваш справедливост, нито социализъм, нито работническа класа, нито господа бога. Чу ли?

Милун (не разбирайки): Чакай бе, Мико, за какво става дума?

Мика се обръща към Милун, съскайки.

Мика: Не бях ли аз пръв на списъка, като най-бърз случай? Кажи, не бях ли?

Милун: Ами, да...

Мика: А квартирата получи „другарят“ Малибърк. По-важен човек за предприятието, голем специалист. А аз какво съм? Нищо и никакъв шофьор.

Милун: Кой Малибърк?

Мика: Онзи от дирекцията. Дойде преди един месец.

Около Мика и Милун започват да се събират хора. Мика огорчен плюе, а след това отново се навира в лицето на Милун.

Мика: Аз мога да се мъча и по четиринацет часа зад кормилото — няма значение. Моите деца могат и да изпопукат в онази влага, това не е важно... Не съм партиец.

Станка, изплъшена, дърпа Мика за палтото.

Станка: Мълчи, бре, Мико, господ да те убие, глупак такъв.

Мика (виква през сълзи): Няма да мълча. Ще викам до бога. Нека ме изгонят, да ме арестуват. Другарите комунисти разделили помежду си квартиrite. За някого социализъм, а друг — нека пукне.

Накрая на тази реплика камерата е само върху Милун, който е започнал да потреперва, а след това пламва.

Милун: Ти сега какво си се нахвърлил на социализма и комунизма?

Мика (предизвикателно): Ти зашо не даде своята квартира, като си „такъв“, ами намерихте моята да вземете, а ти говориш за някакво съзнание и справедливост Това ли е твоята справедливост, Милуне?

Засегнат и потресен, Милун, вместо да отговори, бърка в джоба си, с треперяща ръка изважда своето жилищно решение и го пъхва в ръцете на Мика, който смяяно се е втренчил в него.

Милун: Ето ти решението, премести се в моята квартира.

Милун няма повече сили да се въздържи, хваща Мика за гърдите и почти насила го вмъква в камиона.

Милун: Премести се, като ти казвам. Дявол да те вземе и тебе, и тези попипани квартири, и всичко наред.

Зашеметен от яд, отива до задната част на камиона и без да погледне нико Кача, нито смяяните около себе си хора, изхвърля своите неща.

Кача стои смяяна и гледа Милун.

Милун събира своите неща, които е хвърлил на пода. Вдига дюшета си на гръб, изправя се и забелязва погледа на Кача. Милун почти заклева Кача с поглед. След това се обръща и изчезва в бараката.

## ДЪЛГО ПРЕЛИВАНЕ

### ЗАЛАТА ЗА СЪБРАНИЯ

(ден — интер.)

Кача мило се усмиваша. Сепва я Митке, който говори.

Митке: .... А това с квартиратата, ехе, това не е чиста работа. Кой днес е луд да си отстъпи квартиратата за черните очи на някого?

Мика изведенъж се е появил на прозореца и напада Митке:

Какво искаш да кажеш с това, Митке? Че е получил пари ли? Да знаеш, че ако не беше на събрание, щях да те научя.

Радован: Мико, докога ще подхвърляш през прозореца?

Мика (мърмори): Като ме предизвиква.

Симич се мръщи и заговорва по-силно, пресичайки кавгата.

Симич: Исках това да кажа във връзка с квартирата, че Милун даже и

тук не се поколеба да разстрои своя брак и да направи нещастна тази жена и защо? За да „докаже“, че уж той е единственият комунист и другар в това предприятие, а ние другите кой знае какво сме.

Става Кача:

Във връзка с тази квартира... мисля, както постъпил Милун... Че той е та-  
къв — като пламне... готов е... нищо не вижда,.. нито себе си...  
нито мен... нито семейството... нищо... Но не е честно, ако не ка-  
жа... то не е за това, както каза другарят директор, да докаже, че уж  
той е единственият комунист... и аз не съм съгласна с това...

Симич (прекъсва Кача): Аз не твърдя, Кача, че той е никакъв истински не-  
приятел, но когато някой действува самоволно и във вреда на колектива,  
че и на цялата общност, тогава това за мен е неприятелска дейност, и тук  
никой няма право на сантименталност и въздържане. Иначе какво друго  
можеш да бъдеш освен онова, което е и той... Ето толкова...

Симич мълъква.

Кача смутено сяда.

Хората стоят неподвижно, неговите думи са направили впечатление. Някои  
са разколбани под моралния натиск. Дача отново нетърпеливо се оглежда,  
надница в двора, като вижда, че Стева още го няма.

Сега се обажда и Радован, спокойно, но енергично и убедително.

Радован: И аз исках това да кажа, другари; тук не става въпрос само за  
Милун и дали ще го накажем така или иначе. Това според мен е извън  
всякакви разисквания... Тук много повече става въпрос за нас и нашето-  
държане. Станахме вече проблем... Че тук един комунист връща партий-  
ната си книжка, служи си с анонимни писма, а организацията гледа и  
мълчи... Какво означава това въздържане от гласуване? Опортунизъм, не-  
заинтересованост?.. Ако си комунист, другарю, трябва да имаш отно-  
шение.

Искрено огорчен, Радован сърдито блъска молива.

Тишина в залата. Даже и Косиер вече не се забавлява с бележника си,  
най-после заинтересуван от събранието. След малка пауза се обажда Митке.  
Митке: Добре, ясно е. Да гласуваме, че да видим кой кой е и кой какво-  
мисли.

Малибърк (става): Позволете, аз все пак се придържам към логиката на  
нешата: другарят Копривица върна книжката си и това е напълно доста-  
тъчно — той сам се изключи.

Симич нетърпеливо го прекъсва:

Симич: Казах, че няма да се хвашам за формалности... Аз тук съм съгласен:  
с това, което каза Митке: дай отново да гласуваме, че или, или.

Това пак обезпокоява Вера и Дача. Двамата се обръщат към вратата.

В този момент пристига Стева, който заема място отзад. Радован вече-  
се готви да постави въпроса на гласуване, но Вера му обръща внимание, протя-  
гайки врат към Стева:

Вера: Струва ми се, че другарят Стева има да каже нещо.

Радован търси с поглед Стева и го насырчава.

Радован: Хайде, Стева, какво искаш?

Душанка: Само недей пак за квартирите, моля ти се.

Стева става някак твърдо и бавно, но много съсредоточено. Вижда се,,  
че с всички сили се е подготвял за този момент, и всепак с мъка започва.

Стева: Ами, нищо... аз, такова... исках само да кажа... по повод на това  
анонимно писмо до комитета...

Йов: Че говори де, какво се обърка, като че ли три дни не си ял.

Стева прегъльща и събра всичките си сили:

Ами че... това исках да попитам: откъде се взе това писмо при другаря Симич,  
като е изпратено до комитета?

Симич се мръщи, разочарован. Очаквал е „вземане на становище“.

Симич: Как така откъде. Дадоха ни го другарите да разследваме работата и  
да се осъди тази постъпка.

Стева е объркан.

Симич (нетърпеливо): Хайде, Радоване, да се гласува. Времето минава и нищо-  
няма да направим.

Вера и Дача, обезпокоени се оглеждат, защото Стева смутен, е седнал.

**Радован:** Който е за изключването на Милун Копривица от Съюза на комунистите, да вдигне ръка.

Сера Радован и Симич веднага вдигат ръка и внимателно гледат в залата. Митке, Малибърк, Душанка и Йова също веднага гласуват за предложението, след тях Сремац, после Косиер.

Стева смутено се върти и поти.

Дача дори се е надигнала на мястото си, давайки му знак да стане. Това нервира Радован.

**Радован:** Какво има, Дачо, какво постоянно се въртиш? Да не искаш да кажеш, че пак те боли главата? Гласува ли, другарю?

Това стресва Дача и той смутено, без никаква връзка, вдига ръка.

Вера само го стрелва с поглед.

Дача се смущава още повече и спуска ръката си.

Радован вече е преброил гласа му.

В последния момент плешият Бора вижда къде е большинството и той гласува.

Очевидно доволен от резултата от гласуването, Радован пита, колкото да се изпълни редът:

**Радован:** Кой е против?

Бърка и Мариян вдигат ръце почти демонстративно, разочаровани и сърдили на всичко.

Веднага след тях и Стеван, отчаян, съвсем объркан.

Пая като че ли за момент се колебае, а след това решително става, даже се и надига.

Изведнъж и Вера вдига ръка, което искрено изненадва Душанка.

Радован пак преброява.

Кача не е гласувала — свила се е на стола, неподвижна. Трайче е скрил глава между ръцете си и тъпо се взира в пода.

Рака седи изправен и също се въздържа.

**Радован** (делово): Запиши, Вера: десет за изключване, пет против, трима въздържали се...

(Към залата, повишавайки глас):

Значи, большинството реши другарят Милун Копривица да бъде изключен от Съюза на комунистите.

В залата царува тишина и никаква вкованост. Стева потреперва, отчаян, смутен.

Отзад, при вратата, движенията и тихи пререкания между безпартийните селяни.

Йовица, с пълни с хляб торби, маха и тихо подвиква през прозореца:  
Хайде... Ще закъснем.

**Милойко** (нетърпеливо): Ама, Вуче, влакът ни ще замине.

**Вук:** Мълчи, бре...

Впрочем очевидно е, че Вук има по-голям авторитет и затова групата все пак остава.

Тофьорът Мика, тъжен и огорчен, напушта прозореца. Събранието повече не го интересува.

### Д В О Р Ъ Т Н А П Р Е Д П Р И Я Т И Е Т О (ден — екстер.)

Милун все още седи на прага на бараката за ергени, отдал се на тъжните си мисли. Мика се приближава и сяда до него, без нищо да каже.

Милун даже се опитва да се усмихне:

Какво става, Мико?

**Мика** (не може да му каже): А бе, нищо...

Седат и мълчат. Някъде отдалеч се чува дългият проточен писък на влак.

### З А Л А Т А З А СЪБРАНИЯ (ден — интер.)

Симич събира книжата в чантата си, гответайки се да напустне събранието, Подхвърля на Радован:

Е, така... Аз трябва да вървя, Радоване, а вие продължете... И без това сега е „разни“.

Тръгвайки към вратата, той пътъм още веднъж се обръща към хората: И не мислете, че с това Милун е свален от дневния ред. Сега въпросът ще се изнесе пред работническия съвет, да се демаскира и да му се отнеме мандатът, тогава — вън от колектива.

Хората, смяяни, го гледат, в залата настъпва някакво раздвижване, отзад се чува шепот на негодувание.

Вера и Дача смяяно се гледат. Дача става да каже нещо.

Симич вече продължава решително:

Ние на никого няма да позволим да руши онova, което, така да се каже, сме създали с кървава пот.

Симич тръгва, но изведнъж Стева застава пред него на пътеката, развълнувано, но решително:

Стева: Чакай малко, другарю Симич... Аз, другари, написах онova писмо до комитета. Не Милун.

Обща изненада в залата.

Симич смутено се спира, но се вижда, че не вярва, иронично отмерва Стеван:

Какво ни говориш, дявол да те вземе? Че откога стана толкова грамотен? Да не би и на машината ти да си го написал?

Той даже намигва на най-близките, които гледат Стеван с недоумение, също невярвайки.

Стева е упорит:

Не аз, ами Вера... Тя ми го поправи и граматически... Ето нека да каже.

Всички се обръщат към Вера, все още несигурни. Девойката заеква, отбранивайки се:

Зашо да не му го напиша, като ме помоли?... Не знаех, че няма да се подпише...

Сега през залата преминава силна глътка на изненада и обърканост.

Бърка и Мариян са станали от местата си и са дошли по-близо.

Радован смяян гледа ту Вера, ту Стеван, неможейки да дойде на себе си. Душанка (към Вера): Затова ли ти, другарко, преди малко гласува за Милун?

Вера (зашивавайки се): Това няма връзка, Душанке... И сега какво се нахвърлихте върху мен?...

Стева (прекъсва я): Тук Вера няма никаква вина, нито Милун. Никой не е виновен и не е вярно, че писмото не е подписано: добре си стои там „Другар“, а мен така ме наричаха още по време на нелегалната борба.

Йова скча и се нахвърля върху него:

Хайде, какво приказваш сега — подписано, неподписано. Зашо не се обаждаш, а мълчиш като баба, а ние изхвърляме человека.

Стева: Ами ето — казах...

И развълнуван сяда.

Радован, все още съвсем объркан, гледа Стева, иска да каже нещо, но Симич го прекъсва:

Симич: Че какво е това, хора?

Погледът му пак се спира на Стева, подхвърля му разсеяно и между другото, само да разреши никак това трудно и неочаквано положение:

За това ние още ще си поговорим, Стево... Само съжалявам, че сега няма време.

Симич тръгва, но Бърка скча и остро го спира:

Почекай, другарю Симич, сега положението е друго. Това трябва да се анулира.

Симич: Какво да се анулира? Няма сега пак да гласуваме за Милун, дявол да го вземе.

Бърка: И сто пъти ще гласуваме, ако тръбва, докато разчистим работата.

Мариян: Така е... Това не важи...

Сега и Радован се е успокоил и решително заявява:

Аз също така мисля, другарю Симич, че работата сега из основи се променя. Не можем да изключим Милун по вина на Стеван.

В залата царува неспокойство. От обияния шум бързо се отделя Пая, който развълнувано вика, като че ли се е освободил от някакъв товар:  
Така, така. Да се анулира.

Смаян, Симич казва:

Ама чакай, Радоване, писмото не беше единствената причина ...

Радован: За някои то беше главната причина.

Отново се вдига шум в залата.

Симич решително се обръща към залата и авторитетно усмирява глъчката:  
Моля ви се, другари.

Бавно завладява тишина.

Симич (стоещи, вдига писмото): Не каза ли ясно Милун Копривица преди половина час тук, гласно и ясно пред всички, че подписва това писмо?

Плешивият Боря (повече за себе си): Точно така.

Симич: Не каза ли, че не е важно кой го е писал, но какво е писано?

Митке: Ясно. Точно тези думи каза.

Симич: Е, тогава, исках ли аз от Милун да докаже тези свои „истини“ и не използува ли той и Трайче, и теб Сремац, и Малибърк, и целия управителен съвет, за да докаже моето самоволие, и какво му казаха хората? Какво „доказа“?

Мъчително мълчание.

Симич: Доказа, че стои зад тези лъжи и клевети и затова беше изключен от партията. За мене този въпрос е свършен и сега какво искате?

Иова: За Милун — добре ... Ами Стева?

Всички се обръщат към Стева, който като че ли ще потъне в земята. Симич го гледа и почти го съжалява.

Симич: Добре де, Стева, защо ти трябваше на теб всичко това?

Стева (става бавно, заеква): Ами... че... право да си кажа... така ми дойде... да напиша... и написах...

Мариян: А защо не каза на събранието, каквото имаше да казваш, ами тaka?

Стева: А ти защо не кажеш?... Вие всички знаете същото това, а мълчите. Затова и нищо не може да се докаже — дяволите ще докажем така. А всичко е точно, от край до край. Нека да дойде комисия, че тогава да видим. Ето аз така мисля, че ако ще и да изхвъркна. Поне казах какво мисля, а не като Трайче.

Това е още един удар върху Трайче, но също и върху останалите.

Душанка: Е, тогава, Стева — сега и ти ще дойдеш на дневен ред.

Митке: И Вера — защото му го е написала.

Дача: Тогава сложете и мен... Това не е поради някакви лични причини, другари, задето става въпрос за Вера. Съгласен съм с това Стевово писмо — това и на нея казах преди малко. Аз бих написал и по-лошо... Чекъде тук всъщност е принципността? Ние тук изключихме Милун заради това писмо, установи се, че не го е писал той — и сега какво?

Бърка (като че ли се е сепнал, решително): Има право другият. На всичкото отгоре ще излезе, че пак Симич има право.

Дача: Чакай, Бърко, не съм свършил. Запиши, Вера. Преди малко излезе, че и аз гласувам против Милун, за изключването му. Е, сега заявявам, че това беше грешка — Радован ме преброи набързо — и искам и това да се запише в протокола.

Дача демонстративно сяда. Отново завладява тишина. Косиер става.

Косиер: Аз едва сега не мога да разбера къде тук е истината. Напълно съм съгласен с другаря Симич, че не е важно кой е писал писмото. Важното е съдържанието.

Симич: Че работата е ясна.

Косиер (продължава): Едни твърдят, че това, което пише тук, е вярно, други — че не е, а когато трябва да се изнесат фактите, тогава всички мълчат... Затова предлагам да се разясни случаят на другаря Трайче. Всичко се върти около това. Предлагам да се прочете неговата жалба до партийната организация, макар че я е оттеглил.

Симич: Добре, Косиер, но това е въпрос, който единствено Трайче трябва да реши.

Всички очакват да видят какво ще направи Трайче. Той мълчи.

След мъчителна пауза Косиер сяда, сдържайки се.

Косиер: Тогава — нищо. А ти, Трайче, повече да не се правиш на жертва, както преди малко на двора.

Радован (с мъка в гласа): Добре, сега какво стана?

Бърка: Чети, чети, Радован.

Симич (към Бърка): Слушай, Бърко, ти няма тук никого на нищо да принуждаваш... Колко пъти трябва да повтаря човекът, че е оттеглил жалбата си? Стани, Трайче, и му кажи, моля ти се.

Трайче бавно става и дълго, като замаян, мълчи. Най-после съвсем тихо казва.

Трайче: Нека се прочете.

Симич, ядосан, не е чул отговора.

Радован: Какво каза?

Трайче (високо и решително): Искам да се прочете.

Душанка: Ама какво да се прочете?

Трайче (още по-упорито): Тази моя жалба до партийната организация.

Симич: Значи така, Трайче.

Трайче (сяда): Така.

Симич се връща до масата, сяда и някак предизвикателно кръстосва ръце.

Симич (глухо, към Радован): Добре, да чуем и това.

Радован започва да чете:

„До Основната организация на Съюза на комунистите... Драги другари, понеже съм уволнен от предприятието и вече три месеца се скитам без работа и...“

Трайче (още стои): Сега е четвърти месец.

Радован (продължава): „...отправям следната жалба и моля да се разследва случаят... Когато стана въпрос за обединяване на предприятието, аз не бях съгласен с другаря директор и беше свикан управителният съвет...“

Тази Трайчева жалба е на едър план, написана с едри несръчни букви. Бавно се замъглява, изчезва...

## ДЪЛГО ПРЕЛИВАНЕ КАТО ДВОЙНА ЕКСПОЗИЦИЯ

### КАНЦЕЛАРИЯТА НА СИМИЧ (нощ — интер.)

Задимена канцелария. Около масата седят: Сремац, Душанка, Малибърк, Трайче, Илия и още един член на управителния съвет. Трайче говори нещо, като ръкомаха. Пепелниците — пълни с угарки; миненерална вода, кафени чашки и пр. Текстът не чуваме.

Симич, който седи на бюрото си, блъсва някакви книжа, става. Сега чуваме текста, най-напред неясно, а след това ясно — следните думи:

Симич: Стига. Аз едно, Трайче друго. Другари, така доникъде няма да стигнем.

Сремац: Ама чакай, Симич, на мен, право да си кажа, това все още не ми е ясно...

Симич спира, бързо се обръща, прекъсва Сремац.

Симич: Аз казах своето и за това обединение повече не искам да разговарям и точка.

Трайче се обръща към Симич.

Трайче: Добре, тогава ние зашо сме тук?

Симич (остро): В едно предприятие не може да има сто директори.

Трайче: Ти си директор не за да командуваш, а за да провеждаш нашите решения.

Симич: Аз отговарям за предприятието и не мога по друг начин, и не искам. А на когото не се харесва, да си върви.

Трайче (подозрително): Какво искаш да кажеш с това?

Симич, който е застанал до прозореца, се обръща.

Симич: Това, което казах. Ако не ти се харесва — или ти, или аз.

Отново се обръща към прозореца и продължава.

Симич: Аз или ще имам разтворени ръце, или си търсете друг. Ето ви и решете.

Сремац гледа към Симич и недоволно разширява ръце. Душанка и Илия се поглеждат.

Сремац: Че ние не можем веднага така...

### ЗАЛАТА ЗА СЪБРАНИЯ

(ден — интер.)

Трайче внезапно става и се обръща към Сремац.

Трайче: Кажи сега, Сремац, как си решавал? По свое убеждение ли?

Сремац смутено примишка и мълчи.

Симич апострофира.

Симич: Кажи му, Сремац. И ти, Малибърк. Аз ли ви накарах да гласувате против обединението?

Сремац (колебливо): Не... Само ни обясни...

Малибърк (почти обидено): Не може и дума да става за никакво давление. Аз съм самостоятелен човек и гласувам по убеждение.

Душанка: Че не сме ли всички...

Сега Трайче е смутен и гледа Сремац, като че ли не вярва, иска да простира.

Радован продължава да чете жалбата:

„... След това вече не ме викаха на заседания, а след това получих съобщение, че мястото ми се съкращава. Понеже смятам, че е незаконно, моля да се реши на партийно събрание. Смърт на фашизма, свобода на народа. Трайче Милевски, работник.“

Като че ли едва е дочакал залата да утихне, Трайче пак се нахвърля на Сремац.

Трайче: Добре, Сремац, а как гласува за моето уволнение? И това ли беше по убеждение? Искам да ми се каже може ли да бъде уволнен член на работническия съвет? Това законно ли е?

Малибърк: Извинете, Трайче, но вашият мандат изтече и дирекцията, и управителният съвет имат право да съкратят мястото.

Трайче: А кога изтече мандатът ми? След уволнението, другари.

Симич (прекъсва кавгата): Чакай, Трайче... лично аз исках да напуснем колектива.

Трайче: Значи, за теб, другарю Симич, законът не важи.

Симич (спокойно, твърдо): За мен интересите на предприятието и общността са пръв закон. Впрочем оплакал си се на когото си намерил и какво ти казаха?

Трайче почти безпомощно се обръща към залата.

Трайче: Да, оплаках се, но каква полза? Отиваш в комитета, те оттам цитат Симич. Оплачеш се в комуната, те пак питат Симич и дирекцията. Имаше и комисия от профсоюзите и искаше да се анулира уволнението, но Симич — нищо, казва, че колективът не ме искал.

Симич: Добре, Трайче, нима не те извиках да уредим този въпрос и да се върнеш на работа?

Трайче: Извика ме сега, преди три дни, за да ми запушиш устата, защото си искал да изгониш Милун. Затова си ме извикал.

Дълбоко развлънуван, отчаян, Трайче отново се обръща към залата и разперва големите си, мазолести ръце.

Трайче: Ето, другари, аз, както и вие, честно си печелих хляба с тези ръце и ако за мен няма вече нито работа, нито справедливост, нито закон, мога да пукна, но не искам съжалението на никого и хората да ми казват, че съм парцал и курва.

Из залата силен шепот на негодувание.

Бърка скача от мястото си с някакво голямо облекчение и вика.

Бърка: Така, Трайче, че ако ще и главата да струва.

Радован смутен и дълбоко развлънуван, гледа Трайче.

Докато Трайче продължава да говори с разперени ръце, докато след него развлънувани говорят Мариян, Пая и Бърка, светлината върху Радовановото лице угасва, той остава в сянка, а вместо техните гласове, сега слушаме треска-вата Радованова мисъл:

„Не, не струва, все пак това не струва, другарю Симич. Че не можем да постыпваме така с человека, дявол да го вземе... Другарят директор е „обяснил“ на управителния съвет, „обяснил“ на секретариата на партийната организация, „обяснил“ на Сремац и на мен, „убедил“ ни... И аз все още се питам защо хората мълчат.“

Развълнуваните гласове в залата сепват Радован.

Сега една трета от хората в залата са прави, всички развлънувано разискват, даже и беспартийният Вук е излязъл напред и се обръща към Малибърк.

Вук: Докато този закон от горе стигне до нас, преминава през толкова ръце, че от него нищо не остава... Тук, брате, в нас е законът. Нарежданятия

идват и си отиват, но човек ще гледа човека в очите и когато и само двама са на земята. А можете ли вие на този Трайче и на Милун да погледнете в очите, това ви питам аз.

Погледът на Радован механично се обръща към Симич.

Говори Бърка, обръщайки се към Малибърк.

Бърка: Отде накъде да печели повече онзи, който е сключвал договори някъде си и продавал нашия труд, а не ние, които строим тези обекти?

Сремац обяснява на развлънвания Стева.

Сремац: Ама, Стево, както да разпределиш, няма на всички да угодиш, щом като молбите са сто, а жилищата — десет.

Мариян се вълнува на друга страна:

...и то, когато се разпредели наднорменото: на нас едва по две-три хиляди, а на тях там — пълни пликове.

Душанка: Че не оправихме ли веднъж тези несъответствия, колкото беше възможно?

Стева: Оправихте ги, когато се наложи. А как не ви беше срам да получават толкова пари?

Косиер се е навел напред и слуша заинтересувано, но скептично.

Гласовете изчезват, чуваме неговата мисъл:

„Ето спука се, бентят се спука. Сега ще се нахвърлят върху Симич от всички страни — и за което е виновен, и за което не е виновен.“

Опново гласовете в залата потискат мисълта му.

Стева: ...Какво да се прави, като тук има „сто работници, а двеста служещи“, че и кръв да започнеш да плюеш, не можеш за всички да спечелиши.

Пая (вика): Далеч ще стигнем, ако всички се настаним в кресла.

Сега Малибърк се горещи, подхвърляйки:

...Който повече допринася, повече и получава. Това е икономика. Трябва да се гледа през динара.

На другата страна шофьорът Митке извиква на Бърка.

Митке: Ти, Бърка, защо се месиш, като не разбиращ? Ако знаеше нещо, нямаше цял живог зидар да си останеш.

Отговаряйки на Малибърк, Рача сърдито слага стодинарова банкнота на очите на Йова.

Рака: А ти, Малибърк, какво само повтаряш: „динар, динар...“ Сега какво виждаш, Йово? Виждаш ли онзи лозунг там?

Йова: Какво мога да видя, като си ми залепил пари на очите?

Бърка обидено се обръща към Митке:

А ти, Митке, трябва да знаеш, че Бърка не се срамува, дето е зидар. Вървя аз по улицата и гледам: и аз тук нещо съм построил (показва Малибърк): А какво той, бедният, може да каже? Пиши, изтривай, днес таќа, утре иначе и какво? Обърни, отгърни — хартия. Поне едно дърво да е посадил.

Малибърк (обиден): Извинете вие, аз не съм следвал, за да садя дървета.

На друга страна сега Йова се нахвърля на малкия Пая.

Йова: Какво имаш ти да кажеш. Вчера дойде. Къде беше, когато ние се борихме?

Пая (с горчивина): Бил съм, другарю, в люлката, и сега какво да правя?

Рака (цинично): Купи си биберон и пак иди в люлката.

Радован слуша, погледът му преминава от лице на лице.

След това гласовете пак изчезват, слушаме Радовановата мисъл:

„Слепец. Мъдрувам тук за „материалната база“, а забравям хората и задушавам ли, задушавам... Че социализът не представлява само тази материална база и жизнен уровень... Да не сме събркали нещо, другарю?“

Изведнъж до Радован се появява Симич, който през всичкото това време е седял в залата, и прекъсва мисълта му.

Симич: Добрите, Радоване, какво е това? Как ръководиш събранието?

Радован (пламва): Кой го ръководи — аз или ти? Кой постоянно заповядва туха: сега прекъсни, сега продължи, сега гласувай, сега не гласувай? Когато ти потрябва, тогава се сещаш: Хайде, Радоване, събери комунистите да се приеме решението на дирекцията. И на мен ми стигна до гуша.

Симич е смаян, Душанка мърмори.

Душанка: Аз не зная, другари...

Радован: Зная, че не знаеш, Душанка — най-лесното е нищо да не се знае.

Йова: Какво ще правим сега, Радоване? Едни са против Милун, други — против

Симич, веднъж един има право, друг път — друг, а няма никакви директири, ха сега ти реши.

Радован го прекъсва:

Радован: Директивите са да се мисли със собствената глава, другарю Йово. (Обръща се към залата) Тишина... тишина да завършим, другари. Ясно е, че по отношение на Трайче се е постъпило незаконно, нечовешки и своеуволно, че Милун Копривица с право се е опълчил против това. Не казвам, че е избрал най-добрания начин, но се страхувам, че не му е останало нищо друго, щом като сме такива. На мен сега ми е ясно, че състоянието в предприятието не е, както трябва...

Малибърк: Интересно е как си променяте мнението, другарю секретар.

Косие (иронично към Малибърк): А нима вие идвate на събрания само за да запазите всички свои мнения на всяка цена?

Малибърк смутено мълчи, а Радован продължава.

Радован: Да, и аз мислех, че Симич има право, но сега разбирам, че никаква цел не може да оправдае такива средства.

Рака му подхвърля заядливо.

Рака: Добро утро, Радоване. Добре, че най-после се събуди. Само пази се, да не съкратят и твоята служба.

Симич (смутено): Най-лесното е да се критикува...

Радован (прекъсва го): Никой не е загинал от критикуване, а напротив, защото не са го критикували.

Радован спокойно се обръща към другите.

Радован: Ще останем тук и до сутринта, ако трябва, но ще разрешим това, за което сме се събрали... Извикайте Милун Копривица.

Симич мълчи. Силна музика.

## КРЪЧМА В ГРАДА

(ден — интер.)

Музиката от предишния кадър преминава в музика от автомат, на който са се облегнали Андрия и Илия. Двамата са малко пийнали.

Илия мрачен, втренчил се в чашата си, докато Андрия разгорещено обяснява нещо.

Андрия: Моторизирал се човекът... Ух... мотоциклет...

Между тях се появява някакво пияно старче и търси нещо.

Старецът: Ама че го фабрикуваме ние това. За половина час минават петдесет чанти.

Андрия: Не пречи, другарю. Пий, каквото пиеш... Аз плащам...

Старецът: А, не... Само че на всяка петдесета — една не струва. Има ли някой от вас чантът?

Андрия: Наистина много пречиши, стария. Остави ме да говоря с човека.

Старият се отдръпва.

Старецът: Монте почитания, моля...

Когато той си отива, Андрия продължава да развива предишната си мисъл.

Андрия: Всъщност каква полза има Дача от мотоциклет? А когато вали? А през зимата? Станчка, другарю, отделен вход, че когото искаш заведеш...

Отново слага двадесет динара в автомата, от който се чува познатият шлагер: „Андрия, супер момък си ти“.

## ДВИЖЕНИЕ

Лицето на Илия. Той нищо не чува и не вижда. Потънал е в някаква своя мисъл. Картината става мътна.

## ПРЕЛИВАНЕ

КАНЦЕЛАРИЯТА НА СИМИЧ  
(нощ — интер.)

Симич пише на бюрото си. Илия — потънал в едно кресло. Запалена е само лампата на масата. На стената се откроява часовникът. Показва 11 часа. Действието се развива след вече описаното събрание на управителния съвет. Илия поглежда часовника, след което започва да слага някакви папки в чантата си.

Приготвя се да си върви. Поглежда към Симич, ясно е, че нещо го измъчва.

Илия: Слушай, Войо, аз мисля, че все пак не можем да постъпим така с Трайче  
Симич продължава да пише.

Симич: Глупак. Заслепил се от това обединение, а не вижда къде може да  
ни закара това.

Илия: Това е друго нещо. И аз не съм за обединението, но нима човек не може  
да има свое мнение... Защо ни е тогава този работнически съвет, ако  
така решаваме нещата?

Симич: Работническият съвет трябва да бъде зрял и способен за управление.  
Илия продължава да си приготвя нещата, мърморейки.

Илия: Ако го спъваш и му налагаш волята си, никога няма да стане способен.  
Симич продължава да пише, поглеждайки Илия.

Симич: Слушай, Илия, не започвай сега и ти да ми философствуваш... Аз  
тук се мъча, боря се да създам нещо от предприятието и няма да си губя  
времето с Трайче.

Илия (помирително): Добре, Войо, но какво ще каже партийната организация?

Симич: Ти секретар ли си и вие тук да ми помагате ли сте, или да ми пречите?

Илия: Ще се оплаче човекът... Може работата да стигне до комитета.

Симич: Да се оплаче. Аз зная, че имам право и ще се боря до край. Никой  
нас няма да ни пита за някакъв си Трайче, ами какво сме създали. А ти,  
ако се страхуваш, оттегли се.

Това е засегнало Илия. Мърква за момент, гледайки Симич.

След това отново започва да нарежда нещата си в чантата.

Илия: Значи, и аз ти преча.

Симич е почувствува, че го е засегнал, и помирително казва:

Симич: Я остави... Болен си, лекувай язвата си. Имаш оправдание.

Илия (става): Добре, Симич... Както щeli. (Тръгва към вратата, където пак  
се спира) Само внимавай какво правиш, това приятелски ти го казвам. Да  
не бъде днес Трайче, утре някой друг... А един ден може би и ти.

Симич (поглежда го): Не се беспокой ти за мен.

## КРЪЧМА В ГРАДА

(ден -- интер.)

Илия (при автомата): Сега и Милун му пречи.

Андрия: Какво говориш?... Милун ли? Я го оставил, колунски\*... Шом си  
отвори устата и започва да говори за борбата.

Илия (патетично, смаян): Кой е колунски?

Андрия (помирително): Добре де, дятка, няма какво, Милун е чудесен... Ами  
я да отидем някъде. Знаеш ли къде има хубава музика?

Илия се ядосва, гледа го смаяно, като че ли за пръв път го вижда, и из-  
веденъж неочаквано го напада.

Илия: Ти си лумпен. Безделник, ето какво си. Там Милун го изхвърлят, а ти  
лочеш.

Андрия (все още в добро настроение): Чакай бе, нали ти казах...

Илия ядосано опира пръста си на него.

Илия: Безделник, ето това си ти.

Андрия: Я мълчи. А ти какво си? Мислиш ли, че не знай защо не си на съ-  
бранието? Страхуваш се да се опълчиш срещу Симич, там е работата.

Засегнат, Илия войнствено го хваша за гърдите.

Илия: На кого... на кого казваш това?

Изведенъж му става лошо и тръгва. Мъкне се към тоалетната. До Андрия  
застава келнерът.

Келнерът: Господинът искаше сметката?

Андрия: Кажи другарят.

Келнерът (откъства лист от бележника си): Четири хиляди, осемстотин и де-  
ветдесет, моля.

Андрия (намръщено се взира в лицето му): Да не е това малко много, колега?

Келнерът: Моля ви се, господине, нали веднъж почерпихте всички? Освен това  
осем пъти по две вина, мезе, два пъти по две турски, цигари, след това още  
веднъж за всички...  
\* Солунски, боец от Солунския фронт — б. пр.

Андря дълго и безволно изважда плика с хилядарките.

Андря: Добре, добре, плащам аз като народната банка.

Келиерът (взема парите): Благодаря, моля.

Андря преброява останалите пари. Мърмори мрачно:

Андря: Още седем парчета и дребни. Кой ще ти даде за тези пари стая с отделен вход?... Ох, когато човек няма късмет... Къде бях — никъде.

Какво направих — нищо. Парите отидоха, от събранието отсъствувах...

Илия се връща, измъчен, но по-съсредоточен и още по-загрижен. Търси нещо около автомата.

Илия: Наредихме я, Андря, ужасно загазихме... Имах ли аз чанта, или нямах?

Андря: Нямам представа... Питай онзи, отекчителния, не е ли пиннал.

### УЛИЦА ПРЕД КРЪЧМАТА (здрач — екстер.)

Вървят по улицата, Илия подкрепя Андря, който се клати, опира се на него и както е пиян, се опитва да се приближи до лицето му, готов да заплаче.

Андря: Кажи ми, наистина ли съм безделник и лумпен?... Ето един път се

напих и точно на теб трябваше да попадна... Лошо ми е...

Илия (мъкне го): В къщи, и да се наспиш. Къде живееш?

Андря: Ами че, там, в бараките... с Милун... Слушай, кажи ми откровено... ако наистина съм такъв, честно ще си го призная.

Илия го мъкне напред, без да му отговори, притиснат от собствената си горчивина.

### ЗАЛАТА ЗА СЪБРАНИЯ (здрач — интер.)

Симич отново е до масата. Изглежда с десет години по-стар, небръснат е.

Говори тихо и глухо.

Симич: Добре, другари, да кажем, че аз съм самоволен и някакъв си там „диктатор“. Да кажем, че понякога съм я прекалявал, но питам ви аз какво щеше да стане от нас, ако тогава бях послушал Трайче и се бях съгласил на онова обединение? Днес предприятието не би съществувало. Аз не говоря за собствения си джоб, не пазя своето кресло. За мен винаги ще може да се намери нещо, но къде ще отидат другите хора? Въпрос е дали там би имало място за Вера или Кача например... И дали и ти, Сремац, би останал началник склад, и спокойно би чакал пенсия... А те не са единствените. Всеки ден ми идват по двадесет души: че дай това, че реши онова. Че на мен целият колектив, двеста души, ми виси на врата. През време на тази Симичова реч камерата фиксира отделните лица, между които се вижда и Милун. Симич продължава да говори, но не чуваме неговия глас, чуваме Косяр:

Косяр (вътрешен монолог): А не се ли състои точно в това неговото заблудение, дето мисли, че без него всичко ще пропадне...

Симич: Всички искат и заплати, и наднормено, и жилища; комуната иска да бъдем рентабилни; искат пари; имат и те сто проблема за разрешаване... Че на мен не ми е лесно, другари... нахвърляте се с какво ли не върху мен и дирекцията, а как работите? Хората по обектите клиничат, постоянно искат отпуски по болест... Ти, Вучо, знаеш да питаш за наднормено, а ни напушват посред сезона, за да си вършите частна работа — да събирате реколтата... А аз нека си блъскам главата с незавършените обекти и неизпълнените договори.

Стева: Можем ние и да се напрегнем, Симич, работили сме и още как... не е имало диаграми да се измери производството. Но не се е постъпвало така с хората.

Милун: Точно. Ето, Симич, това е то. Докъде е паднал Стева, за да пише анонимни писма. До каква низост стигна днес Трайче. Аз не мога вече и Кача да позная, и Душанка... Борим се за самоуправление, за човека, а ти подтискаш и задушаваш... Това ли е нашата партийна организация три пъти похвалвана? Приехме и тази младеж в партията, малкия Пая, че Дача и Вера, и Андря, а как ги възпитаваме? Да мълчат и да слушат,

да бъдат машинна за гласуване. Затова лий седат тук и държат партийните книжки в джобовете си?

Малибърк: Ако се не лъжа, вие върнахте своята.  
Става и се обръща към залата.

Малибърк: На мен сега не ми е ясно от чие име говори другарят Коприница, като член или като безпартиен?

Милун го поглежда с презиртелна усмивка, после отива до масата и взема изпред Радован книжката си.

Милун: Ето сега според вас пак съм комунист, ако така се става комунист

Малибърк стои смутен, а след това вниманието му се насочва към Илия, който се появява на вратата.

Илия: Извинявайте, другари, закъснях, но тук съм.

Всички учудено го гледат, Милун и Малибърк отново са седнали.

Илия отива към свободния стол до Рака и се отпуска. Тихо попитва Рака

Илия: Какво се разглежда сега?

Рака (заядливо): Изглежда... Симич.

Илия се обръща към Симич.

Илия: Е, Войо, виждали, казах ти аз на теб: внимавай да не бъде днес Трайче, утре някой друг, а един ден и ти. Не мислех, че толкова скоро ще ти дойде редът. Но, добре е. Колкото по-скоро, толкова по-добре. И за теб, и за нас...

Радован и смутеният Симич гледат Илия.

Радован (стеснително): Ако не си добре, другарю Илия...

Илия става.

Илия: А, не, не, добре съм... После ще ми дадеш думата, Радоване.

Илия сяда и се заковава на стола.

Симич очевидно е много смутен. Бързо се обръща към Радован, протяга ръка към неговите цигари.

Симич: Имаш ли цигари?

С треперяща ръка слага цигарата в устата си, запалва я и жадно смуква. Митке загрижено го гледа.

Спрема се на Сремац, по чието лице също така се чете съчувствие.

Симич нервно пуши.

Сремац: Ама, хора, не можем ние сега така да се нахвърлим на този наш другар Симич. И той е направил нещо за нас. Ако искаш, брате, най-напред на мен, когато станах неспособен за работа и той ме направи магазинер, да работя, докато си изкарам пенсия... Искам да кажа: и на него не му е лесно. Нима е малка работа да управляваш предприятие, отговорност е това...

Косайер: Има и други предприятия, другарю Сремац, и проблемите са почти същите, а не е, както при нас.

Сремац се е смущил.

Сремац: Ами че да... аз не казвам, ето добър ни е другарят Симич. А и на Трайче, и на теб, Милуне, моите уважения, честни хора сте вие... Сега ако можеше някак да се уреди...

Симич (прекъсва го): Че и вълците да са сити и агнетата на брой? Ех, добър човек си ти, Сремац, но няма да го бъде.

Симич е овладял моментната си слабост и изгасва цигарата, която като че ли му е станала отвратителна, отново придобива твърдо изражение.

Радован поглежда Симич, като че ли иска да каже нещо, но се отказва. Сремац смутен сяда.

Малибърк: Позволете ми тук на всеослушание да кажа: да не беше другарят Симич, аз и три дни нямаше да състана в това предприятие...

И Митке скча очевидно развълнуван.

Митке: Ясно е. Е, какво искате вие, фракцио? Аз и ще загина за този директор, защото е човек, а за такива и пръста си не бих мръднал.

Мика (през прозореца, заядливо, патетично се изпъчва): Полека, полека, брате. И аз ще загина, ако трябва, но не за какъвто и да е директор, а за...

знае се за какво се загива. Разбиращ ли?

Душанка: А колкото се отнася до онова мое предложение за Милун... мисля, че трябва да се анулира.

Пова: Ясно де, сега какво искаш?

Душанка (продължава): ... А във връзка с това връщане на книжката, аз не зная, другари... предлагам да се накаже с мъмрене...

Симич я прекъсва.

Симич: Чакай, Душанке. Аз не отстъпвам от своето мнение. Ако аз отговарям за това предприятие, не позволявам никой да ми рови и подхвърля.

Радован (много мрачен и подозрителен): Какво всъщност искаш ти, Симич?

Симич: Ние днес изключихме Милун Копривица от партията и искам това да си остане.

Радован го поглежда. Виждаме, че овладява гнева си.

След това бавно се обръща към залата и спокойно казва.

Радован: Предлагам на дневния ред да се сложи случаят другаря Симич.

Симич (пламва): Нито си ме назначил ти на този пост, нито имаш право да разглеждаш моя „случай“.

Радован (спокойно): Твоя случай ще разгледа този колектив, защото това е негово право. А който няма колектива зад себе си, тиълт му е slab.

Косиер (става): Изглежда, че другарят Симич не е схванал смисъла на нещата.

Прекъсва го Илия, който става.

Илия: Чакай аз да му кажа. Сломваш ли си ти, Войо, този наш Милун, когато стана партизанин? Две думи не можеше да каже, нито да се подпише. А виж го сега. И какво щеше да стане от него, ако тогава се бяхме отнесли с него, както ти се отнесе с Трайче, когато проговори? Че и аз бих имал какво да кажа — защо се оттеглих, но нека да оставим сега това... .

Милун прекъсва Илия.

Милун: Виж ти тези (показва Вук и другите беспартийни), които не са още нито там, нито тук, нито на село, нито в града, сега да им претърсиш торбите, какво ли не би намерили: и пирони, и скоби, и керемиди. Така ли е, Вуче?

Вук, който се вижда зад Илия, стеснително се раздвижва, а Милойко несъзнателно побутва торбата зад гърба си.

Милун (продължава): Е, докато и те не седнат да управляват и решават с нас като равни с равни, още сме далеч от целта. Добре е замислено в теорията, сега трябва да го преleeem в живота. Там е работата.

Симич: Какво искаш да кажеш с това?

Радован: Трябва да си отидеш, Симич.

Пая е скочил от стола и почти вика.

Пая: Така е. Аз гласувам за това.

В залата става шумно. Мнозина скачат, вдигайки ръце във въздуха, викащи:

Шумът: И аз... И аз... И аз...

Симич смяян гледа хората.

Повечето от ръцете в залата са вдигнати. Музиката заглушава виковете. Детайли от реагирането на отделните хора и редица ръце. (Косиер, плешивия Бора, Йова, Душанка, Илия)

Симич гледа из залата. Когато музиката утихва, чуваме и гласа на Косиер.

Косиер (прав): Аз не съм свършил... Бих желал всички ние най-после да разберем нещо... Зная, че Симич не е бил такъв, когато е дошъл. Значи, ние сме го създали. Тоест... взаимно сме създавали едно нездраво положение: той със своето самоволие, а ние с нашето мълчание и конформизъм... Не зна дали съм достатъчно ясен.

Той мълква за момент. В залата тишина. Почти е съвсем тъмно. Обажда се плешивият Бора:

Плешивият Бора: Да запали ли лампата?

Радован (раздразнено): Че запали я, защо питаш?

Някой завърта ключа. От полумрака изплуват уморени и напрегнати лица.

Косиер (завърства мисълта си): Искам това да кажа, другари, трябва да говорим не само за Симич, но и за всички нас.

Камерата с бавни движения показва всички лица в залата.

Виждаме, че са в някакво чудно настроение, вгълбени в себе си.

Спирате се на Дача, който проговорва почти тихо, но в тази тишина гласът прозвучава силно.

Дача: Така е, да поговорим за нашето мълчание.

Мариян: И за страхъ... Срамота е, другари...  
Пая: И докога ще ни се говори тук: къде сме били по време на борбата...  
Мика: И за разни подлизурства...  
Сремац: И дето някои се изплъзват от задълженията...  
Иова: И за тези отсъствия, и че няма дисциплина...  
Рака: И че отделни хора не мислят, а чакат директиви.  
Милун: И да се види дали наистина сме комунисти и кой трябва да върне партийната книжка...  
Кадърът за момент празен. Отгоре се появява главата на Илия.  
Илия: Аз искам думата.

### ДВИЖЕНИЕ

Илия: Ще започнем от мен, че... където се спрем..., мога ли, Радован?

### ДЪЛГО ПРЕЛИВАНЕ ДВОРЪТ НА ПРЕДПРИЯТИЕТО (съмване — екстер.)

Вече се съмва, а прозорците на залата за събрания още са осветени. Хората уморени излизат от събранието. Между първите излизат Вук и безпартийните, след това — Милун, а до него, щастлив, Мика, който го тупа по рамото.

Музика.

Кача (топло, приятелски): Довиждане, Милуне.

Милун (усмихнат): Довиждане, Кача.

Кача отива към улицата. Портиерът Живан е отворил вратата.

Дача и Вера тикат мотоциклета.

Плешивият Бора току-що тръгва от чешмата, където пристига Рака, за да пие вода.

Рака: Ей, Боро, беше ли ти на събранието?

Плешивият Бора (почти обидено): Че как да не съм?

Последен от залата за събрания излиза Симич, мрачен и замислен. Тръгва към колата, където го чака обезпокоеният Митке, за да затвори вратата след него. В колата сядат: Душанка, Малибърк и Косйер.

Колата тръгва през двора към улицата.

### УЛИЦА

(съмване — екстер.)

Автомобилът минава през камерата и открива дългата перспектива на улицата, която води от предградието към града, който още спи. Радован и Илия. Илия спира за момент, гледайки небето.

Илия: Виж, вече съмва... Колко е часът?

Продължават по улицата, по която върви единствено разпръсната група от хора, които се връщат от събранието. В дъното — автомобили. Над улицата — хоризонтът, който се откроюва от зазоряването.