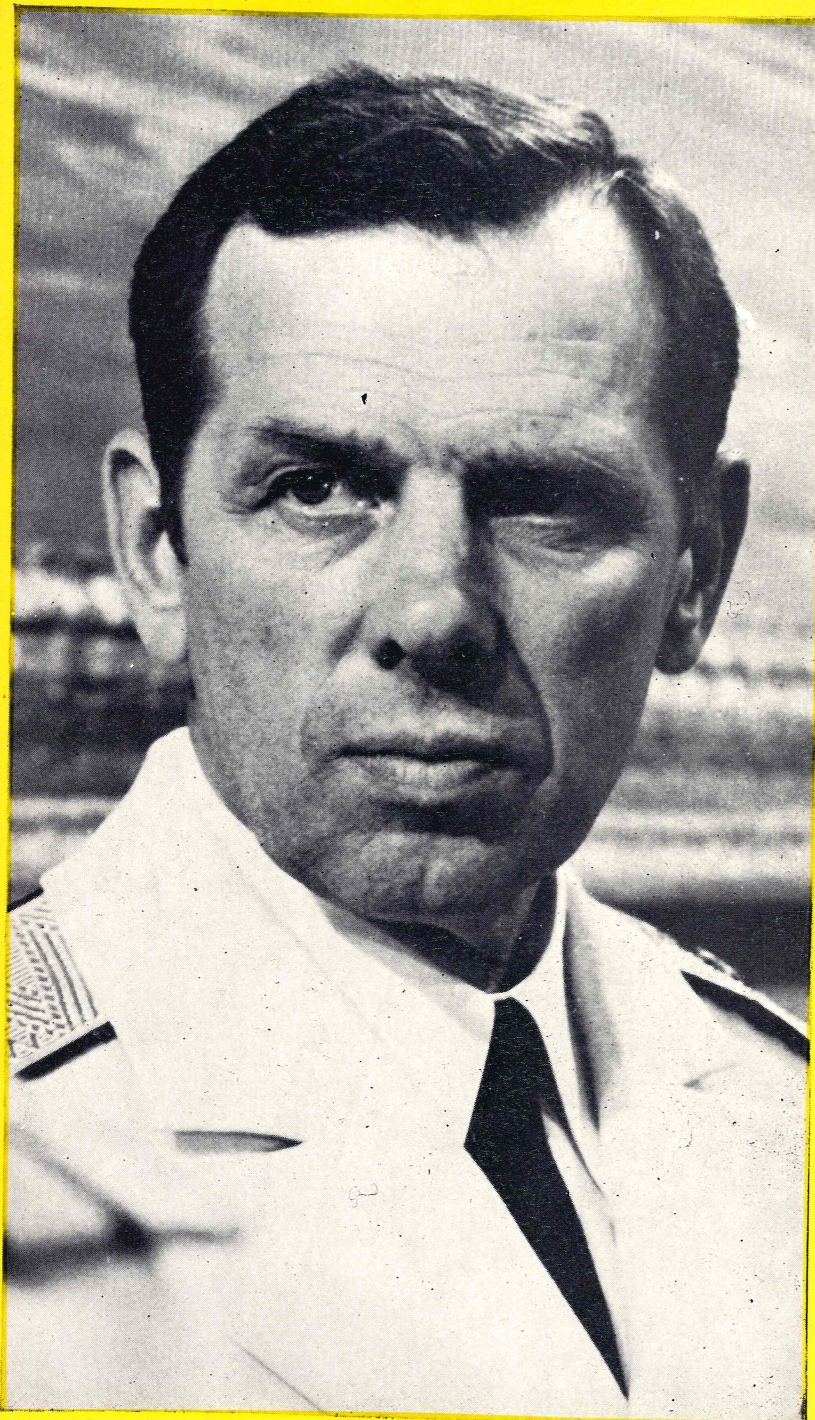


киноизкуство







бр. 10, октомври 1975

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

с ъ д ъ р ж а н и е

**ЕМИЛ ПЕТРОВ, АТАНАС СВИЛЕНОВ, АЛБЕРТ КО-
ЕН, БОЖИДАР МИХАЙЛОВ, ИВАЙЛО ЗНЕ-
ПОЛСКИ, ЕДУАРД ЗАХАРИЕВ, ГЕОРГИ
МИШЕВ — РАЗГОВОР ЗА ФИЛМА „ВИЛ-
НА ЗОНА“**

**АЛ. ГРОЗЕВ — РАЗВИТИЕ НА КИНОДРАМАТУР-
ГИЯТА В БЪЛГАРСКОТО КИНОИЗКУСТВО**

НЕДА СТАНИМИРОВА — ИВАН КОНДОВ

**ИСКРА ДИМИТРОВА — ЗАД ДЕЛНИЧНАТА ВИ-
ДИМОСТ НА НЕЩАТА**

**Д-Р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ — ДЕВЕТИ МОСКОВ-
СКИ**

**В. МИХАЛКОВИЧ — РОМАНЪТ-ФЕЙЛЕТОН И
СЪВРЕМЕННИТЕ ФИЛМИ-СЕРИИ**

**ИВАН СТОЯНОВИЧ — ЗА ПЪРВИ И ДВАДЕСЕТ И
ПЕТИ ПЪТ ЗАПАДЕН БЕРЛИН**

**ОЛГА МАРКОВА — ИМА ДУМАТА МЛАДИЯТ
ЗРИТЕЛ**

ХРОНИКА

**ГЕОРГИ МИШЕВ — САМОДИВСКО ХОРО (СЦЕ-
НАРИЙ)**

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

редакционна колегия

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ

БУРЯН ЕНЧЕВ

ПЕТЪР КАРААНГОВ

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ

ВЪЛО РАДЕВ

ЛЮБЕН СТАНЕВ

АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ (зам.-гл. редактор)

ВЛАДИМИР ЯНЧЕВ

ИВАН ШУЛЕВ

ИВАН БОЯДЖИЕВ (отговорен секретар)

коректор Цветана Ганева

Адрес на редакцията

София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж

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

каса — 88-00-31

Издателство „Български писател“

ул. „Ангел Кънчев“ 5

Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.

Тираж 7500

Абонаментът се внася при всяка

телеграфопощенска станция в страната

На първа страница на корицата сцена от филма
„Над Сантяго вали“

На втора страница актрисата Виолета Донева

разговор за филма «ВИЛНА ЗОНА»

Емил Петров: Събираме се, за да обсъдим филм, който според мен има възлово значение сред кинопродукцията ни от последната година. Редица предпоставки насочват вниманието ни към него — това е произведение, посветено на остра съвременна тема; осъществено е в един дефицитен жанр, какъвто е сатирата изобщо и специално филмовата сатира; и на последно, но не по значение, място е обстоятелството, че то е създадено от автори, които имат свое определено присъствие в нашето кино, своя тема в него. Предлагам да насочим вниманието си повече към аналитичната страна на нашия разговор, към обглеждане на това произведение от различните страни, които се съдържат в него, към съществените проблеми, които то повдига, а не да извадим бакалския бележник и да слагаме предивсичко и на всяка цена съответна бележка на филма. Разбира се, оценката на произведението би трябвало да се съдържа в нашите разсъждения, но нека на преден план да излезе моментът на обсъждане, на раздиряне на произведението, на вглеждане в неговата тъкан, в неговата структура, в съдържанието и формата му. Някои наши колеги вече изразиха в печата своята оценка за филма, своите анализи, така че ние в това отношение се включваме в един вече всъщност започнал разговор.

Атанас Свиленов: Нека нашият разговор бъде с реплики, с пререкания, за да стане действително разговор, а не сбор от самостоятелни критически монолози.

Е. Петров: Ако търсехме монолози, всеки можеше да си напише предварително мнението и на края да поднесем един монтаж от рецензии. Ние не случайно се събираме тук, около редакционната маса, да водим именно разговор!

И понеже си бях наумил, че ще дам думата най-напред на оня от нас, който направи първата реплика — нека започнем с изказването на Свиленов.

А. Свиленов: Въпросите, които поставя филмът „Вилна зона“, са действително цял комплекс, ако мога така да се изразя. Това не е произведение, което може да бъде причислено към категорията на онези творби, често появяващи се в българското кино, които с тридесет или четиридесет реда могат да бъдат изчерпани и от страна на идейно съдържание, и от страна на художествените особености. Струва ми се, че дори ако изхождаме от появилите се досега отзиви в печата, ще видим как подходът към това произведение на отделните му интерпетатори е твърде различен, как всеки е успял да намери в него близък лично на него кръг от проблеми, обгърнал е от свой тългъл героите, стилистическите особености на творбата. И същевременно това не са оценки и тълкувания на филма, които не се базират на спецификата на самото произведение. Напротив, всички те са твърде плътно до творбата, твърде плътно до произведението. Но фактът, че това произведение е повод за различни оценки, за различни тълкувания, струва ми се, е едно от доказателствата за дълбочината, за сложността му. И тук си спомням един афоризъм на Оскар Уайлд, който казваше, че щом за една творба спорят, значи това е сериозна творба. Тук конкретно не става дума може би толкова за спор, за противопоставяния на оценки, колкото за противопоставяния на виждания.

С този малко пространен увод аз искам да бъда оправдан, че няма да засегна въпроса, да речем, за тематичните особености на произведението или анализа на кръга от герои, а на мен ми е много интересно това, как един писател като Георги Мишев през последните години получава много интересна, на високо художествено равнище, според мене, и същевременно различна защита у двама различни негови режисьори. Имам пред вид, от една страна, Людмил Кирков, от друга страна — Едуард Захариев. Аз бих казал, че и в „Селянинът с колелото“, и в „Момчето си отива“, които са осъществени от Людмил Кирков, от една страна, и в „Преброяването на дивите зайци“ (а още по-рано в „Ако не иде влак“) и сега във „Вилна зона“, които са осъществени от Едуард Захариев, ние се срещаме със своеобразието на писателя, на мислителя, на гражданина Георги Мишев и същевременно забелязваме как при тази вяност към първосъздателя на творбите, филмите, които се получават у Едуард Захариев и Людмил Кирков, са твърде различни в ред съществени моменти. Навярно ще се съгласите, че произведенията на Людмил Кирков са по-лирични, по-меки, бих казал, с една по-голяма, и то по-подчертана изявена дискретност, деликатност в характеристиката на героите, в проследяването на тяхното житейско поведение, в оценката на позицията, която заемат създателите на произведението към случките, към фактите, към героите; че, от друга страна, в работите на Едуард Захариев (в „Преброяването на дивите зайци“ по-малко, сега във „Вилна зона“ по-силно, но, общо взето, и в двете произведения това се чувствава) прозата на Георги Мишев се тъл-

кува някак си не толкова романтично и лирично извисена. Тук сме по-близо до документалната натура, по-близо до неподправената житейска достоверност. Тук има по-остри акценти, прибягва се до по-ярко изявен гротесков рисунък, от безобидното, привидно лековатото нещата се заострят и се достига до остро критичното, до сатиричното начало, дори на моменти до язвително-саркастичното. Всичко това потвърждава една отдавнашна носталгия на някои от първоначинателите на киното, които мечтаеха да дойде онова време, когато всеки по-значителен литературен сценарий ще може да се подлага на различна екранна трактовка...

Алберт Коен: Не смяташ ли, че тази разлика донякъде е обусловена и от характера на отделните сценарии?

А. Свиленов: Аз не намирам, че като сценарии (двата, които е осъществил Людмил Кирков, и двата които е осъществил Едуард Захариев) носят чак такава разлика, каквато разлика се получава при тяхната екранна реализация. При четенето по-скоро се хвърля на очи онова, което издава единното присъствие на Мишев.

Ал. Коен: И в „Момчето си отива“, и в „Селянинът с колето“ в центъра имаше един чист, в известна степен лиричен персонаж, който не може да не даде своето излъчване върху цялата организация и структура на произведението. Докато другите две произведения са откровено изобличителни филми, където е струпана една галерия от отрицателни типове. Смятам, че не случайно Едуард Захариев решава да вземе „Зайците...“, а не „Момчето си отива“... Тук по-скоро можем да говорим за друго, което е осъществено: за способността на Георги Мишев да разработва една широка, но все пак доста определена проблематика, в два различни плана, понякога преплитачи се, понякога при доминиране на единия план, понякога — на другия. И в зависимост от това, разбира се, се получава и различна интерпретация. Но аз ни най-малко не отричам приноса на режисьорите, това е известно.

Божидар Михайлов: Не мисля, че предварително Мишев се наглася тематично или даже стилистически към режисьорските индивидуалности. По-скоро режисьорите се насочват към материала, който им е близък...

Ал. Коен: Не знам как става. Дали Георги Мишев най-напред се среща със своите приятели-режисьори и казва: „Имам намерение да напиша това и това“, или той го прави и решава, че това е филм за Захариев, а в друг случай решава, че е филм за Людмил Кирков. Това не мога да кажа, но истината е, че са налице сценарии, различни по тоналност, и оттам вече неизбежна е една разлика в екранната интерпретация, която още повече се подсилва от работата на постановчика.

Ивайло Знеполски: Според мен, става дума за една обща реалност, която изграждат въпросните филми, независимо от това кой конкретно ги е създал. Ако направим грубо класифициране

на мотивите във филмите на Е. Захариев и Л. Кирков, поставени по сценарии на Г. Мишев, ще открием една неизменна повтораемост. Така например във „Вилна зона“ присъствува в синтезиран вид темата на „Момчето си отива“. Тя е застъпена от линията на младите. Във „Вилна зона“ разпознаваме, в доста трансформиран вид, разбира се, мотиви от „Селянинът с колелото“. Друг въпрос е, че с течение на времето мотивите се усложняват, социалното им значение се задълбочава. Така например линията на младите герои, която присъствува във всички филми на Мишев-Кирков и Мишев-Захариев, претърпява странна метаморфоза. Отначало има тенденция присъствието на младите (не толкова постъпките им) да бъде една малко символична алтернатива на света на възрастните (отъждествяван до известна степен със света на еснафството, света на „вързаните ръце“, света на житейската инерция). Категоричен пример в това отношение е „Момчето си отива“. В „Селянинът с колелото“ вече влиза една двусмисленост. Мнозина зрители не можаха да определят отношението си към младата аптекарка, представителка на младите в диалога между поколенията. Героинята има безспорни преимущества над своя партньор, но в същото време при нея е налице и един процес на загуби. Във всички случаи тя се отклонява от установената символизация на възрастните... Във „Вилна зона“ имаме направена още една крачка напред в преосмислянето на мотива „младост“. Мнозина критици видяха в постъпката на младите преди всичко елемента на бунт. За мен основната интонация, свързана с тази линия, варира от опасението до недоумението. Боязън за съдбата на младите в сферите на „дома“ и боязън за приелото болезнени форми противопоставяне на „дома“. Самият характер на бунта срещу еснафството на родителите ни вдъхва сериозни опасения. Отклонението от дома е преждевременно и неправомърно. Ние се съмняваме в бъдещето на този бунт... Но да не се задълбочаваме в този частен аспект. Искях само да покажа как писател като Г. Мишев, с широк поглед и пълноценен контакт с действителността, в сътрудничеството си с различни по натюрел режисьори (Л. Кирков има афинитет към сюжетността, към емоционалната пълнота на действието и психологическата достоверност; Е. Захариев бяга от сюжетността, опира се на социално значимите жестове, търси обобщени ситуации, символизация на образите) успява да съхрани целостта на своя свят... Но нека върнем разговора към „Вилна зона“ и проблемите, които филмът поставя, защото нещата, които разискваме в момента, разширяват прекалено много предмета на разговора. В един чисто теоретичен план те биха ни отвели към проблемите за отношението на писателя към реалността, за интерпретирането на литературния текст и т. н.

А. Свиленов: Това е пети филм на Георги Мишев! И този филм не може да бъде разглеждан откъснато от всичко, което досега е направено от писателя.

Е. Петров: Проблемите за жанровата физиономия на отделните произведения, в които се осъществява своеобразният свят на

Георги Мишев, никак не са без значение. С оглед на жанровата физиономия на различните творби, ние ще можем да съдим за художественото битие на проблемите в тях и да предявяваме едни или други изисквания. Няма да може да преценим правилно произведенията, ако не държим сметка за разликата в жанровите ключове. Много важно е да насочим разговора си към по-голяма проблемност, но как ще възприемем тази проблемност, как ще я видим в нейното живо художествено битие, зависи много от това, как ще се отнесем към своеобразното жанрово и стилистическо осъществяване на отделните филми. Да кажем, статията за филма „Вилна зона“ от Ивайло Знеполски, поместена във в. „Литературен фронт“, която се отличава с аналитичността си, със социологическата си наситеност (и това е нейно ценно качество) не свързва според мен достатъчно социологическата проблематика със своеобразното художествено изграждане на филма, с неговите, художествени идеи и внушения. Разбира се, веднага би могло да ми се възрази, че всеки критик има суверенното право да избере един или друг център на своите мисли и наблюдения. Но избирайки един или друг център, една или друга основна посока на усилията, едновременно с това всеки автор на художествено-критическа статия има задължението да даде да се почувствува, че този негов център е органически свързан със своеобразното художествено съдържание на произведението. Ако социологичното и естетическото в тази статия бяха по-плътено свързани,

Сцена от филма „Вилна зона“



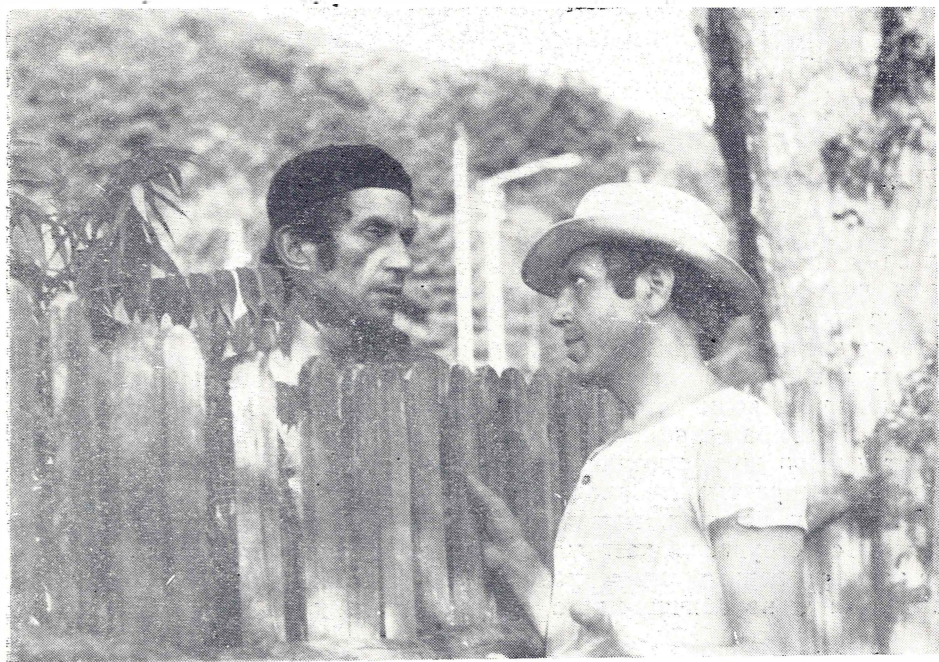
несъмнено нейната стойност и убедителност щяха да се повишат и при сегашния център, който тя има.

Не искам да бъда пророк, но ще видите по-нататък в нашия разговор, че ние сигурно ще опрем до някои много важни съображения, които ще се базират върху това — как сме определили жанровата физиономия на произведението.

А. Свиленов: Лично за себе си допускам (продължавам разсъжденията си, които изказах за единството на твореца Георги Мишев и пак за разнообразието му в различните интерпретации), че ако примерно „Момчето си отива“ е реализация на Едуард Захариев, при всичко, което подава сценария, той ще бъде пак по-близък, както казах, до документалността, до остротата на нюансите. Изобщо тая личност, която Едуард Захариев проектира в своите филми „Преброяването на дивите зайци“ и „Вилна зона“, той сигурно, в по-голяма или по-малка степен, ще успее да я наложи, да я очертае и в тълкуването дори на „Момчето си отива“. Твърдя, че колкото и тия филми да са различни и в тях да се оглеждат две ярки, много талантиливи режисьорски индивидуалности, всички тия филми като цяло образуват много интересен филмов свят на един значителен български писател. Георги Мишев проявява заvidно постоянство в интереса си към съвременността, към един кръг от герои, кръг от проблеми, а също така и постоянство в начина, по който се интерпретират тия проблеми и се оценяват и анализират тези герои. И тук вече тези филми, колкото и да са различни в осъществяването им от Едуард Захариев и Людмил Кирков, повтарям, са все пак филми на Георги Мишев. Искам в нашия разговор да наблегна на една несправедливост, която много често се среща особено на нашите кинофестивали и при оценките на нашия филмов печат: всички ние, които на теория признаваме първенстващата роля на писателя, на сценариста, на кинодраматурга, много пъти някак си забравяме, оставяме в сянка този творец, без който не би се родило произведението. „Недоглеждаме“ и недооценяваме едно цяло явление в нашата литература, каквото представляват тези пет филма на Георги Мишев. И затова, отново повтарям, не мога да откъсна и да разглеждам „Вилна зона“ изолирано от всичко онова, което той прави като кинодраматург. Разбира се, тук трябва да подчертая, че този негов киносвят, тези негови филмови герои не са нещо абсолютно суверенно, чуждо на търсенията му в областта на литературата, на чистите му литературни произведения. До голяма степен Г. Мишев пренася на почвата на киното същите свои търсения, същите свои вълнения на художник и на гражданин. И ме радва не само постоянството му като кинодраматург да поставя едни проблеми, да изследва един кръг от герои, но още повече това, че той навлиза все по-дълбоко в тоя свят, в психологията на своите герои и предлага възможности за различни жанрове и стилистически филми. За да се достигне в последна сметка до „Вилна зона“, който, както каза във въвеждащото си слово Емил Петров, е ценен успех и поради факта, че в областта на комедията, особено в областта на сатирата, българското кино е с най-бледите, бих казал, с най-немощи

ните си художествени осъществявания. Ние много говорим за необходимостта от сатира, за необходимостта от поставяне на ония тревожни проблеми, които спъват нашето социално развитие, и за побързото установяване на социалистическите морални взаимоотношения между хората, но за жалост много пъти тези наши пожелания си остават само на книга и не се появяват ония произведения, които ние очакваме. Доколкото имаме комедии, това са обикновено, всички знаете, забавни, развлекателни кинокомедии, но само не и сериозни, проблемни, умни дълбоки творби, каквато всъщност представлява сега тази сатира, както правилно беше вече определена в разговора. И извън конкретната ситуация в българското кино комедията, сатиричната комедия е жанр, който е изобщо дефицитен. Това е жанрът, в който се създават най-много „изчистени“ от проблемност и от дълбочина произведения. Ние някак си вече привикнахме с лекота да ги приемаме заради техните минимални развлекателни или някакви други чисто зрелищни качества. А според мен филмът „Вилна зона“ е най-силен, най-интересен не с демонстрацията на някакви зрелищни възможности. Силата му не е в смайването на зрителя с атрактивност, не е в изобилието на филмови гегове, „приспособления“, „изобретения“ и т. н., а е именно в постепенното набиране на скорост по отношение на проблемната дълбочина и сложност. Започнал с една оперетно-бравурна мелодия, която ни настройва към нещо леко, развлекателно, с което така

Антон Карастояков и Ицхак Фанци



сме свикнали в тоя жанр, ние неочаквано се усещаме въввлечени в много сериозни проблеми, преминаваме през различни състояния, за да се озовем в последна сметка в едно състояние на сепване, на някакъв своеобразен, бих го нарекъл шок — от това, че е възможно едно такова привидно невинно явление като потребителското, консумативното общество, като еснафството, да се окаже и с такова опасно лице, да се окаже такова социално бедствие. И да достигне до такива прояви, като нощната „акция“ срещу Первазов. И тук вече трябва да навлезем в същината на творбата, в това за какво е направен този филм. За разлика от много други филми, които се занимават с явлението потребителско общество (тук веднага може да се спомене например филма „Голямото плюскане“, с който има някакво сходство дори по наличието на изобилие от храна на трапезата, с привидната импозантност на празненството, зад която се крие нещо болно и нещо много дребвано и т. н. . . .), „Вилна зона“ прави впечатление с това, че не само наблюдава, констатира едно явление или че издевателствува над носителите на това явление, а преди всичко ни подкупва с болката си, подкупва ни с хуманната загриженост и тревога на създателите си. Те негодуват, че е възможно подобно явление до такава степен да се разпростре сред някои кръгове на обществото. Разбира се, в нашето общество съвсем други са носителите на това явление, съвсем други са размерите на явлениято, съвсем други са социалните му последици, отколкото в буржоазния свят. Най-същественото във филма е, повтарям, загрижеността, болката, тревогата. Това е израз не на нещо друго, а на желанието за нещо конструктивно, на желанието да се атакува това явление, да се осъзнае и да се изживее, да се открият, така да се каже, причините му, за да може да се изясни на обществото и пътят, по който може да се води тази борба. Никога не съм схващал ролята на изкуството в чисто утилитарен план и не смятам, че след филм като „Вилна зона“, нашият зритель, щом излезе от салона, веднага ще каже: „Край. Вече аз няма да ходя горе на моята вила, само защото и комшията си е направил такава вила, няма да се увеличавам непременно да я обзаведа така, че да бъде в крак с последната дума на модата, няма да се стремя на трапезата ми да има сложено всичко, а по-скоро ще мисля за това, по повод на какво и защо правя едно събиране на хората и т. н.“ Никога не съм мислил, че така буквално може да въздействува едно произведение на изкуството, но смятам, че с филми като „Вилна зона“ — които заставят зрителя (дори несъзнателно), да почне в себе си да премисля върху това, което прави, върху това, което го обкръжава — вече всъщност се води борба с това явление, вече се води борба с тая злина. Разбира се, степента на интелигентност, на гражданска активност у различните зрители е най-различна. И, разбира се, има хора, които по-директно ще съотнесат внушенията на филма към своите граждански позиции, към своите възмущения, идеали и пристрастия. Но ми се струва, че като цяло тоя филм неминуемо ще покаже, че се касае за нещо много сериозно, дори и на оная категория от зрители, които не обичат много да размишляват по време на проже-

кция. Ако не друго, тоя филм цели да възбуди гражданска тревога и гражданска активност.

Ал. Коен: Всъщност, аз мисля, че Атанас Свиленов даде добра насока на този разговор, започвайки с правилната констатация, че ние все повече се изправяме пред един много интересен факт в нашето кино, а именно — наличието на определен филмов свят, който носи подписа на Георги Мишев и който продължава да се изгражда методично, систематично, от филм във филм, с решаващата помощ на поменатите двама режисьори. Но нищо не ни гарантира, че няма да се яви и трети режисьор, който да почувствува афинитет към тази проблематика, която Георги Мишев разработва в своите произведения и сценарии.

Аз прочетох почти всички рецензии за „Вилна зона“, появили се в печата, и тук мога да се съглася с някои от съдържащите се в тях най-важни оценки. Несъмнено имаме пред себе си едно произведение остро проблемно, граждански ангажирано, проникнато от дух на непримиримост и настъпателност спрямо някои уродливи явления в бита и съзнанието на част от нашето общество. То има свой ясен прицел и стреля безкомпромисно и безотказно. Особено на фона на някои безлични или бледи в своя социален патос наши кинотворби, появили се през последните месеци, „Вилна зона“ веднага се откроява със сериозността на своите амбиции, с равнището на своето социално мислене, а също и с равнището на филмовата реализация.

Още преди да се появи филмът по екраните, бях чувал от много колеги, в чиито съждения и вкус винаги съм имал доверие, най-ласкави отзиви за него. От друга страна, като знам какъв е тематичният кръг, в който обича да се движи сценарното творчество на Георги Мишев, бях много любопитен да видя от какъв ъгъл сега и с какви попадения той атакува „любимия“ обект на сатиричната си страст — еснафщината. Така че отидох да гледам филма, както се казва, с голяма кошница. За съжаление обаче не можах да я напълня догоре. За такива случаи народът е измислил цветистата поговорка: „На прехвалени ягоди с голяма кошница не отивай.“ Дали затова у мен се получи някакво частично разочарование, не знам...

Тъй или иначе, докато гледах филма (а гледах го на обикновена прожекция в едно от софийските кина, при пълна зала), у мен се напластяваше усещането, че нещо не ми достига в този филм, че той не успява да ме „хване“. Мисля, че това се дължи на познатостта на човешките черти и прояви, очертани в този групов портрет на еснафството, в отсъствието на всякакво откритие в този портрет: всички сме присъствували на такива трапези, преживявали сме минути, когато седящите един до друг хора няма какво да си кажат или говорят баналности, за да запълнят празнотата, познаваме до „болка“ тези рефлексии и жестове на всекидневието — стремежът да не „изоставяме“ от съседите, да се „показваме“ с пишци софри, да се умилкваме около нарочно поканения големец и т. н. В това няма нищо ново и нищо неценено досега от нас — присъдата над тези

явления ние си я имаме отвън, от живота. Щеше ми се този филм да отиде отвъд познатото, да се издигне над фактологията, като задълбочи разреза и ни покаже духовно-идейната същност на явлениято, онова, което се крие зад познатите факти. С други думи, да направи не само един „каталог“ и „инвентар“ на еснафски черти, но да раздипли и осмисли явлениято, да изведе по-дълбоки идейно-художествени обобщения. Струва ми се, че това би направило много по-интересен този групов портрет и би му придало нещо повече от фотографичната стойност.

Във филма има две случки, които целят именно да надмогнат фактологията и да ни изведат към по-високи обобщения, реализирайки основната и правилна теза на авторите за това, че еснафството е само наглед обикновено и като че ли безобидно явление, а носи в себе си семената на увълчването, жестокостта, насилието, асоциалността. Едната случка е историята със синчето, оженило се току-що без разрешение на родителите, и втората — побоят над съседа Первазов. Първата случка не ми се струва състоятелна от гледна точка на замисъла, защото горе-долу по същия начин биха реагирали всички родители при подобна ситуация, а поведението на един 18-годишен младеж, който се е увлякъл без мисъл за материални изгоди и без сметки, е, общо взето, естествено за тази възраст и следователно случката не може да съдържа значението, което авторите искат да ѝ придадат, дори когато я свързват с плановите на родителите относно дъщерята на другаря Недев. Що се касае до втората случка, то тя е безспорно сериозно художествено откритие и постижение на авторите, взел, в който хубаво се сплитат и кулминират замислите им. На мен лично дори би ми се искало този епизод да бъде наситен с повече острота и жестокост — не физическа, разбира се, а на чувствата и страстите, за да ни разтърси още по-силно. Но основното не е в това, а във факта, че между експозицията и кулминацията на филма не се натрупва достатъчно драматургична енергия, не се очертават по-многогранно образите (повечето от тях са подадени само с един шрих), не се разгръща това прерастване на фактологията във все по-задълбочено изследване, за което вече говорих. В този филм има по-скоро материал за една новела, който е мъчително разтегнат в пълнометражен филм (и то не напълно, защото и така той едва надхвърля един час). Мисля, че и „Вилна зона“ страда от известна сюжетна недостатъчност, от бавен ритъм, разтягане, „мъртви ходове“. Наскоро четох последния бюлетин на „Разпространение на филми“, съдържащ отзиви от чужбина за наши филми. Направи ми впечатление, че в почти всички отзиви в западния печат, след като се изтъкват сериозните качества на нашите филми, се казва, че за тях е характерен присъщият, според рецензентите, за кинематографиите на Изтока бавен ритъм. Единодушието на западните критици в този пункт задържа вниманието ми и аз мисля, че тук има нещо, върху което заслужава да се помисли. И във „Вилна зона“ има доста кадри на „състояния“, „наиграване“ и тем подобни, когато същност няма какво особено да се каже.

Според мен тази линия на почти документално фиксиране на

познати, почти всекидневни жестове и рефлексии на еснафството и потребителската стихия, без укрупняването им по пътя на една по-активна драматургия, води и до някаква жанрова неопределеност на произведението. Струва ми се, че тази тема може да бъде третирана главно в две жанрови плоскости — или като остра сатирична комедия, или като остра социална драма, без да изключвам възможността за преплитането им. „Вилна зона“ е сатира, без да бъде комедия — поне аз никъде не се смях, пък и не чувах много смях в зала; острието на язвителния присмех, довеждащ понякога чрез акутна хиперболизация нещата до гротеската и абсурда, липсва във филма. Той не е и социално-психологическа драма, както например са третирани еснафщината някои от класиците. Лично аз бих предпочел в случая една реализация в плана на сатиричната комедия, но, както казах, не можах да почувствувам филма така. Тази жанрова и интонационна неопределеност, която само във финала се втвърдява в един едър възел, е всъщност според мен отражение на основния регистрационно-документален подход, с който авторите са избрали да направят филма си. Казвам избрали, защото предполагам, че те съзнателно са търсели всичко това, че то не се е получило вследствие неумение, недоглеждане или някакви пропуски. Толкова повече подлежи на оценка дали техният избор се е оказал художествено ефикасен. Мисля, че неговата ефективност не е особено висока.

Сцена от филма с участието на Наум Шопов и Вълчо Камарашев



Б. Михайлов: Искам да възразя на Алберт Коен — на двата основни пункта в неговата позиция: за сюжетната недостатъчност на „Вилна зона“ и за неумението на авторите на филма да се издигнат над фактологията, над известните на всички ни факти и да се домогнат до значителни идейни обобщения, да осмислят явлението.

Според мен и Мишев, и Захариев съзнателно не са търсили драматургическата пълнота и завършеност на отделните образи. Във филма е постигнат колективният портрет на съвременния еснаф. Отделните герои прибавят само шрихи към него, но такива характерни, същностни, верни шрихи, които именно очертават и уплътняват колективния образ. Авторите изследват измеренията на явлението, на порока. Мисля, че именно на такъв принцип е изградена драматургията на филма. И затова считам за неприемливи изискванията към „Вилна зона“ за традиционна, за „класическа“ пълнота и завършеност на характерите. В случая подобни изисквания са просто неприложими, несъстоятелни. И затова, когато се говори за недоработеност на образа на Башата, на стопанина на вилата, трябва да се има пред вид не отсъствието на всеизчерпваща мотивировка и вътрешна характеристика на този герой, а отсъствието именно на такива оригинални и същностни шрихи, черти, багри, „петна“, с каквито са надарени например Баджанака на Наум Шопов и Майката на Катя Паскалева. Именно в този смисъл образът на Башата се е изплъзнал на Г. Мишев. А и самият актьор се е изплъзнал на режисьора; някои негови познати, вече много познати приспособления в този филм увисват ненапълнени, лишени от вътрешни стойности и обем.

Съвсем е прав Ивайло Знеполски, когато в рецензията си подчертава „антисюжетността“ в подхода на Захариев. Наистина режисьорът не позволява на отделните сюжетни линии да се превърнат в завършени истории; не от това се интересува режисьорът, не от конкретната сюжетна връзка, а от измеренията на явлението. И мисля, че авторите най-малко могат да бъдат обвинени във фактологичност, в неумение да се доберат до значителни обобщения. Убеден съм, че ония зрители, които са възприели предложения им стилистически ключ — съобразен и мотивиран от избрания тип драматургия, за който говорих — успяват да проникнат зад фактите, зад познатите им факти. Постепенно в съзнанието им се наслагват, натрупват, оформят внушенията и обобщенията на филма.

Мишев и Захариев тръгват от веселия и безобиден смях, но постепенно съгъстват боите и достигат до мрачните, черни тонове, когато смехът се превръща в гримаса. Правомерен ли е подобен подход? Безусловно, защото, тръгвайки от по-леките прояви на еснафството, авторите се насочват към по-опасните и драматични форми на духовна деформация. В началото аз се смях с отпуснато сърце. Някъде по средата на филма ме обзе тревога, а вече в края по гърба ми полазиха ледени тръпки, бях обзет от страх. Мисля, че тъкмо тази реакция е влизала в сметките на авторите. И тук искам да споделя съвсем искрено: намирах се в такова състояние, че в един момент започнах дори да се питам: изкоренимо ли е явлението,

изгребимо ли е злото? В един момент бях обзет едва ли не от неверие.

Към филма имам три резерви.

Първо: при цялата си гражданска смелост авторите не надхвърлят констатацията. Те произнасят своята безпощадна присъда, но не изследват причините за съществуването на явлениято, не анализират ония процеси, които го поразяват при нашите условия. Мен ме вълнува, вълнува ме до болка — и не само мен, разбира се, — кое именно поражява, деформира и дори осакатява съзнанието на някои хора? Кое ги изпразва от пориви, от стремления? И защо потребителското отношение към живота, така характерно за напредналите капиталистически страни на Запад, намира своеобразни проявления и у нас? Кои условия са благодатната почва, за да вирее този начин на живот, този начин на мислене? Искам да бъда правилно разбран: не казвам, че отговорът на тези болезнени въпроси е лесен, че Мишев и Захариев или които и да са други ще ни го сервират с помощта на магическа пръчица, отведнъж. Но мисля, че българското кино вече трябва да мине на следващия, по-висок етап на социално мислене. Това, което Мишев и Захариев създадоха досега, бе нужно, неизбежно дори. Но сега трябва да се направят следващите крачки.

На второ място искам да отбележа, че досега ние правехме филми за примитивните превъплъщения на еснафството, досега атакувахме съзнанието на „класическия“ тип еснаф, на еснафа на бакалско равнище, така да се каже. Всъщност проблемът е много по-сложен и обеман — става дума за вътрешния вакуум, за бездуховността, за консумативното начало. А това начало поражява не само еснафа-бакалин; носители на това начало са и много, много представители на интелигенцията. И мисля, че „интелектуалните“, „зрелите“, „изтънчените“ форми на еснафството са много по-опасни на съвременния етап. Моите предпочитания са на страната на филми, които биха се насочили към оная сфера, където например се срещат, взаимно проникват и сливат еснафският менталитет с менталитета на сноба.

И последната ми резерва се отнася до финала на филма. Според мен филмът завършва със сцената с Баджанака, останал сам в късната нощ, т. е. завършва с големите обобщения, с предупрежденията на авторите за възможно най-страшните последици на явлениято, за възможната пълна деформация на човешкото съзнание. Другият финал — с месенето на каймата, със суетнята на двора — е изкуствено пришит. Той огражда наистина филма със своеобразна смислова рамка, но сега, в края на филма, аз приех тези кадри не както в началото, приех ги вече като своеобразно отстъпление, като своеобразно смекчаване на „удара“, на ония обобщения, до които авторите бяха стигнали малко преди това.

Когато четох рецензията на Знеполски, у мен възникна едно съмнение. Той обяснява нападението на Первазов с изпитваната от героите необходимост да се обединят и докажат своята, както се изрази Знеполски, подронвана близост и общност. Това е твърде любопитно наблюдение, но според мен то няма основания, не намира

опора във филма. У мен възниква въпросът: подобно съзнание у героите не предполага ли по-развито чувство за нравствена отговорност, по-активна обществена позиция, от каквито според мен те са лишени? Аз съм склонен да открия в поведението на Баджанакъ. Братовчеда и останалите по-скоро друго: евтиното мъжество на подстрекателите-страхливци, наглостта на многото, изправени срещу един, лесното самонавиване под влияние на алкохола...

При всички резерви, които си запазвам (всъщност две от тях са не толкова упрек, колкото пожелание за бъдещото творчество над темата за еснафството), аз считам „Вилна зона“ за положително явление в българското кино. Респектиран съм от гражданската смелост и ангажираност на творческия екип, от категоричната му, недвусмислена позиция по един изключително актуален проблем, от вътрешния обем на творбата. Респектиран съм от сериозната професионална защита на замисъла.

Едуард Захариев: Във връзка с изказването на Алберт Коен ще изложа някои наши лабораторни съображения. Това, което той нарича фотографичност, ние нарекохме достоверност. И ако сме допуснали тук-таме да се нарушава външната достоверност, то стремежи сме се максимално да спазваме вътрешната достоверност, да се придържаме към нея, да не ѝ изневеряваме. Вътрешната достоверност бе за нас като житейски камертон в работата. Но не ни беше чуждо и търсенето на по-острите, по-гротескните черти, детайли както в актьорското поведение, така и в чисто ситуационни ходове. И целият процес на снимачната работа вървя на вълни: след търсенето на гротескния рисунък се появяваше страх от прекалена заостреност и губене на достоверност — тогава преминавахме към заземяване на нещата, към външно по-достоверен рисунък, след което настъпваха новите опасения от „фотографичност“, както се изрази Коен, от прекалената неореалистичност. Тогава отново търсехме по-ярките, по-заострените решения. И така през целия снимачен период. Споменавам това, за да разберете, че в процеса на работата не ни е бил чужд вкусът към гротескния стил. Само че драматургичната основа, характерът на материала не позволяваха да се отдадем изцяло на това гротескно решение; смятам, че тогава щяхме да насилим материала и да изгубим доверието на зрителя в достоверността. За разлика от „Зайците...“ този сценарен материал не е миниран отдолу с абсурдна идея и това именно не позволяваше гротеската да стане основният стилистически ход.

Приятно е, че независимо от критичните си бележки Коен оценява добре епизода на конфликта с Первазов. Защото искахме развитието на целия филм, всички натрупвания и внушения да се съберат и слеят в този възел около Первазов и там да излезне на повърхността основното тематично внушение, основният тематичен заряд. По линия на съдържанието това е основният, кулминационният епизод на филма. И едва ли той би се получил, ако дотогава разказът се е водил на по-абсурдна основа, за каквато апелира Алберт Коен. Това, което говоря, не е нежелание да приема критичните

забележки, а просто естествен стремеж да защита концепцията, с която подходихме към материала, с която работихме.

Във връзка с упрека за недоработеност, незавършеност на линиите на образите — сигурно има пропуски и неточности, но искам да спомена и за съзнателния подход, съзнателното търсене на незавършеност на някои линии. Така вече при монтажа отпадна сцената, която завършваше и рамкираше образа на задочника. Трудно се отказвах от тази сцена, защото по навик ми се струваше, че всяка линия, всеки образ трябва да са рамкирани, да завършват с точка. Плаших се от незавършеност, докато обликът на цялото не ме убеди, че всяко правило е добре за конкретния материал, за конкретния случай. А в случая важното беше не дали всяка линия, всеки образ е завършен, а дали е изграден и завършен колективният образ, колективният портрет на тези хора, които са се събрали около тази маса — това, за което говори в изказването си Божидар Михайлов. И всичко, което отклоняваше и пречеше на този колективен образ, беше излишно. По същата причина отпаднаха точката на линията на Первазов, монологната сцена на Катя Паскалева, развързката по линия на момчето и момичето. Още веднъж искам да повторя: за нас най-важното беше явлението; отделните образи използвахме дотолкова, доколкото ни помагаша за разкриването на това явление.

Епизодите и играта на актьорите ние градихме не на негова основа, която непременно да породи смях, а пак на принципа на достоверност, на принципа поведението, репликите, ситуациите, жестовите, които срещаме постоянно в живота около нас, да получат

Катя Паскалева и Ицхак Финци



във филма колкото се може по-ярка типизираност. И както резултатът показва, откриването от страна на зрителя на баналното от живота в епизодите на екрана поражда у него смях. Хуморът идва от улавянето на житейската баналност. Аз бях на две вечерни прожекции с публика в кино „Благоев“ и „Сердика“. И на двете прожекции бях учуден от бурния смях на зрителите на много места във филма. Понеже ние не гонехме комедиен ефект, за мене това беше доста неочаквано. Като видях тези реакции, аз даже съжалявах, че не програмирахме филма като комедия. Макар че според мене филмът не е нито комедия, нито сатира. Поне такъв ни беше стремението — да не е нито комедия, нито сатира, нито драма, а да присъствуват елементи на най-различни жанрове; важното бе те да бъдат единно слети, споени. Такова беше желанието ни, друг е въпросът какъв е резултатът. Искане ни се както е „разножанров“ животът, така разножанрово да подхождаме към материала и ние. Защото ни се струваше, че подвеждането на материала само към един жанр, към един знаменател ще породи нетърпимост към редица неща и ще обедни филма. За мене като мото стоеше случката, която разказва в своя статия съветският кинорежисьор Мотил — как веднъж по шосето ги изпреварил един камион, в каросерията на който пътувала голяма група от хора; смях, песни, веселие... И как след десет минути, като настигнали камиона, „жанрът“ рязко се е сменил — преобрънатата кола, човешки жертви... Колко бързо живогът променя своите „жанрове“. И ето какво казва Мотил по този повод: „В нашия век шоковите ситуации, когато потокът на жизнените събития се изменя с потресваща бързина, са твърде чести. Хората действително стават очевидци на събития, когато пред очите им в преброени мигове животът им предлага най-несъвместими картини... Защо трябва да се боим на екрана от резки чупки в настроението, от стремителните скокове в друг жанр? Жанровете могат да се сблъскват в най-неочаквани ситуации. Важното е това да бъде продиктувано от необходимост. И тогава няма да имаме „жанрова еkleктика“.

Не знам какъв е жанрът на нашия филм. Когато започвахме, далеч преди снимането, работата с композитора Кирил Дончев (и сега, и при „Зайците...“), той настоятелно ме питаше какъв ще е жанрът на бъдещия филм. Аз много обширно му обяснявах контурите на жанра, но не можех да го назова. Ако все пак трябва непременно да се постави някакъв жанров етикет, то може би най-подходящият би бил — фарс или още по-точно, ако има такъв жанр — трагифарс.

Георги Мишев: Сами разбирате, че нашето участие в този разговор — моето и на Едуард Захариев — този път не може да бъде особено активно по простата причина, че се говори за наша работа, по която ние вече сме си казали думата. Каквото е имало да кажем, сме го казали, защитили сме го с други средства и е вече трудно, пък и безсмислено, да прибъгваме към защитата на думите... Как сме ги защитили — това е вече друг въпрос, наша вътрешна тайна, по която ние двамата дълго сме си говорили след завършването на

филма и сме стигали до самопреценки по-сурови, дори и от критиката на Алберт Коен, която чухме сега... Впрочем, дългите разговори между нас вървяха успоредно с работата ни над филма, оглеждахме всеки образ поотделно и в цялата навалица на този групов портрет опипвахме всяка линия на поведение на действащите лица, възможните варианти на всяка линия, търсехме, както се казва, най-оптималното решение на даден епизод или ядро от епизоди. Не казвам, че това, което сме направили, е най-доброто, но поне за себе си смятам, че ако ме заставят повторно да напиша нещо на тема „вилна зона“, пак ще се получи нещо такова... Давам си сметка, че ритъмът наистина е малко ориенталски, че някои от героите не са достатъчно нюансирани, че финалът не е от най-сполучливите и пр. В това отношение Алберт Коен е напълно прав. По-трудно бих приел изискванията му за по-екстрена, по-натегната драматургия, с по-остри конфликти и драматургични трусове, защото нямам вкус към такава драматургия, не ми допада, може би се лъжа, но я считам за старомодна, за вчерашния ден на изкуството. По законите на спиралата такава драматургия сигурно ще се върне отново след известно време, но поне за нашите дни тя не върви. Самият наш живот сега е лишен от външни открити сблъсъци и ярки конфликти, явленията и процесите протичат в нюансиран, нечист вид, сложно, противоречиво, многопосочно — как тогава драматургията да запази своята класическа стройност и ярка конфликтност? Възможно е някои да кажат, че тази моя мисъл е малко пресилена, че говоря така, защото „ми изнася“. Но аз бих могъл да се аргументирам с безброй примери, защото специално съм проучил този проблем през последните две-три десетилетия, проблемът за „заобикаляне на ръбовете“, както условно си го бях нарекъл... За това, как кражбата стана „присвояване“, изпращането в затвора — „лишаване от свобода“, а свалянето на някой министър — „освобождаване, поради преминаване на друга работа“... Струва ми се, че проблемът за конфликта е най-важният в този момент за нашето кино. Пък и не само за киното. И ние трябва по-често и по-задълбочено да го обсъждаме, да дискутираме. Иначе има опасност да се въртим в кръг около едни и същи конфликти, омръзнали и на зрителите, и на авторите. Или да създаваме безконфликтни, неинтересни филми, отдалечени от живите проблеми на живота.

А. Свиленов: Аз исках друго да подчертая в изказването си. Ние винаги говорим за режисьорите. И правилно! Но нека не подценяваме факта, че освен всичко друго с всички тия филми се очертава и фигурата на Георги Мишев.

Г. Мишев: Има нещо такова... Колкото моите интерпретатори да са различни по светоусещане или по характер, не могат да не се съобразяват с текстовете, които съм им дал. А тези текстове са написани от един и същи човек. Като че прозвуча малко нескромно, но защо да се лъжем? Така че, малко със закъснение се намесих в първите разговори за това, дали се съобразявам за кого пиша сценария — за Едуард Захариев или за Людмил Кирков. Съо-

бразявам се, но не се нагаждам. Пиша си ги, както потегли самата история... Мен ако питате, не виждам някаква особена разлика и между моите сценарии и пресата и все ми идва наум някога да дам на художествения съвет една повест например вместо сценарий, да видим как ще бъде посрещната...

А. Свиленов: Ще я отхвърлят, естествено...

Г. Мишев: Разказваше ми Людмил Кирков, че по време на снимането на „Селянинът с колелото“ Гец често сядал настрани и четял повестта „Отдалечаване“ — оттам си учел ролята. Това за мен е най-хубавата рецензия, излизала досега за книжките ми...

И. Знеполски: Искам да избягна конкретния разговор за филма, защото той в по-голяма или по-малка степен е изчерпан; мнозина от нас вече са публикували и своите рецензии... Когато излезе статията ми във в. „Литературен фронт“, един колега изрази учудването си: той открил в нея като аргументи за качеството на филма това, което лично смята за негови основни недостатъци. Самият факт не само на разделяне на мненията, но и на използване на едни и същи аргументи в защита на тези противоположни мнения говори, че филмът предполага дискутиране на някои принципи неща. Актуализира разговор, който се е зараждал и по други поводи, но не е проведен досега. Днес този разговор е наложителен. Според дълбокото ми убеждение ние се намираме отново пред стария проблем за характера на реализма и за възможностите му в съвременния филм.

В продължение на години в нашето кино се утвърди една практика в отношението кино — действителност (неизбежна в много отношения, необходима дори и полезна на моменти), в която желанието за революционното трансформиране на света се явяваше в качеството си на подменен обект на отразяване и изследване. Инерцията на формите, продължила да властвува в изкуството и след като това съотношение не е вече диктувано от спешните нужди на социалната реалност, доведе до някои вътрешни изкривявания в практиката на изкуството, до деформации в самото понятие реализъм. Стигна се дотам, че публиката се изпълни с недоверие към всичко, което я насочва към нейното собствено ежедневие („Това не е изкуство!“). В общуването си с хората, които ме заобикалят, аз откривам богати и интересни характери, комплицирани взаимоотношения, сложни проблеми — но обикновено нищо от това не достига до филмите. Това е смятано очевидно за недостоеен обект. Едно конкретно изследване на филмовата ни продукция от последното десетилетие би показало, че под привидната пъстрота на фактите се спотайват няколко сигурни шаблона. Инцидентно съм извършвал статистически наблюдения върху българския филм. Част от наблюденията си съм публикувал... Уверявам ви, че неминуемо се сблъскваме с малко на брой, пресилено символизирани персонажи, отношения и жестове, които образуват една сфера на метафактология, на метаезик, така че новите филми, които идват, вече отразяват не

самата реалност, а тази „втора“ действителност. Мнозина кинотворци гласуват и днес по-голямо доверие на утвърдените конструкции, смятат, че те са по-интересни, съдържащи по-голям потенциал, а въпреки на краищата и по-вярно отразяват сложната ни действителност.

Шокът, който предизвика идването на Г. Мишев в киното, има много елементарен секрет — неговата близост до ежедневиия живот, неговата вярънност към ежедневиия живот. Той се доверява на сетивата си в много по-голяма степен, отколкото са склонни да направят това другите. Възраженията, които сега чуваме по повод „Вилна зона“, съм чувал преди това неведнъж по повод на белетристиката на Мишев — бил извършвал обикновен запис на действителността. Неговият принос в литературата и след това в киното (разбира се, в тази сфера е много трудно да разделим неговите заслуги от заслугите на неговите партньори и сътрудници) е, че реабилитира и стимулира нашия законен интерес към неподправения и неукрасен живот. Животът на обикновения („средния“) българин в една провинциална и (поради това типична) среда. Изглежда, че провинциалното като феномен на изкуството придобива особено значение в днешното ни кино!...

През последните години нашето изкуство се развива по-пълнокръвно и ние сме свидетели на това, как се руши тази система от образи и сюжетни конструкции, която ни заставяше да боксуваме на едно и също място. Вливането на нови сили в изкуството има своите извори в прякото наблюдение, във възстановеното доверие

Невена Симеонова и Иван Янев



към фактите. Разбира се, това не е автоматична формула на успеха. Филмът „Неделни мацове“ на Т. Андрейков ни показва, че в този нср интерес на българското кино е спотаена опасността от фотографския реализъм, опасността да останем при свежите наблюдения, без да можем да направим необходимите обобщения. Дотолкова, доколкото имам забележки към филмите на Г. Мишев, те имат повода си в различната степен, в която той успява да надмогне фактологията на явленията. Процесите на обновяване на нашето кино са едва в началото си и ние надали можем да бъдем категорични в обобщенията. Все пак можем да кажем, че филми като „Вилна зона“ имат тази сила, че откриват значителната символичност на непосредствените жестове от ежедневието и тяхното значение за съвременното изкуство.

✓ Предполагам, че „прочитът“ на филма „Вилна зона“, както и на всички останали филми по Г. Мишев в чужбина ще бъде затруднен и поради това непълен. Идейното богатство на този филм може да се реализира пълноценно само в определен социален контекст, съотнесен към притежавания от публиката социален опит. Индивидуалният капитал от знания и наблюдения на зрителите се впръга в един вид съучастие, сътрудничество, съавторство, в което творбата заживява с една нова пълнота, с ново богатство. И за мен това е особено положителен момент — изкуството се осъществява като колективно дело; зрителите престават да са наблюдатели и консуматори. Ето защо филмът е значително по-богат от конкретните критически интерпретации, които вече получи и които още може да очаква. С неподдаващия се на описание език на интуицията, на предчувствието, на намека и съчастническото намигане той събужда десетки асоциации в зрителското съзнание. Така например във филма е отделено сравнително малко място на началника др. Недев. Но неговата значимост за възприемане смисъла на творбата е много по-голяма... Искам да предупредя обаче, че голяма част от виталността на филма би секнала, ако авторите се вслушат във възраженията за недостатъчна художественост и се заемат с дообогатяването на образите и ситуацияите. Винаги едни жестове и характеристики могат да бъдат заменени с други, по-удачни, един образ може да бъде по-точно определен... Но ако спазим изискванията на Алберт Коеи: самите образи да станат по-богати, по-многостранны и по-многозначими (а не както са сега разкрити с по една боя), съществува реална опасност тъканта на филма да се разруши. Ще се загуби тази непосредствена, естествено съдържаща се в нещата символика, която е неговата голяма сила. Разбирам много добре от какво е продукирувана тази забележка към филма. Но споделяната и от мен носталгия по зрелите плодове на сюжетното кино, на киното-роман, не може да бъде удовлетворена по този начин. Тя предполага друг етап от развитието на нашето кино... Приносът на типа кино „Вилна зона“ е в това, че то точно осъществява формата, подсказана от живота, от логиката на развитието на изкуството ни. Във формално отношение „Вилна зона“ изразява преодоляване на старата, изкуствена сюжетност. Платформата на режисьора включва съвсем съзнателно един принцип, който бихме могли да наречем „сюжетна

недостатъчност“. Това не е недостатък, както се подхвърли тук, а израз на определени принципи. Друг е въпросът за степента на удовлетвореност или неудовлетвореност от този тип кино. Тогава разговорът неминуемо ще ни доведе до проблемите на вкуса... Искам да подчертая, че същественият принос на режисьора към текста на Г. Мишев е, че той го е разчел много ясно, изчиствайки докрай, така да се каже, тези остатъци от сюжетната описателност, които са съдържали в себе си възможност да прераснат в самоцелни повествователни образувания от стар тип. По този начин филмът е получил своето истинско измерение...

Е. Петров: Все пак филмът не е обърнал изцяло гръб на сюжетността. В него намираме и много сюжетна енергия... Да вземем, да кажем, линията на младите, на Баджанака и т. н. Историята със съседа, конфликтът за вилния парцел не може да се каже, че са пълноценно сюжетно развити. Те по-скоро имат характера на сюжетни хребети вътре в цялостната тъкан на произведението. Тези „сюжетни хребети“ са потопени в една етюдна лекота, не са изписани богато и подробно. Това е ясно като наблюдение, но аз не съм съгласен, че филмът е абсолютно извънсюжетен и че авторът и режисьорът са бягали от всякакво съгъстяване на сюжетна енергия... Тази ми бележка цели да не се довежда до крайност впечатлението за неизписаност, за етюдност на филма.

И. Знеполски: Не бих се наел да отричам наличието на „сюжетни хребети“. Но много по-точно би било да кажем, че във филма има поднесени редица отношения, които не се реализират. В този смисъл сюжетът е окастрен, непълноценен, изтласкан на втори план. Авторите междувременно са могли да ни внушат, че важното, за което трябва да следим действието, е друго... Сюжетната енергия във филма има друго предназначение — тя е преди всичко спойка на действието, което е по-скоро мозаично. Да вземем първата част на филма — празничната трапеза: всички отношения, които се набелязват там, са изоставени, оказали са се неинтересни за смисъла на филма. Сюжетната недостатъчност в случая е била необходима на авторите, за да изразят своята теза за „нечуването“, за нарушените комуникации между членовете на еснафско-консумативната среда, която изследват...

Е. Петров: Добре, възприемам гледната точка, която сега изясняваш...

И. Знеполски: Първата част на филма — трапезата — надхвърля фотографичността, защото, представлява опит да се осмислят традиционните жестове. В границите на цялата творба обзиданието за механичен реализъм става още по-оспорвано, защото „документалните“ наблюдения от първата част се съотнасят, облъскват смислов с втората част на филма, която е подчертано конструирана. Жестовите от трапезата намират своя смисъл едва на финала при побоя. Филмовото повествование представлява едно

течение, което води далеч зад първоначалната привидна фактологичност. Можем да продължим проследяването на създаване на нови значения на филмовия материал в границите на общността, която нашите филми изобщо изграждат. Тук се осъществява едно движение на мисълта, между констатациите, които прави филмът, и функциониращата в киното евтино-пропагандистка версия за обикновения човек, за средния българин (виж филма на Л. Шарланджиев „Най-добрият човек, когото познавам“) . . . Така че виждам на няколко смислови равнища осмислянето и преосмислянето на фактографията. И аз както другите съм забелязал в живота жестовите на героите, подслушвал съм репликите им. Но за мен е непознат начинът, по който авторите ги обясняват, начинът, по който ги осмислят и бравят с тях . . . А само това е от значение. Същественото е да знаем в кой момент изкуството преодолява инерцията на материала, отклонява се от натурализма, от описателството и придобива истинския размах на реализма. Авторите на „Вилна зона“ са успели да превърнат гроздето във вино . . .

За да уточня своята позиция, нека кажа, че не съм склонен да надценявам успеха на Мишев и Захариев, нито значението на този тип кино. Но аз с готовност му отдавам предпочитанията си на критик, който живее в определена среда и е внимателен към перспективите на нашето духовно и социално развитие . . . Следователно не бива да се съди от позицията на някаква идеална норма. Филмът трябва да бъде приет с качествата си, които са от значение за днешния ден: изразяващ много точно и талантливо определени тежнения, болки, стремежи; изразяващ определена степен на самопознание и степен на култура в изразяването на това самопознание. Вероятно след няколко години той ще бъде интересен вече като свидетелство за един отминал етап и няма да ме ангажира в същата степен емоционално. Но съм сигурен, че филми като „Вилна зона“ ще способствуват за подготвянето на такъв етап от развитието на нашето кино, на който с удоволствие биха остъпили.

На края една чисто професионална реплика по повод на това, което Емил Петров каза във връзка с моята статия за филма. Струва ми се, че ние попадаме в плен на пълна терминологическа бъркотия, когато се обърнем към собствената си област — кинокритиката. До такава степен „емоционалното откликване“ на творбата е изместило истинската критика, до такава степен са занемарени методологическите въпроси на нашата дейност, че на всяко конкретно прочитане (тълкуване) на филмовата творба се лепва безличният етикет на социологичната критика. Но мисля, че дори опасността от обвинения в „социологизъм“ не бива да ни пречи да мислим концептуално, когато се обръщаме към днешната практика на нашето кино, защото то заслужава нещо повече от едно „оперативно откликване“ . . .

Е. Петров: Социологичното навлизане в съдържанието на творбата не бива да се откъсва от кинематографическата плът на произведението. А такава слабост присъствува в някои наши критики. Някои статии се пишат в чисто социологичен ключ и си слу-

жат и със слаби, и със силни филми без оглед на естетическата оценка на произведението. Това може да доведе до големи недоразумения... Струва ми се, че и в твоята статия можеше да присъствуват повече въпроси на кинематографическата реализация на самото произведение.

А. Свиленов: Един критик ще разглежда филма повече в литературен аспект... Други ще бъдат предимно в социологичен план...

Е. Петров: Когато прави социологичния анализ център на своето внимание, критикът в никакъв случай не трябва да го откъсва от естетическата реализация, защото иначе ще се стигне до недоразумения, до които се стига, според мен, в някои случаи. Вземат се слаби произведения, взимат се разнокалибрени произведения и се използват като еднакъв, еднороден материал за правене на най-рисковани обобщения. Това съм го срещал в три-четири статии най-малко.

И. Знеполски: Какво те смущава тук? Това е абсолютно резонен метод в дисциплината социология на изкуството. Нещо повече, слабите филми са много по-благодарен материал за този вид обществени сондажи, които социологът иска да осъществи чрез изкуството. Но тогава обектът на внимание (и оценка) не е конкретна творба, а определени социални процеси, не конкретен филм, а общото духовно развитие...

Ал. Коен: Но ти си служиш с фактите на изкуството!?

Е. Петров: Не може действителността такава, каквато е отразена във филма, т. е. художествения факт да отъждествяваме с действителността такава, каквато е. Тук трябва да се направи разлика.

И. Знеполски: Самият характер на символизацията (образи, сюжети) в изкуството говори за определени социални процеси. Разчитането на тази символизация — това е обектът на социологията на филма. В един добър филм и в един слаб филм могат да бъдат осъществени символизации от един и същ порядък. Животът на художествената форма, нейните трансформации не могат да бъдат обяснени без внимателния поглед на социолога на изкуството... Макар че е погрешно всичко в една художествена творба да бъде обяснено само с равнището на икономическото развитие.

Е. Петров: Разбира се, че и добрите, и слабите филми могат да бъдат предмет и материал на съответни социологически проучвания. Но трябва да е ясно какви „свидетелски показания“ се използват — на добри (а това преди всичко означава правдиви) или на слаби (а това преди всичко означава неправдиви или пък направо фалшиви) произведения. Струва ми се, че това е необходимо дори

за чистото икономическо изследване. А какво ли пък да говорим за случаите, когато се намираме в сферата на художествената критика и теория. Но ние очевидно връхлетяхме върху проблеми, за които е непосилно да разискваме сега в рамките на нашия разговор, който има своя определена тема и свой ограничен обхват. Ще бъде много хубаво, ако на тия проблеми, върху които тук се спираме инцидентно и може би не с необходимата обмисленост и точност, посветим по-късно специално обсъждане в Съюза или в нашата редакция.

А сега — по основната тема на нашия разговор.

В стремежа на нашата критика да утвърди положителните процеси и явления в нашето кино, което, разбира се, е неин дълг, професионален и граждански, има някои моменти с негативен характер. Те са, бих казал, продължение на хубавото, продължение на качествата в дейността на критиката ни. Стремехът да се утвърди положителният ход на нашето киноизкуство не винаги се съчетава с необходимата трезвост, дълбочина и зоркост в критическия поглед и в такива случаи кинокритиката ни изпада в известна еднотипност и еднозначност на реакциите. В отделни моменти и в дадени рамки това беше оправдано и необходимо. Но продължен, вече извън тия рамки, този стремеж премина в свсята противоположност, той доведе до пораждането на някои слабости, за които е наложително да си дадем ясна сметка.

У нас се появиха и продължават да се появяват кинотворби, които изискват по-сложни реакции от страна на критиката. И ако ние не преодолеем очерталата се еднотипност, елементите на стадиност в нашите оценъчни реакции, рискуваме да не бъдем на висотата на тия по-сложни художествени факти, които се появяват в нашето киноизкуство, да опростяваме задачите на критиката, да не търсим дълбочината на аргументите и на съображенията, които не винаги могат още в първия момент да излязат на повърхността, до които бихме могли да стигнем в резултат на общи разисквания, в резултат на сблъсквания на различни гледни точки, на различни мнения и становища, за да се избистрят по-сложни, по-диференцирани и по-адекватни оценки за тези филми, които да помагат по-ефикасно и за бъдещото развитие на нашето киноизкуство. Смятам, че и досегашното развитие на нашето кино ни предложи някои такива филмови факти, които изискваха по-сложно, по-диференцирано реагиране на нашата критическа мисъл. Но тя прояви известна еднозначност, в смисъл на недостатъчна дълбочина и диференцираност на критическите оценки. Но ще бъде много по-непростимо и несъвременно, ако продължим в това отношение и вече в досега си с такива фактори от рода на „Вилна зона“ останем в плен на посочената слабост на нашата филмова критическа мисъл. Ето защо не мога да не се радвам на това наше обсъждане. Тук се сблъскват различни становища, различни гледни точки, сериозно аргументирани, които безспорно ще обогатят нашата представа за филма, ще направят нашата оценка за него, независимо от това дали тя има знак „плюс“, или „минус“, много по-продуктивна, много по-задълбочена, много по-перспективна с оглед на това, което трябва да прави нашето киноизкуство за в бъдеще.

Породи се спор за жанра на произведението. За мен беше много интересно да чуя становището на режисьора на филма по този въпрос. Разбирам неговата работна хипотеза и уважавам дълбоко нейните творчески съображения, макар че не мога да се съглася с нейните формулировки. Радвам се, че именно такива съображения е имал той, защото това му е помогнало да създаде един особен жанр, именно особен жанр, което не означава нежанр. Смятам, че имаме налице една сатира, и то много точно улучена сатира, при това сатира, която борави с широк спектър от нюанси на смях — от безобидния, лек смях, от битовия комедиян шрих, до оня смях, който може да отиде в гърлото, дълбоко да загорчи и да стане вече страх, загубил привичните биологически белези на смях и придобил черти, които не се побират в обикновеното, стеснено разбиране за понятието смях, но които дълбоко в себе си ще съдържат смяха като импулс, като трамплин към други смислови и естетически нюанси в сатирическата палитра на това произведение.

Ние знаем колко трудно се развива сатирата, знаем колко трудности има при нейното осъществяване, свързани с авторите, с оценяването на тяхното творчество, със слабостите на критиката и на теорията на сатирата, която според мен е един от най-изостаналите клонове на нашата естетическа мисъл. В тази област много факти, огромен конкретен материал и богатство от проблеми, които ни предлага изкуството, са още недостатъчно осмислени. Да вземем например романиите на Илф и Петров „Дванадесетте стола“ и „Златният телец“ — какво съкровище от проблеми и провокации към теорията се крие в тия романи! Ние не сме успели да овладеем това, което изкуството като тъкан, като факти, като осъществяване ни е предложило. И колко разнородни оценки, теоретически внушения и дори рецепти съществуват на тая основа! Известно е например, че откакто съществува сатирата, се води и още не е заглъхнал спорът за съотношението между критическото и утвърждащото начало в нея. Доскоро съществуваше схващането, че трябва непременно да има и положителни герои, които единствено са в състояние да застъпят утвърждащото начало при сатирическото изображение. А и до днес в рефлексите на някои зрители и критици все още живеят изискванията за механическа калкулация на положителните и отрицателните герои. И ако положителните герои са недостатъчно или изобщо ги няма, вече влиза в действие един механизъм, който изисква да се търси утвърждащото начало в сатирата по пътя именно на едни такива механически калкулации.

Г. Мишев: На всички обсъждания все се повдигат въпроси от този род.

Е. Петров: Смятам с оглед на това появата на филма „Вилна зона“ за много продуктивен факт не само за нашето кино. Защото той ще ни позволи да направим изводи, полезни както за нашата критика и за нашата теория, така, бих казал, и за рефлексите на нашата публика, за подхода към такъв вид произведения, при оцен-

ката на които — нека си признаем — съществуват насласения, които, развити, водят всъщност до ликвидация на сатирата.

Утвърждаващото начало в сатирата трябва да се търси преди всичко в нейното жило, в нейното разрушително и критическо начало, а не на всяка цена извън това жило, не паралелно до него, механически до него, не като „допълнение“, което трябва да се прибави извън жилото на сатирическият поглед, на сатирическото отношение към живота. Наличието на положителни герои не бива нормативно да се изисква от всяко сатирично произведение. Дали ще има такива герои, или няма да има, е въпрос, който се решава конкретно от всеки автор за всяка творба в зависимост от своеобразната ѝ идейно-образна същност и вътрешна логика.

И затова ми се струват наивни опитите да се „спасява“ „Вилна зона“, да се разкрива неговото положително начало чрез изтъчване на образите на младите. Аз съм съгласен с Алберт Коен, не в това е основанието да говорим, че филмът „Вилна зона“ е реалистично произведение и че това е една сатира на социалистическо-реалистическото изкуство. Този филм отново ни кара да разберем, че всъщност утвърждаващото, положителното начало е вътре в критическото жило на сатирата, в начина на изобразяването, в нейния поглед, в обстоятелството, че социалното явление, героите, които стоят в центъра на вниманието, са очертани не като хора изобщо, че те имат ясна и категорична социална и психологическо-емоционална характеристика, която прави ясно за зрителя, че става дума не за човека изобщо, става дума не за едно явление, което се универсализира и се приписва на човека изобщо, че пред нас е явление с определен социален адрес, с определен социален периметър, макар и с излъчвания, с пипала, със способност да се разпространява и да прониква в различните области на живота. Тъкмо тук е съчетанието на критическото с утвърждаващото начало. Защото е ясно накъде е насочен сатирическият обстрел в този филм, в него не се съдържат универсализациите, които са характерни вече за един друг вид сатира, с която ние трябва да воюваме. За щастие „Вилна зона“ е рязко разграничен от този вид сатира, и то е разграничен вътре, в своята сърцевина, в своята тъкан, в погледа на авторите към социалното и психологическото явление, което те изобразяват.

Има още един друг момент, на който трябва да обърнем внимание. Много е важно такъв вид произведения в какъв контекст на киноизкуството се появяват. Ако нашето киноизкуство продължава да стабилизира своите позиции, ако то продължава да застъпва правилно и другите тематически жанрови и стилистически линии на своя репертоар, тогава ние ще продължаваме да създаваме и оня най-благоприятен контекст на нашия кинематографически живот, който ще ни позволи произведенията от този род, за които говорим, да бъдат поставени в една нормално развиваща се атмосфера, в един нормално развиващ се климат, в един нормално развиващ се организъм на нашето киноизкуство, когато няма да се допускат тематически и жанрови деформации, при наличието на които оценката на тия произведения се затруднява извънредно, създават се много трудности и пречки и се стига често пъти до превратни оцен-

ки и становища. За щастие, при днешната ситуация на нашето кино-изкуство ние имаме възможност да постигаме тъкмо тоя най-благоприятен климат, чужд на деформациите и едностранчивите увлечения, но не маловажно и за в бъдеще е да държим сметка за това обстоятелство.

Като казах, че филмът „Вилна зона“ е особен вид сатира, имах пред вид това, което изтъкна и Едуард Захариев, че тая особеност на произведението не е въпрос на каприз. Обликът на филма има своята опора в основната идея на произведението, в основния начин, по който е погледнато на изобразяваното явление. В основата на замисъла, родил това произведение, стои съчетанието на „невинното“, на обикновеното със социално-опасното, с необикновеното, ако щете, в този смисъл. Или по-точно казано — стихийната, жилава способност на обикновеното и наглед безобидното, когато е лишено от човешките си, нравствено-духовни измерения, да ражда социално-опасното. Тъкмо поради това двуединство в идеята на произведението се ражда особенният вид сатиричност, особените багри на сатирата, от които е проникнат този филм. Тук обикновеното, неговото присъствие, неговата естетика, неговата фактура не може да не излезе на преден план. Авторите насочват погледа си към ония микроспори на явлението, които отначало имат абсолютно невинен, обикновен вид, които са на ръба, ако щете, на амнистията, но в които всъщност вече е станала подмяната на стойностите, в които всъщност се е извършил един процес, при който това, което е човешки оправдано, разбираемо, невинно, се е изпразнило от вътрешния си смисъл и е добило призрачни очертания, станало е уж такова, а всъщност в себе си е вече друго. Върху тази деформирана основа се пораждат възможностите за развитие на това явление от невинност и безобидност към най-голяма социална опасност. Тук са важни не само жестовете, но и това, което се крие зад тия жестове и което на мястото на **обикновения човек** поставя **обикновения еснаф**, способен зад своята обикновеност на съвсем не обикновени и опасни прояви. Ето тук, в това съчетание би трябвало да потърсим основанията и за стилистическото изграждане на филма. То е наложило изострянето на вниманието към тази етюдность, обикновеност на нещата, към тая незаостреност на рисункъта за разлика от рисункъта на произведения от друг вид, където не се търси обикновеността на нещата, привичността на явлението като форма на неговата деформираща се същност, където веднага се отива към разкриване на едно съгъстено, вече развило се явление, чиято деформирана същност е вече и съответно формално, гротескно очертана. Тук вече се търси една по-друга, качествено различна заостреност, характерна, да кажем, за „Преброяване на дивите зайци“. При „Преброяване на дивите зайци“ имаме подчертан алогизъм на ситуацията, подчертано съгъствяване на ситуацията, довела нещата още в изходния момент направо до необикновеността. В такъв случай параванът на обикновеното не винаги е необходим. Тук, разбира се, също така са налице обикновени хора, със свои обикновени страсти, но не това е в центъра на вниманието. В центъра на вниманието е алогизмът на развитото се отрицателно социално явление, добило своята съгъстеност, която изисква, както

казах, съвсем друга заостреност на произведението. Според мен, Алберт Коен като че ли не държи достатъчно сметка за изворите, за основанията на това пораснало внимание във „Вилна зона“ към именно несгъстеното разкриване на образа. За мен е недопустимо една такава „акутна хиперболизация“, както каза Коен, да се настави в това произведение, защото тогава ще изчезне мимикрията на обикновеното, на масовидното, на безобидното, обикновената фасада, зад която тия микроспори раждат опасното социално явление. Филмът ще се ориентира към друга палитра, а това значи и към друг идеен замисъл, към палитрата на „Преброяване на дивите зайци“, което, според мен, не е единствената алтернатива. Тук се постави въпросът така — могло е да се създаде или драма, или сатирична комедия от типа на „Преброяване на дивите зайци“. Според мен, възможностите са били много по-широки и разнообразни и авторите не са стояли единствено на кръстопътя на тия две възможности — или драма, или сгъстена, гротескно-алогична комедия. „Вилна зона“ доказва, че е имало и има възможности да се търсят и други пътища и те да притежават своето дълбоко основание, както жизнено, така и естетическо.

Обаче, струва ми се, че изискванията за по-голяма синтетичност във вътрешния поглед, такъв какъвто го очертаваме, стилистически, жанров, с особените му суверенни права, с особения етюдно лек рисунък на допира до живота, до неговата фактура, в тоя поглед да се съдържа по-голяма синтетичност, да се осъществява синтетичната природа на изкуството, имат своите основания. И в този филм, да не говорим за някои други филми, създадени по сценарии на Г. Мишев като „Момчето си отива“ например, би могло да се желае повече, да се постигне по-голяма „товароподемност“ на стиловете, в които са реализирани тия филми. За това говориха с основание и Алберт Коен, и Ивайло Знеполски. Ето тук нашите критически бележки могат да се обединят в една обща констатация, макар и поднесена чрез различна дозировка от различните участници в нашето обсъждане. Основателни са във връзка с това и критическите бележки за забавяне на ритъма някъде във втората част или към края, преди сбиването във филма. В тая битова мозайка, чрез която е показана вечерята, е имало възможност в по-голяма степен да се преодолее фактологията и да се изяви с по-голяма дълбочина и щедрост синтетичната природа на изкуството. Това щеше, първо, ритмически да разнообрази филма и, второ, някои образи, които са дори в тоя етюден план неинтересни и бледи, да станат по-ярки. Слабостта на някои от тия образи се засилва от обстоятелството, че е налице известен еkleктизъм в режисьорската работа с актьорите, когато имаме присъствие на интересни актьори, с интересни багри и възможности на извявяване, а, от друга страна, са използвани натуршчици, чието участие не е от добро качество, не носи както при другите, актьорските участия тая интензивност на боите, които не са много, но са интензивни бои. Тук именно интензивността на малкото боички се е позагубила и се е получила една неутрална и неизразителна типажна маса в средата

на филма, която е свързана в края на краищата с тая недостатъчна изявеноост на синтетичната природа на изкуството.

Според мен и финалът на филма не е спонтанен, не стига естествено до зрителя. Необходими са някакви откъснати от тъканта на филма умствени спекулации, за да се разбере формулата на тоя финал.

Сигурен съм, че филмът „Вилна зона“ и в бъдеще ще привлича нашето внимание, още трябва да съсредоточаваме вниманието си върху някои възможности, което това произведение разкрива за очертаване на пътищата пред нашата сатира. Много тегнат все още, според мен, наносните остатъчни предубеждения, които не се съобразяват с деликатната и своеобразна същност на сатиричната структура. Ето например Божидар Михайлов тук каза, че когато е гледал филма, е изпитвал чувството на заличаване на границата между песимизма и вярата в изстребимостта на еснафството в живота. Какво е нужно да стане в едно такова произведение, за да се види къде е тази граница — да се застъпи още по-мажорно линията на младите или пък да влезат още допълнителни положителни образи? Според мен това, което е направено, е достатъчно. И пак искам да повторя — главното във връзка с тоя проблем е в точната социална характеристика, в разкриването на едно отрицателно социално явление като чуждо на нашия съвременен живот, като явление, което има определен смисъл, определена социално-психологическа и нравствено-духовна среда, в която се ражда. И начинът, по който се разказва, начинът, по който е вбито жилото в това явление, обуславя и реакцията на публиката, а това значи и нашата, собствена реакция. Наистина произведението ни кара да се изплашим от неочакваната опасност на явлението, което то изобразява, но ние не се изплашваме, поради това, че е застрашено съществуването на човека и човечеството изобщо и че сме стигнали до някакъв космически кошмар. Изворите на нашия страх са съвсем другаде.

Филмът „Вилна зона“ всъщност ни изплашва с това, че той ни застава остро да осъзнаем колко голяма е потенциалната социална опасност на **обикновеното** еснафство, на еснафството, което се проявява в най-невинна опаковка, в най-безобидни форми. И че фактически тая опасност е толкова по-голяма, колкото повече инерцията на живота ни кара да заличаваме границите и да гледаме на проявите на това еснафство със снизхождение, едва ли не като на „наши си“ прояви. И именно тук, в нашето сепване, в особената напълненост и съдържаелност на това сепване се изявява най-добре скритият положителен патос на този филм.

Тук се крие и отговорът на въпроса, който утилитарно бихме могли да формулираме така: С какво този филм ни помага?

Б. Михайлов: Преди малко говорих за особеното шоково състояние, в което се намирах в киносалона към края на филма, когато в един момент се запитах: „А изстребимо ли е изобщо еснафството“? Това бе израз, както казах, на една обзела ме лична тревога, докато гледах филма — един въпрос, който си задавах тогава. Аз съм напълно съгласен с Емил Петров, че подобна реакция

на зрителя в крайна сметка ще доведе до осъждане, до отпор срещу явлението, срещу социално-опасните измерения на явлението, които то крие в себе си. И същевременно искам да възразя срещу двете неизказани от мен, но приписани ми като възможни предложения — да се застъпи много по-плътна линията на младите или производението да се попълни допълнително с положителни образи, за да зазвучи филмът по-оптимистично. Не заставам нито зад едното, нито зад второто възможно предложение. На хиляди мили бях далеч и съм далеч от елементарните изисквания „Вилна зона“ да бъде населен от повече положителни герои, които да бъдат резоньори, рупори на идеите на авторите, на тяхната позиция. Тези елементарни изисквания бяха разгромени твърде отдавна, за да бъдат възкресявани. И много добре знам, че има произведения, изцяло населени с отрицателни персонажи, чрез които — по негативен, по обратен път — авторите защитават естетическия си идеал. И които производения звучат безкрайно бодро и оптимистично. Но мисълта на другаря Петров е безусловно вярна: в крайна сметка шокът, страхът стимулира зрителската реакция, води до присъда над явлението.

Е. Захариев: Проблемът, който повдигна Алберт Коен за фотографиячността, присъства в почти всички изказвания. Искам само да добавя любопитния за мене факт, който действително ще ме накара да се замисля и да мъдрувам: от една страна, аз получих упреци от хора, които имат предпочитания към фотографиячността — получих упреци за прекалена деформираност във филма; а. от друга страна, от хора като Алберт Коен, които имат предпочитания към по-голяма заостреност, получих упрек към филма по линия на фотографиячността, че не е достатъчно деформиран. Тези крайни, противоречиви реакции към филма действително дават доста богата храна за размисли около филма. Другото, което искам да кажа, е, че аз ценя всички професионални оценки, анализи и критически забележки, отправени към филма. Но повече ми е интересно, когато филмът, който сме направили, става повод за професионални размисли и анализи въобще върху киното и кинокритиката. И най-много се радвам, когато създаденият филм става повод за разговори и оценки не само върху самото филмово произведение, а въобще върху житейската проблематика, която ни обкръжава.

Вниманието, което прояви кинокритиката по страниците на вестниците към филма, не може да не ни радва. Вниманието на редакцията с инициативата за този интересен и полезен разговор, който става тук, не може да не радва и мене, и всички създатели на този филм — от една страна, по линия на оценките, на критичните забележки и, от друга страна, по линия на благоприятната атмосфера, която създава кинокритиката за филмите на съвременна тема, за филмите в трудния сатиричен жанр. Кинокритиката обкръжава сега произведенията, които се появяват, с творческа атмосфера. И бих се радвал, разбира се, ако и следващият ни филм би дал повод за един такъв разговор в редакцията.

Ал. Коен: Бих желал да кажа още две думи. Още в началото

на изказването си отбелязах, че съм съгласен с всичко хубаво, което се каза за този филм, за неговото място в контекста на нашето кино днес, за неговия социален патос, насоченост и гражданска ангажираност, за дълбоко промислената работа от страна на създателите на този филм (имайки пред вид, че в този филм нищо не е случайно, нищо не е плод било на недостиг на сили, било на недоразумение). С всичко това аз се съгласих в началото, но само го констатирах като едно съгласие, за да кажа къде е пунктът на моето несъгласие. Изказването на Емил Петров ми дава възможност може би още по-точно да го формулирам. Основният замисъл във филма, който определя и неговата стилистическа багра, е, че в лоното на най-баналното, на най-обикновеното се крие една голяма социална опасност. Това е така. Лично аз безкрайно обичам метаморфозата на баналността в драма, в трагедия. И като си спомням филмите, които най-много са ме развълнували, се оказва, че са филми, които са изградени именно в този ключ. Този замисъл го чувствавам във „Вилна зона“, тук той съществува, той е категоричен. Това, което на мен ми липсва, е процесът на трансформацията на обикновеното в страшно. Мисля, че между първия стадий, стадия на привидната невинност, и финалния стадий, който съдържа абсолютно разголване на социално-опасната същност на тази привидност, няма достатъчно развитие. Това не е, според мене, ако мога образно да се изразя, една картичка с предна и задна страна, която трябва само да се обърне. Това е един кръг, който трябва да се превърти. Аз не чувствавам именно кръга. Нужно е едно постоянно акумулиране на нови значения, които да ни водят към това прерастване на благовидната, невинна наглед действителност в една потенциално страшна действителност. Оттук идва моят упрек за сюжетно-драматургична недостатъчност, а така също и за жанровата неопределеност, защото мисля, че това развитие не може да стане само по пътя на натрупване на още белези от същата тоналност и същото равнище, а трябва да става чрез наедряване, укрупняване и задълбочаване.

Е. Петров: Време е да завършваме, иначе току-виж, че сме нарушили миролюбието на нашия разговор и подсъбно на героите от „Вилна зона“ (които ние иначе така аналитично и съкрушително осъдихме!) ще започнем да се караме и да се хващаме за косите.

Списанието предвижда занапред да отделя по-голямо внимание на ония филми, в които намират израз съществени тенденции в развитието на киноизкуството ни. Обсъждането на филма „Вилна зона“ е само един момент, който няма да остане изолиран, едно начало в осъществяването на тия наши намерения.

РАЗВИТИЕ НА КИНОДРАМАТУРГИЯТА

В

БЪЛГАРСКОТО КИНОИЗКУСТВО

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

Структурно-производственото обособяване на социалистическата ни кинематография, започнало непосредствено след победата на 9 септември 1944 година, даде положителен тласък за развитието на българския филм. Постепенно започна оформянето на всички онези професионално-творчески предпоставки, без които бе немислимо строителството на национална кинематография, притежаваща свой специфичен облик, домогваща се до самобитен стил в използването на изразните средства, търсеща настойчиво място в общата панорама на културния живот в страната. По същество това бе сложен процес, в който често пъти динамиката на самото развитие изпреварва логиката на неговите вътрешни закономерности и логиката в еволюцията на определени творчески принципи. Един процес, определящ в значителна степен градуса на идейно-естетическите търсения в българското социалистическо киноизкуство през последните няколко десетилетия, чертаещ линията на неговото творческо еманципиране и възмъжаване.

Един от характерните белези на това развитие и движение към зрелост е несъмнено осмислянето на художествената необходимост от сериозна драматургична основа за създаването на филмови творби, довело до обособяването на кинодраматургията като специфичен вид кинематографично творчество. И още нещо: именно кинодраматургията, нейната еволюция по посока на самоосъзнаването ѝ като особена форма на творческа реализация в координатите на едно изкуство, опериращо в пространствено-временните форми на художествения образ, стана онзи задължителен и необходим мост на приемственост в традициите на националната ни култура и изкуство, без който би било невъзможно интегрирането на българското социалистическо кино в цялостния духовен живот на нацията.

Додеветосептемврийският период от развитието на нашето кино не познава трайното и положително въздействие на кинодраматургия-

та върху кинематографичния процес. Или още по-точно, българското кино от този период още не е узряло естетически и професионално-кинематографически, за да чувствава естествената необходимост от култивиране на творчески принципи и основи на кинодраматургията. Разбира се, това наблюдение далеч не означава, че конкретната кинематографична практика от това време игнорира напълно сценарния проблем, че в отделни случаи не са били създавани интересни сценарни разработки. Ако можем да говорим за някакви постижения в киноизкуството ни от додеветосептемврийския период, именно те в най-голяма степен са свързани с активното творческо присъствие на сериозна драматургична основа. Филмите „Под старото небе“ (1922), „Грамада“ (1936), „Страхил зейвода“ (1938) и още няколко успешни произведения представляват всъщност кинематографични адаптации на известни литературни първоизточници.

Едва ли е необходимо да се напомним за общото незадоволително равнище на българския филм от този период, преминал изцяло под знака на полуофициалното съществуване и борба за професионализъм. Но докато в сферата на режисурата и операторското майсторство могат да се отбележат спорадични опити и търсения на самостоятелна творческа изява, докато тогавашният екран познава имената на неколцина интересни актьори, по принцип сценарият като осъзната форма на драматургична основа в киното не съществува. Усилията за създаване на кинодраматургия не излизат извън пределите на дилетантски опити за скициране на елементарни сюжетно-фабулни връзки, за пригаждане на вече познати литературни творби към стереотипите на масовата кинематографична конфекция от най-лош образец. Господствуват жанровите конструкции на блудката мелодрама, на булевардния фарс, псевдонародната идилия и авантюрната драма, които априори определят режисьорското решение при изграждане на образите, общата тоналност на филма. В областта на кинодраматургията се подвизават случайни хора, чиято общо-литературна подготовка е под всякаква критика, а няколкото изолирани случая на сътрудничество с професионални литератори остават повече в сферата на куриозите, отколкото факт на премислена и последователна културна политика в киното.

Всъщност победата на социалистическата революция у нас постави началото на една действена и активна културна политика във всички области на изкуството, която си постави нелеката задача да стимулира творците от различни поколения за създаването на значителни духовни ценности. Първите успешни изяви на българското социалистическо кино са свързани и с интересни търсения в областта на кинодраматургията.

Съвсем естествено и закономерно бе обръщането на нашите кинематографисти от този период към екранизирането на литературни произведения. Ползващи се (повечето от тях) с широко обществено признание и положителна оценка в литературните среди, тези първоизточници предоставят всички необходими творчески основи за бъдеща кинематографична интерпретация. Преди всичко киното има възможност да използва културата и традициите на литературата в създаването на фабула, в разкриването на характери, в изразителността и дълбочината на диалога и словото, в поставянето на значими обществени проблеми. Но наред с тази характерна за всички млади кинематографии съзнателно търсена близост с литературната традиция българското кино усия да направи и първите си сериозни опити по посока изграждането на определени принципи в областта на кинодраматургията още с първите си неуверени крачки на самостоятелно филмово производство.

Преди всичко професията на кинодраматурга излезе от своята творческа анонимност и подчиненост в създаването на филмовата творба. Още през този ранен етап в развитието на социалистическото ни киноизкуство сценаристът застава редом с режисьора и оператора при решаването на отговорните идейно-творчески задачи. Нещо повече, в редица случаи стойността на един филм се определя още по време на предварителната работа над литературния сценарий. Широкото навлизане на професионални литератори, както и създаването на собствени кадри в областта на кинодраматургията, способствуват за сравнително бързото излизане на нашето кино от пелените на елементарното художествено мислене, дреботемиято, позволи му да надскочи собствения си ръст и да излезе смело в горещите територии на националната ни култура.

Още във филма „Тревога“ могат да се открият кънвовете на един ползотворен принцип, който през следващите десетилетия българската кинодраматургия ще следва неотклонно и ще обогатява на различни равнища в търсенето на плътни идейно-художествени решения, в постигането на необходимата творческа зре-

лост. В сценария на О. Василев и А. Вагенщайн се реализира не само стремжът на българското кино да върви успоредно с развитието на литературата, черпейки от нейните значително по-богати възможности и търсейки опора в зрелището на произведения. „Тревога“ ни изправя пред проблема за собствена кинематографичната обработка на литературния първоизточник, за своеобразното трансформиране на съществуващия текст в особена кинематографична структура, съответстваща най-пълно на кинематографичната специфика и професионално равнище на националната ни кинематография. Сценаристите използват фабулата на известната пиеса на О. Василев, запазвайки патоса на острите социални внушения. Но за разлика от драматичното произведение сценарият „Тревога“ предлага на режисурата редица нови моменти, обогатяващи и развиващи идеите на литературния първоизточник. Така драмата на Витан Лазаров, третирана в пиесата предимно в рамките на класическия психологически анализ, в сценария и филма е изведена непосредствено от епичното повествование за политическите борби на българския народ срещу фашизма. Темата за крушението на абстрактно разбирания „неутралитет“ на личността в момент, когато се рушат социалните корени на един прогнил обществен строй, зазвучава в напрежението на класовата борба. Монодрамата на Витан Лазаров прераства в нещо по-машабно и зазвучава в цялостната епична структура на филма.

Този стремеж на кинодраматургията от първия етап от развитието на българското социалистическо кино към творческо преработване на сюжети от белетристиката и театралната драматургия свидетелствува за ясното съзнание на пионерите в тази област за отговорността на мисията им. Именно то определя сякаш и желанието на повечето кинодраматурзи да „разчупят“ структурата на първоизточника, да „динамизират“ неговата проблематика, подчинявайки я на кинематографичните изисквания на момента. Предпочитани са епичните характери, експонирани на широк исторически и социален фон, психологическото начало е приглушено за сметка на една силно изразена авторска позиция към героите, събитията формират характерите и постъпките на персонажите, доминират във филмовото повествование. Тези качества са характерни и за малкото оригинални сценарии от този период — „Септемврийци“ на А. Вагенщайн, „Песен за човека“ на Хр. Ганев, „Наша земя“ на А. Вагенщайн и Х. Оливер.

Подобен интерес на кинодраматургията към събитийната страна на сюжетното развитие, съзнателното избягване на сложни и противоречиви човешки съдби и характери в името на определени тези, изправя режисурата пред трудности от художествен характер, свързани най-вече с „раздвижването“ на образите, с тяхната психологическа характеристика, с преодоляването на схематизма. Всичко това изисква много точна и последователна съвместна работа между режисьор и сценарист, от която в най-голяма степен зависи художественият успех на бъдещия филм.

Разбира се, конкретната кинематографична практика дава и примери на сериозни творчески несполуки, които са особено показателни в случаите, когато е пренебрегната предварителната съвместна работа над сценария. Екранизацията на „Под игото“ (сценаристи П. Спасов и Г. Крънзов), „Калин орелът“ на О. Василев, „Данка“ на Кр. Белев, „Една българка“ на Н. Боровишки и др. са примери на повърхностно отношение към художествените задачи на киното, илюстрация на стремежа към грубо социологизуване, измествашо аромата на интересната личност с абстрактни илюстрации на исторически факти. Тези предварителна зададеност на кинодраматургията в значителна степен предопределя и стила на режисурата, задълбочила дефектите на литературния сценарий.

Но успоредно с това младата ни кинодраматургия постепенно стига до интуитивното разбиране за новите и богати изразни възможности на киното, за необходимостта от вникване в същината на филмовата специфика и тясно творческо взаимодействие с режисьор и оператор. Съвместната работа на Ст. Ц. Даскалов и Д. Даковски над „Неспокоен път“, „Тайната вечеря на Седмаците“ и „Стубленските липи“ е вече свидетелство за това, как стихията на кинематографията увлича писателя-професионалист и той с помощта на режисьора още в процеса на предварителната работа над филма преодолява литературната структура на своите произведения, обогатявайки сценария със сочни жизнени зарисовки и пълни човешки характери. Неподправената близост на кинодраматургията с реалната действителност, свободеността на повдиганите проблеми и подкупващата искреност на авторите отличават някои от най-интересните сценарии от първоначалния стадий в развитието на социалистическото ни кино — „Утро над Ро-

дината“ (сц. К. Калчев), „Това се случи на улицата“ (сц. П. Вежинов), „Ребрс Адамово“ (сц. А. Вагенщайн), „Точка първа“ (сц. В. Петров) и др.

В тези начални години на социалистическата ни кинематография силно впечатление прави активното участие на утвърдени писатели в създаването на сценарии. Нещо повече, тези неколкократно изявени автори, чиито имена се срещат най-често в надписите на филмите от това време, са и активни стрясители на младата ни кинодраматургия. В Ханчев, П. Матев, П. Вежинов, О. Василев, Ст. Ц. Даскалов, К. Калчев редовно участвуват в сложния филмпроизводителен процес като членове на художествени съвети, редактори на филми, консултанти или автори на сценарии. Всички тези обстоятелства от производствен или субективен характер несъмнено създават здравата основа за бъдещото развитие на кинодраматургията, онзи положителен и здравословен климат на творческа визискателност и смели търсения, който само след няколко години ще започне да дава първите си плодове.

На този етап, когато и общото идейно-художествено равнище на българската кинематография съответствува на нейната младост, кинодраматургията се развива в границите на общата кинематографична ситуация. Преобладават екранизациите, търсенията са насочени главно по посока на фабулното развитие. Все още липсват ярките художествени открития; мащабните и сложни образи са рядкост и щастливо изключение; поставената проблематика се решава еднозначно и в традицията на едно по-опростено мислене; ясно се чувства стремежът към илюстриране на предварително начертани тези. Тази незрелост може да се проследи и в сравнително ограниченния жанрово-тематичен регистър, в чиито параметри осъществява творческите си амбиции тогавашната ни кинодраматургия. Това са години, в които властвува тематичният подход в киното, когато темата определя интереса към сюжета и образите. В конкретната производствена практика съществува строгото делене на „работническа“, „селска“, „историко-революционна“ и пр. теми, регламентирани от нормативните изисквания на съществуващи критерии. И като че ли това в значителна степен сковава кинодраматургията в търсенията им на по-същностни измерения на проблемите и конфликтите, обединява откъм образи и характери киното ни. Сценаристите рисуват монументални граници на образите, съзнателно ги изсушават откъм техните интимно-човешки черти, търсейки внушителност и епичност в идеализацията на отделни положителни страни в характеристиката на героите. Именно затова като щастливо изключение приемаме няколкото интересни и пълнокръвни образа (Витан Лазаров от „Тревога“, Мито от „Неспокоен път“ или поп Андрей от „Септемврици“) от филмите през този период, в които, обаче взето, преобладават обезличени персонажи, чиито драматургични функции се изчерпват почти изцяло с участието в няколко фабулни хода. Младата българска кинодраматургия плаща дан на своята творческа незрелост...

Втората половина на 50-те години ще се запомнят в историята на социалистическото ни киноизкуство с мощния взрив на творческа енергия и самобитни художествени инвенции, довели до качествени промени в киното. Една след друга се появяват филмови творби, свидетелстващи за нарасналия потенциал и художествените възможности на българската кинематография. Многоаспектни и далеч нееднозначни са причините, съпътстващи този динамичен подем. Те лежат в различни плоскости и са резултат на интересни процеси от икономически, идеологически, художествен и пр. характер. Но едно е безспорно: в основата на всички значителни идейно-творчески търсения от този период са заложили преди всичко плодотворните насоки на кинематографично развитие, предложени от кинодраматургията.

И това не е случайно явление. В този момент именно кинодраматургията се оказва в художествено отношение най-подготвена за поставянето на сериозни и амбициозни идейно-творчески задачи пред социалистическото ни киноизкуство. Натрупала известен професионален опит, превъзмогнала първоначалното стъписване пред неуловимите изисквания на т. нар. „филмова специфика“, привлякла за творчество способни и талантливи автори, кинодраматургията излезе в авангарда на най-перспективните търсения, определящи физиономията на киноизкуството ни от този период. Един бегъл поглед върху най-значителните произведения, чертаещи неспокойната линия на подем в нашето кино, ще потвърди тезата, че зад всеки един от тези представителни филми стои сериозна и богата сценарна основа, поддържаща и насочваща жанровото и стилово решение на творбата, даваща простор за разгръщане изявата на режисор, оператор, актьори.

Кинодраматургията от този етап на развитие рязко скъса с редица предимни недостатъци — белег на неизживени колебания между литературното и кинематографичното мислене. В киното смело навлязоха талантлив творчески личности, които наложиха свой почерк и стил, своя гледна точка върху традиционни за киното ни теми, сами насочиха своето творчество към свежи и актуални проблеми и конфликтни ситуации, приближаващи нашето социалистическо кино-изкуство както към изискванията и тревогите на деня, така и към търсенията на киното в световен мащаб. В. Петров, А. Вагенщайн, Хр. Ганев, П. Вежинов, Е. Манов, както и редица други кинодраматурзи създадоха интересни сценарии, овежили и обогатили с нови идеи кинодраматургията ни.

През този период решително бе преодоляно схващането за сценарната основа на филма като своего рода запис на фабулното развитие на сюжета в името на едно значително по-вярно и по-задълбочено трактуване на сценария. Все по-често започват да се появяват такива кинодраматургични произведения, в които фабулата е съзнателно изместена на по-заден план в общата структура на сценария, за сметка на едно в силна степен индивидуализирано авторско присъствие — отношение към темата, героите, проблемите. Личностната интонация на сценария предполага наличието на адекватна режисьорска намеса, която да обедини в едно цяло богатството на внушения и лиричността на изказа, мащабността на темата с вниманието към подробностите на бита. Актуализира се проблемът за конструкцията на филма — оттук и нарасналата роля на авторските ремарки, отстъпленията и коментарите в сценария, т. е. всички онези „литературни“ стойности, които, пречупени и претворени в кипежа на творческия процес, се оказват в последна сметка носители на оригинални кинематографични инвенции. Съвсем естествено се оформят и първите по-трайни творчески съдружия между кинодраматург и режисьор, чието единомислие и взаимна възискателност става гаранция за успеха на бъдещия филм.

В тази плоскост особено интересно е творчеството на В. Петров в киното. Блестящ лирик, неведнъж доказвал вкус към иронията и философската вглъбленост, надарен с тънко чувство за стил, той внесе в киното ни едно непознато до този момент очарование: очарованието на опоеизмираните делници, на естествената красота и неподправеност на подвига и героизма. Докоснал се до темата за антифашистката съпротива, В. Петров преодолява господстващата тенденция към реставриране на факти и събития, за да съгради свой поетичен свят, в който по своеобразен начин се проектират проблемите на борбата, актуализира се тяхната сложност и действеност в наши дни. Чужд на всякакъв натурализъм и опростенчество, В. Петров извисява своите герои в един особен поетичен свят, в който си дават среща лиричното и философското начало на неговото поетично творчество. „На малкия остров“, „Първи урок“, реализирани с блясък от Р. Вълчанов, както и по-късните му сценарии „Васката“ (реж. В. Шаралиев) и „Откъде се знаем“ (реж. Н. Русев) разкриват мащабите на неговия кинодраматургичен галант, чиято дълбоко поетична нагласа покорява.

Темата за недалечната революционна младост звучи в творчеството на мюзина кинодраматурзи от поколението, взело непосредствено участие в антифашистките борби на народа ни. При това всеки един от авторите разработва по свой начин познатия исторически материал, търси онези проблематика, която най-цялостно изразява отношението му към актуалните въпроси на деня. И все пак, ако трябва да определим общата доминанта в сценариите от този период, несъмнено трябва да се отбележи повторемостта на един важен проблем — проблема за доверкето в другаря, в човешката личност.

Разглеждан в неговите най-общи измерения, този проблем в истинския смисъл на думата звучи актуално, дори зловодно. Въпросът за вярата в човека, в неговите пориви и идеали се превръща от нашата кинодраматургия в проблем от важно идеологическо естество. Разработван в различни плоскости и на различни равнища, този проблем в една или друга степен отрази зрелостта на гражданското и творческото мислене на нашите кинематографисти. Тяхната носталгия по миналото и неговите високи нравствени идеали и принципи бе насочена преди всичко към съвременността, към младото поколение, което в други социални условия формира своите разбириания за стойностите на живота. „А бяхме млади“ на Хр. Ганев, „Пленено ято“ на Е. Манов, „Бедната улица“ на П. Донев, „Звезди“ и „Веригата“ на А. Вагенщайн и др. — в тяхната многопланова филмова реализация звучат действително остросактуално, независимо че връщат зрителя към недалечното минало. Баладично извисени („А бяхме млади“), почти

документално строги и съсредоточени („Пленено ято“), с внимание към подробностите на всекидневното („Бедната улица“) или наситени със състен драматизъм и силна експресия на чувството („Звезди“), тези сценарии в значителна степен изразяват действителното състояние на кинодраматургията от този период, която вече е завоювала правото си да бъде активен и пълноценен в идиентворческо отношение участник в кинематографичната практика на нашето кино. И още нещо: именно през тези години кинодраматургията дава тон на важни и принципи творчески търсения в киноизкуството ни. В практиката на киното това се изрази в сътрудничеството между сценарист и режисьор, разбираемо като единомислие на самобитни творци.

От друга страна, тъкмо силните страни на този тип кинодраматургия, бовравеща с поетичната стихия на личното въображение, черпеща сили и ипвенции от пределната субективност на разказа, на впечатлението, не можеше да не доведе до определени диспропорции в структурата на филма. Сценаристите от този период най-често са определяни от критиката като „поетични“. Определение, което въпреки своята неточност достатъчно ясно изразява приоритета на личностното начало. Оттук и особената авторска структура на филмовото произведение: лишено от изострени фабулни линии, старателно избягващо детайлното разкриване на човешките характери, то постига своето внушение посредством експресията на изказа, яркостта на изразните похвати. Може би затова в нашето кино от този период могат да се цитират сравнително малко „актьорски“ филми за сметка на триумфа на едно подчертано „режисьорско“ кино.

Насочването към дълбините на богатите и многостранни човешки образи, опитите за пълнокръвно изобразяване на сложни съдби и характери, третирани в драматичен план, става по-късно. Когато „поетичната вълна“ в киното ни явно отзвучава в епигонски повторения и вариации. Когато „поезията“ става обект на самоцелни режисьорски търсения. Когато, заслепени от примамливата идея за „авторско“ кино, неколцина режисьори опитват сами на полето на кинодраматургията, за да докажат на практика необходимостта от сериозна сценарна основа. Неуспехите на тази (за щастие не особено продължителна) поредница филми — бледи, изсушени откъм чувства, бедни на конфликти и живот — поражда и тягата към такъв тип кинодраматургия, която да рисува пълтни човешки образи, да навлиза в сложните психологически състояния на личността, да търси конфликтите и проблемите на съвременността.

На помощ отново идва изпитаното в подобни кризисни ситуации средство — екранизацията. Погледът на кинодраматурзите се насочва към признати произведения на нашата литература, даващи възможност за кинематографична адаптация. По екраните излизат една след друга екранизацията на „Тютюн“ на Д. Димов, „Крадецът на праскови“ на Е. Станев, „Царска милост“ на К. Зидаров. П. Вежинов пише няколко сценария, в основата на които лягат негови разкази с градска тематика. Б. Райнов екранизира своя роман „Инспекторът и нощта“. В киното дебютира и Г. Раличков с „Горещо пладне“. Този масиран интерес към екранизация на вече познати произведения на съвременната българска литература не е конюнктурно явление, а дълбок, може би не винаги ясно осъзнат процес на приобщаване на киното ни към позитивни художествени стойности. При това да не забравяме, че независимо от всички слабости именно благодарение на пирираните екранизации художественото равнище на българския филм бе стабилизирано.

В този аспект особено полезна се оказа работата над няколко отговорни екранизации. „Тютюн“ (сц. Д. Димов и Н. Корабов) изправи нашата млада и в професионално-творческо отношение неопитна кинематография пред сложни постановъчни задачи. Успехът на филмовата версия трябва да се оценява не толкова в съотнасянето ѝ с мащабността и дълбочината на литературния първоизточник, колкото в постигнатите резултати по линията на пресъздаване голямото психологическо богатство на Димитър Димовата проза. На високото кинематографично равнище бяха решени и художествено защитени централните образи на романа, които несъмнено оставиха диря в еволюцията на актьорското майсторство в нашето кино.

Екранизацията на повестта на Е. Станев „Крадецът на праскови“ (сц. В. Радев) неочаквано разкри прелестта на авторелното психологическо повествование. Особената атмосфера на филма силно откроява драмата на едно любовно чувство, осъдено на крах от епохата на остри социални сблъсъци. Този подчертан хуманистичен патос, по своеобразен начин разкрит, откриваме и в дебюта

на Б. Райнов, който създаде образа на уморения, изпълнен с ирония, непримирим към човешките слабости следовател, нарушавайки каноните на авантюрният жанр, хуманизирайки неговите стойности. Интелектуалният пътнеж на неговата драматургична конструкция съживи интереса на социалистическото ни кино към този тип филми, показва на практика неговите качества и възможности за дълбочено психологическо повествование, активно свързано с проблемите на социалистическия морал. П. Вежинов надникна в конфликтната младежка среда, разкри интересни образи на млади хора, възпитани и израсли по улиците на големия град, за да конфронтира гледната точка на две поколения в търсене на нравствения императив на времето. И. Радичков по свой начин обогати художествената практика на филмовата ни драматургия, търсейки мащабите на глобалното хуманистично внушение в рамките на един делничен сюжет.

Но наред с тези няколко интересни факта кинодраматургията от този период извървя един продължителен и труден период на лутания и търсене на позитивни художествени решения. Нарастващото количество на произвежданите у нас филми с нова сила актуализира проблема за сценария. Дискусията по страните на кинематографичния печат свидетелствуват за динамични, макар и твърде неформени като творческа тенденция процеси, протичащи дълбоко в сърцевината на кинодраматургията. Все по-често изхождат от създалата се ситуация на застой в кинодраматургията, на дребнотемие и повърхностност започва да се дири в разширяването на жанрово-тематичния регистър на сценарната литература. Именно в тези години бе поставено началото на една неконтролирана цикличност в производството на филми от даден жанр или тема. Едно след друго се редуват увлеченията по приключенския филм, строителната тема, по развлекателния филм и т. н. Това, разбира се, даде известен хоризонт пред кинодраматургията, но в никакъв случай не способствува за нейното съществено придвижване напред, по посока към магистралните идейно-творчески задачи на нашето кино.

Няколкото самотни постижения очертават силно насечения релеф на това мъчително лутане в търсене на верните пътища за съживяване тонуса на националната ни кинематография. Появиха се и сценарии, опитващи се да излязат от кръга на конвенциите и шаблона в третирането на някои традиционни за нашето кино теми — „Цар и генерал“ на Л. Станев, „Невероятна история“ на Р. Ралин. Но това са отделни опити, останали без следовници. За сметка на това рязко се увеличава потокът на професионално добре изпълнени сценарии, в значителна степен улесняващи самото филмово производство, но лишени от оригиналността на свежия авторски поглед, от интересния и жив проблем. Колкото и парадоксално да звучи, но дори и тази тежка ситуация има и своите положителни страни — тя спомогна за сравнително бързото оформяне и професионализиране на редица млади сценаристи, даде отражение за създаването на сериозен и компетентен редакторски състав — надеждна основа за обновление и подем в кинодраматургията.

Предвестник на това многообещаващо и дългоочаквано начало отново бе една екранизация. Този път поетесата Бл. Димитрова стана център на истинското събитие в кинодраматургията ни. Нейният сценарий „Отклонение“ приобщи нашето кино към най-съвременните търсения на киното в световен мащаб. Лиричният изповеден тон на разказа, богатата асоциативна структура и сложните преплитания на човешки отношения, характери и съдби придават на сценария многоплановост и дълбочина, в значителна степен определят и характера на бъдещия филм. Разбира се, своеобразието на сценария трябва да се търси не само в особеностите на неговата структура, но и в онази явно уловена съвременна проблематика, без която филмът би останал на равнището на епигонско упражнение в областта на киноезика. „Отклонение“ доказва, че българското киноизкуство е в състояние да разкрие сочно и реалистично острите проблеми на личността, проектирани върху фона на динамични социални процеси на преустройство. Движението на характерите, еволюцията на любовното чувство у главните герои се превръща в своего рода мост, съединяващ миналото с настоящето, търсещ нравствени опори в духовните стойности на новото социалистическо общество.

Сценарият на Б. Райнов „Бялата стая“, създаден по неговия нашумял роман „Пътища за никъде“, също интерпретира проблематика с подчертан социално-етичен характер. На преден план отново се разкрива интересът към позитивните стойности на нашето общество. Този път въпросът се поставя в плоскостта на общественото чувство за отговорност. Моралът на учения, неговата вътреш-

на устременост и последователност, верността към идеите, които изповядва — ето примерът за етични проблеми, около които Б. Райнов гради своя сценарий. Същевременно обаче той много деликатно пласира редица верни наблюдения за движението на нашето общество през един интересен етап на неговото развитие, тъй като обобщения за изворите на социалистическата нравственост и хуманизъм по пътя на контраста и директните съпоставки. „Бялата стая“ предложи на киното от тези години сложни образи, в които ясно пулсира интелектуалната вълнениост и изостреност на чувствата. Вътрешната противоречивост и многоизмерност на характерите, богатството и естествената пълнота на емоционалните изживявания, дълбочината на мисълта и анализа — ето кои несъмнени достоинства на сценария определиха и големия успех на едноименния филм.

Общо казано, цитираните вече сценарии разкриха пред режисурата богати възможности за филмова реализация, насочвайки нейните усилия преди всичко за постигане на филмов адекват на поставените от драматургията проблеми, за създаването на сложни и пълнокръвни човешки образи и характери. Именно сценарната основа даде простор на режисьорските инвенции, в резултат на които социалистическото ни кинискуство успешно излезе на международен екран, получи признание и у нас.

Но когато трябва да дадем обща характеристика на състоянието на кинодраматургията от този период, винаги трябва да имаме пред вид истинската сложност на кинематографичните процеси, чието развитие не винаги следва възходящата крива на растежа, а, напротив, често пъти търпи изненадващи и външно необясними спадове. Втората половина на 60-те години наред с вече изброените интересни филмови творби, създадени от утвърдени автори (към тях следва да добавим и филмите „Ришар без броня“ на В. Петров и Б. Шаралиев; „Цар и генерал“ на Л. Станев и В. Радев, „Иконостасът“ на Т. Динов и Хр. Христов по романа на Д. Талев „Железният светилник“), е по същество момент на кризисен застой в нашето кино. Определен дял за това състояние носи и кинодраматургията, която като цяло не можа да подхрани киното ни с ярки сценарии. Преобладаващото количество кинодраматургични произведения продължаваше да се плъзга по повърхността на събитията, без да търси вътрешните закономерности на процесите в действителността, без да се докосва до големите социални и психологически проблеми в нашето съвременно общество. Повечето сценарии, залегнали в производствената програма на кинематографията от този период, по един твърде примитивен за възможностите на социалистическото ни изкуство начин третираха незначителни теми из всекидневието на трудовите хора, занимаваха се с дребни житейски случки, изпускайки от своето внимание бурния кипнеж на живота, неговата остра конфликтност и социална значимост на проблемите. Бледи и аморфни характери, схематични образи, лишени от истинското пълнокръвие и динамика на съвременността, приглушени и неяснени конфликти — тези специфично кинодраматургични дефекти болезнено отекнаха и в сферата на режисурата, която от своя страна задълбочи посочените слабости.

Структурно-организационните промени в кинематографията от края на 60-те години, съпровождащи широкото въвеждане на общественно-държавното начало в управлението и ръководството на културните процеси, доведоха до създаването на нови творчески формации — колективите. Тези художествени объединения изиграха значителна роля за рязкото подобряване на сценарното дело, привличайки повече професионални автори, създавайки необходимата творческа атмосфера на възискателност и повишени идейно-естетически критерии.

Това несъмнено съживи климата в киното, даде допълнителен стимул за творческа изява. Отделните сполучливи филмови творби заговориха за потенциалните възможности на нашето кино, станаха предвестници на бъдещи сериозни идейно-творчески завоевания.

На първо време трябваше окончателно да се реши въпросът за възвръщане на доверието на масовия зритель в художествените възможности на българското киноизкуство да отразява живота и проблемите на своите съвременници, да бъде съществен елемент от духовния живот на нацията. Първите опити в това направление бяха направени няколко години преди това. Те бяха насочени по линията на преосмисляне на някои жанрови структури, ползващи се с особено предпочитане на масовия зритель. Магнетичната сила на приключенския филм породиха някои интересни търсения на кинодраматургията към този жанр. В редица сценарии структурата на приключенския филм успешно бе интегрирана в координатите и проблематиката на антифашистката тема. „Осмият“ на Т. Менов и

П. Христов-Ведрин, „Откраднатият влак“ на А. Антонов-Тони и С. Нагорни и особено „Черните ангели“ на В. Радев по мемоарите на М. Гръбчева доказаха на практика правомерността на подобни търсения, върнали не само публиката в салоните на кинотеатрите, но и в значителна степен освежили жанровата картина на съвременния български филм, актуализирали и проблематизирали антифашистката тема.

Разбира се, обръщането към жанровата структура на приключенския филм в никакъв случай не бива да се тълкува като единствена спасителна рецепта за развитието на кинодраматургията в моменти на кризис. Напротив, живата практика на нашето кино от този период дава достатъчно примери от обратно състояние, когато приключението се третира в неговите външни белези, без поставяне на сериозни проблеми, без интересни и запомнящи се образи. Филмите, създадени по някои от тези сценарии, претърпяха сериозен крах не само с оценката на професионалната критика. Масовият зритель демонстративно обърна гръб на подобен род приключенски филми, в които фабулата доминира над постъпките, над героите, над конфликтите.

В общата картина на търсения, характеризиращи общия тонус на кинодраматургията ни от последно време, особено трябва да се отделят сериозните постижения на неколцина нови за киното автори, които не само успешно навлязоха в професията на сценариста, но успяха още в първите си работи да намерят „свои“ тема, свой ъгъл на зрение, да наложат своята индивидуалност. В. Акъов с „Птици и хрътки“, А. Цанев с „Сбогом, приятели!“, Н. Хайтов с „Гола съвест“, братя Мормареви с „Таралежите се раждат без бодли“ значително раздвижиха хоризонтите на нашата кинодраматургия, подсказвайки нови тематични и жанрови аспекти, откривайки нови характерни конфликти, давайки в известен смисъл насоките на бъдещото развитие на нашето кино.

Последните няколко години от биографията на българския социалистически филм ще се запомнят с настойчивия интерес на мнозина автори към съвременността и нейните многообразни проблеми и характерни. Темата за възпитанието на младите хора придоби неочаквана актуалност, защото по косвен начин тя говореше за масовия зритель за отговорността на обществото при формирането на личността, за ролята на колектива в изграждането на мирогледа и характера на всеки един член на обществото. Същевременно тази условно наречена „младежка тема“ се пренася в поле за експерименти и откривателство на образи и проблеми. Тя по свой начин откликваше на най-важните процеси в съвременността, сама поставяше важни проблеми и търсеше пътища към съзнанието и възприятието на младежката аудитория. Г. Мишев с „Момчето си отива“, Л. Михайлова с „Най-добрият човек, когото познавам“, Н. Никифоров с „Мъже без работа“ се докоснаха до съществени страни от образа и характера на съвременника, разкривайки го като личност мислеща и търсеща, която не спира пред трудностите, а със завидно постоянство отстоява собствените си възгледи, бори се с конформизма и примиренството, ненавижда приспособленците и подлещите, готова е сама да се раздаде в името на високите нравствени идеали на нашето време. А. Карасимеонов в „Обич“ успешно потърси близостта на съвременната младеж със своите ерестници от поколението, извоювало свободата; откри в лицето на днешните млади хора личности със сложни психологически и емоционални преживявания, притежаващи остра чувствителност спрямо несправедливостта и самодоволството, разтърсващи за съдбата на своето поколение, за съвременния свят.

Н. Хайтов задълбочи и разшири своите наблюдения върху същността и корените на националния характер, проследява го на фона на събодни исторически конфликти от нашето минало, за да го открие като сложна еманация на националния дух и самосъзнание. „Краят на песента“, „Изпит“ и особено „Козият рог“ са новаторски явления в нашата кинодраматургия, в които се оглежда нейната професионална и естетическа зрелост. Сценариите на Н. Хайтов ориентираха киноизкуството ни към изследването на многозначността на дадено събитие, към търсене на по-сложните измерения на човека, което да не пренебрегва традициите и дълбините на народността в характера и световъзприятието на героите. Такъв поглед съчетава свежестта на непосредственото вглъбяване в бита с високата поезия на обобщението, вниманието към битовите подробности с аналитичността на историческата дистанция. Ярки и релефни, образите на Н. Хайтов предложиха на режисурата възможността да заговори за трайното в характера на българина, да съизмери тези негові качества с новата чувствителност на

съвременника, извличайки от съставката убедителни аргументи в полза на един последователен и социално детерминиран хуманизъм.

Тази линия на търсене елементите на народопсихологията, на осъзнаване националната същност на характера на българина, подхваната от сценарното творчество на Н. Хайтов, успешно намери своето интересно развитие и в произведения на други кинодраматурзи. Г. Мишев написа няколко важни сценария, в които изследва корените на националния характер, пречупени през огледалото на съвременния градски бит. „Селянинът с козелите“ проследява капризните извивки на нишката, отделяща вчерашния селянин, с неговия манталитет на собственик и романтик, на връзките му с земята и жаждата за познание, от гражданния, с присъщото му нагаждане към ритъма на големия град, към проблемите на чужда пему среда. Разривът между нравствените категории на миналото и настоящето, забележимата разлика в оценката на духовните стойности, рисуващи картината на големите социално-психологически промени в съзнанието на съвременния българин — ето кръга от проблеми, които Г. Мишев задълбочено и с разбиране поставя в този сценарий. В. Попов, друг представител на днешната ни проза, също се насочи към сходна проблематика. Неговият сценарий „Вечни времена“ разработва проблема за корените, които свързват човека със земята и определят неговото съзнание. Динамиката на съвременното социалистическо строителство постепенно размива границата между град и село, за да актуализира необходимостта от запазването на съкровени човешки връзки на приятелство и доброта, даващи морална опора на съвременника. И. Радичков в „Последно лято“ също разказва необикновената история на жизнения път на Иван Ефрейторов, влязъл в конфликт с обективния ход на развитието, опитвайки се да съхрани завинаги идилгията на примитивното си съществуване. Неговата съдба е наситена с неподправен трагизъм, защото в нея се оглежда конфликтът между прогреса и консерватизма на старото, което се съпротивява отчаяно на всеки опит за промяна. Едновременно с това Ефрейторов носи положителните страни на един принципен характер, чието остро чувство за справедливост буди възхищение. Причудливото прелитане на фантастичното с битовата конкретност и заземеност на внушенията, сложното взаимодействие на няколко повествователни равнища създават и особената структура на този сценарий. Това негово безспорно качество, както и уменето, с което И. Радичков пласира големите социални проблеми на съвременността в несложното съзнание на своя герой и неговите криволинии по пътя към истините на живота, представлява богата драматургична основа за бъдещия филм, предлага на филмовата режисура интересни възможности за творческа изjava.

Интересът към процесите на сближаване между града и селото отличава някои от най-интересните търсения на съвременната ни кинодраматургия. Характерно за сценариите, разработващи този изключително важен социално-психологически феномен, е не носталгията по примитива и отрицанието на цивилизацията, а умният разговор за духовните стойности, които съвременникът трябва да съхрани в себе си, преодолявайки за нищожен исторически срок цели епохи в своята нагласа и световъзприятие. Авторите съзнателно проектират въпроса на фона на важни социално-етични проблеми, което придава на сценариите и филмите, реализирани по тях, подчертано дидактична интонация. Това е характерен белег и за сценария „Дърво без корен“ (сценаристи Хр. Христов и П. Пантелеев по разкази на Н. Хайтов), в който твърде ярко откриваме реализацията на мисълта за необходимостта от приемственост между поколенията в борбата за запазване хуманистичните стойности на обществото.

Интересно явление в съвременната ни кинодраматургия е развитието на Г. Мишев. Той успешно изпробва сили и в областта на комедийния и сатиричен филм, разкривайки не само тънко то си чувство за хумор, но успя да насочи вниманието на обществеността към ред уродливи явления в нашия живот, които осмя от позициите на едно активно гражданско чувство. „Преброяване на дивите зайци“ е издана сатира-парабола, визираща скудоумието и ограничеността на провинциалния еснаф, домогнал се до висните на властта. „Вилна зона“ отива по-нататък в търсене на сатиричното разобличаване недостатъците в действителността. Острието на неговата сатира преследва преди всичко съвременните превъплъщения на еснафа и филстера, неговата животинска природа, груб практицизмът и егоизъм, деформирали наивното му съзнание до крайните степени на човешкото падение. Г. Мишев обича остри сюжетни ходове, както и повествованието, рисуващо сочни характери, взети сякаш от водовъртежа на живота, но

със своята абсурдност стоящи извън неговото пълноводно течение. Неговият смях е с богати регистри: добродушен и лукав, ироничен и жесток до сарказъм. Един смях, който свидетелства за удивителното човеколюбие на твореца, извирало от неговия оптимистичен поглед към бъдещето.

За нашата кинодраматургия от последно време е също тъй присъщ и стремежът към по-синтетична изява, стремяща се към мащабното и цялостно обхващане на ярки събития и личности в единната сплав на наситено действие и тънки психологически зарисовки. Особено плодотворни в този смисъл са тенденциите, подхванати в няколко произведения на историческа тема. „Наковалня или чук“ (сценаристи Л. Станев и И. Радоев), „Иван Кондарев“ (сценаристи Н. Тихолов и Н. Корабов по романа на Е. Станев), „Зарево над Драва“ (сценаристи П. Вежинов и Р. Игнатов) решително скъсаха с примитивното тълкуване на историческия сюжет и навлязоха в дълбочините на сложните социални процеси, оформящи движението на историята. Тези сценарии са изградени не толкова върху основата на точната реставрация на историческото събитие; те търсят преди всичко неговото отражение в съдбата на личността, в конфликтите на характера. Дори „Наковалня или чук“, чийто драматургичен материал е изграден изцяло върху принципа на реконструкцията на знаменития политически процес от 1933 година, твърде категорично извежда недвусмислените намерения на авторите да потърсят историята в личността на Г. Димитров, проблемите на неговата неспокойна епоха — в неизбежния сблъсък на две идеологически платформи.

Тенденциите за осмисляне историческия опит на нацията по пътя на проникване в същината и разнообразието на интимното човешко изживяване ще открием и в една поредица филмови сценарии, посветени на антифашистката съпротива: „И дойде денят“ на В. Акъов, „Последната дума“ на Б. Желязкова, „Като песен“ на Сл. Дудов, „Мандолината“ на И. Велчев, „Спомен“ на Св. Бъчварова и др.). Този ракурс подказва и намеренията на авторите да актуализират историческите събития в търсене на диалог със съвременния зритель, да приблизят идеалите на борбата към душевността на днешния човек, да го предизвикат към сериозни размисли за ценностите на времето.

Кинодраматургията като основен компонент на социалистическото ни филмово изкуство измина сложен път на развитие, позна опиянението на успеха и масовото признание на зрители и специалисти, изпита горчивината на сериозни творчески неуспехи. Това е път, който преминава през лекатушенията на случайни увлечения и истински открития; път, който нерядко увенчаваше успехите на плодотворни находки с ярки и значителни филмови произведения. Път, преминал през състояния на застои и бурен творчески кипнеж. Но едно е несъмнено — кинодраматургията ни само за няколко десетилетия успя да изведе своите идейно-творчески търсения на завидно равнище, което представлява една от гаранциите за художествените успехи на българския филм. Последните няколко години донесоха не само очакваното творческо стабилизиране в областта на кинодраматургията, но в значителна степен бе подготвена основата за навлизане на киното ни като цяло в един качествено нов стадий на развитие — етапа на зрелост. За това съществено придвижване напред ролята и значението на кинодраматургията са несъмнени и в редица случаи решаващи.

Всичко това поставя нови и отговорни задачи от творчески характер пред бъдещото развитие на нашата кинодраматургия, ако продължава да следва своите големи амбиции — да бъде първостепенно звено в творческата система на българското социалистическо киноизкуство. Последните партийни документи още веднъж подчертават необходимостта от цялостното провеждане на принципни идейно-творчески критерии при оценката на сценарното дело, призовават нашите кинодраматурзи към сериозна и упорита работа за издигане равнището на кинодраматургията, за преодоляване на съществуващите слабости в името на голямата обща задача — утвърждаването на социалистическото ни киноизкуство в цялостната картина на духовната култура на нашето общество.

ИВАН КОНДОВ

Много и разнообразни са ролите, които е изиграл Иван Кондов в киното — има сред тях роли на герои изключително привлекателни, има и на герои отблъскващи, има образи с богато човешко съдържание, има и бледи, схематични още в драматургичното си изграждане персонажи, но както за повечето големи актьори, така и за него в съзнанието на зрителите се е оформила една постоянна представа, свързана с белезите на определен човешки и социален тип, а също тъй и с онези трайни, отличителни черти на актьорската индивидуалност, които придават специфична окраска на всеки пресъздаден от него образ.

Моето поколение е чувало и чело за „кирковското“, „огняновското“ или „сарафовското“ обаяние, въздигнато едва ли не в някакъв мит, ние сами помним особеното, неповторимо излъчване на Иван Димов, Зорка Йорданова, Кисимов — онова излъчване, което, независимо от влизането им „в кожата“ на конкретния пресъздаван образ, неизменно съпътствуваше всяко тяхно сценично изпълнение.

Така днес се говори и за „кондовското“ обаяние — за онази тъй трудно поддаваща се на словесни формулировки сплав от особеностите на гласа и интонацията, от изразителността на умния, проникателен, винаги малко тъжен и малко насмешлив поглед, от характерния ритъм на движенията, на походката, на фигурата — леко приведена, сякаш устремена напред...

Това негово непрередаваемо с думи обаяние най-често бива определяно като „интелектуално“ и не случайно — Кондов не ни плени с атлетична осанка и атлетична гъвкавост, нито с ослепителна усмивка и буйни къдри — напротив, когато дойде в киното, той изглеждаше като че ли по-възрастен, отколкото бе всъщност — с оредяла коса и торбички на умора под очите (но затова пък не остаря — обликът му си остана непроменен и до днес). И ние обикнахме този замислен, уморен човек, стаил някаква тиха печал, заради необикновеното благородство, интелигентността, душевната деликатност и мекотата, които излъчваха неговите екранни образи — Докторът от „На малкия остров“, Добри от „Отвъд хоризонта“, бащата на Рут от „Звезди“, таткото на Маргаритка от „Маргаритка, мама и аз“... Заради онази одухотвореност, която струи от мислещата и тънко чувствуваша личност.

Такава именно актьорска индивидуалност се оказа особено необходима на нашето киноизкуство към края на 50-те години — време на интензивни търсения и преосмисляне на някои от дотогавашните естетически схващания. В началото на 50-те години, както се знае, начеващото социалистическо игрално кино се интересуваше преди всичко от социалната, класова характеристика на героите, то се насочваше към изпълнители, които най-точно съответстваха на съществуващите представи за типа на работника, селянина, интелигента-тесняк или интелигента-анархист, за типа на кулака, фабриканта, жандармериста и т. под. Определящ при избора на актьора бе „типажният“ принцип и макар той да не изключваше щастливите попадания на богато надарени актьори (каквато бе случаят с Иван Братанов), изискванията, общо взето, се свеждаха до убедително външно портретуване на съответния социален тип и що-годе жизнеподобно поведение в предложените сюжетни обстоятелства.

Новаторските пориви на нашето кино през втората половина на десетилетието, разбудени и стимулирани от обновената обществена атмосфера, както и от някои благотворни външни влияния, се характеризираха преди всичко с подчертано внимание към човека, със стремеж към навлизане в богатия интимен свят на личността, към разкриването на героите в изкуството не само откъм социалните им функции, но и като запомнящи се, самобитни индивидуалности. Тази насоченост вече изискваше и от самия актьор да бъде преди всичко ярка, интересна личност, за да може да усети и възлелти своеобразието, неповторимостта на образа.

Създаването на по-богата, сложна, психологически нюансирана кинодраматургия (в случая имам пред вид сценария на филма „На малкия остров“ от Валери Петров) изискваше също тъй и актьори, способни да изразят цялата гама от психологически оттенъци в създадените от драматурга образи, да доведат до зрителя — дискретно, ненаатрапчиво — подтекста, богатия вътрешен смисъл на авторовото внушение. Иван Кондов се оказа подготвен за всички тези високи изисквания с яркото присъствие на личностното начало в творчеството му, с умението си да отселява и най-тънките нюанси на мисълта и чувството, с отлично овладяната си „психотехника“. Той се оказа „съзвучен“ с духа на времето, ако щете, дори и от гледна точка на „типажния“ принцип. Защото и самите „типажни“ представи се изменяха. Ако в първите ни социалистически филми комунистът-ръководител непременно трябваше да има облик на работник (а за този облик пък бяха установени определени шапки), то по-късно стана възможно той да приеме чертите и на интелигент, при това не вече интелигент със знак „минус“, каквато бе например книжният, тесногръд Вълков от „Септемврийци“, а образ, изразяващ достойно най-светлите черти на партийната ни интелигенция, посветила ума, знанията си, цялата си духовна енергия за идейното проглеждане и сплотяването на по-слабо образованите, експлоатирани народни слоеве.

И така, Иван Кондов още с първата си поява на екрана се свързва с типа на българския интелигент, на издигнатата, просветена



личност също тъй, както Иван Братанов, а в по-ново време Григор Вачков се превърнаха в олицетворение на нашия селянин.

Образ на комунист-интелигент, на ръководител, който с мъдростта, такта и духовната си сила съумява да обедини за колективно бягство и по-нататъшна борба разединените в началото затворници, бе образът на Доктора в „На малкия остров“. Образ на истински герой на мисълта за разлика от преобладаващите преди това герои на импулсивното героично действие — образ, в който се изрази разбуденият от априлската линия на партията устрем към мислене, осмисляне, а често и преосмисляне на възприеманите доскоро преди това наготово истини.

В лицето на Иван Кондов авторите на филма срещнаха онзи мислещ актьор, който бе способен да превъплъти техния мислещ герой. Намериха актьора, който ни накара да почувствуваме величието, извисеността на героя по свършено нов начин — дори в ми-



„На малкия остров“

говете на унижение, когато, заставен да лъска ботушите на капитана-простак, този герой откриваше в себе си сили да се усмивва — мъдро, с достойнство и търпение — в името на голямата, общата цел. Незаличима остана в паметта ни тази „кондовска“ усмивка — печална и изпълнена с душевен кураж. И не само в този епизод — тя осветяваше образа през време на целия филм, тъй съзвучна с известната валерилетровска „тъжно-весела“ интонация. Защото всъщност Кондов бе не само мислещият актьор, той бе в случая актьорът-съмишленик. Имам основание да вярвам, че Кондов е пристъпил към изпращането на този образ с амбицията да отстои своя творческа платформа, свое верую в изкуството.

Случи се така, че още през 1956 г. можах да поглядам на русенска сцена в ролята на маркиз Поза от „Дон Карлос“. Удиви ме „кинематографичността“ на сценичното му поведение — въздържанието му от каквито и да било театрални ефекти, поразил ме прос-

тотата, естествеността, проникновението, с които той интерпретираше Шилеровия текст, освобождавайки го от традиционната патетика, без да го лишава от поетичната му извисеност. След като наскоро преди това всички бяхме очаровани от блестящия, романтично приповдигнат и ефектен маркиз Поза на Андрей Чапразов в Софийския народен театър, за мен бе истинска изненада този нов Поза — приземен, по човешки прост, обикновен и същевременно обаятелен, умен, дълбок, вътрешно наелектризиран... Това не бе наивно вярващият, че ще успее да „просвети“ монарха утопист, това бе мъдрият, разбиращ обречеността на мисията си и затова изпълнен с някаква печална решимост човек, който, съзнавайки неизбежността на трагичната развързка, полага все пак всички усилия за осъществяването на високия си идеал.

Този именно незабравим маркиз Поза на Кондов ме кара да мисля, че актьорът е вложил в образа на Доктора от „На малкия остров“ свой определен, ясно осъзнат възглед за положителния герой, за начина, по който би трябвало да се изобразява героичното. В лицето на Кондов В. Петров и Р. Вълчанов очевидно бяха открили страстен съюзник в борбата си против установените шампи, в устрема си да разкрият психологията и същността на подвига.

И по-късно, във всички най-значителни образи, които създаде на екрана, Кондов продължи да отстоява с неизменна последователност тази своя линия на „приземяване“, „очовечаване“ на положителните герои, на свалянето им от изкуствено въздигнатите пиедестали, на смъкването на митологичната им обвивка и максималното им приближаване до зрителя чрез разкриването им откъм интимната им човешка същност. И това „смъкване“ не означаваше „дегероизация“, както по-рано се струваше на някои, защото именно човешката същност на героите в изпълнението на Кондов заблестяваше с най-хубавата си, чиста, неподправена с излишни фойерверки, светлина.

Тази си неотстъпна борба за ново тълкуване на положителния герой Кондов проведе — разбира се, съвместно със сценаристи и режисьори-съмишленици — в онези именно тематични и жанрови сфери, където като че ли най-здравое се бяха закрепили определени възгледи, шампи, нормативи или просто навици.

Най-напред в сферата на историко-революционния филм, където неговият Доктор трябваше да се пребори с традиционните представи за „революционна страстност“, за романтично-героична и непременно логично обусловена гибел на героя.

Сетне, в сферата на разузнаваческия жанр, където, с редки изключения, шестуваха все „изключителни личности“, Кондов разкри в своя Игрек 17 човека — застаряващия, уморения, измъчван от неверието в способностите му от страна на хората, с които работи, човека, спохождан често от неосъществими копнежи по обикновените житейски радости, човека, който при цялата си тъга е все пак щастлив, осъществявайки трудната си, невидима за околните мисия, създавайки приемник и продължител на делото на своя живот...

Кондов сне ореола на изключителност и от образа на героя-ръководител в областта на т. нар. „строителна“ тематика, представян най-често като великомъченик, стойчески понесъл върху плешите си тежкото бреме на милион трудности, на борбата със стихийни бедствия и сложни лични драми, герой, гледащ ни от екрана страдалчески, с поглед, готов да загори единствено от фанатична жертвоготовност. Образът на Пълномощника в изпълнението на Иван Кондов във филма „Магистрала“ при цялата отговорност, мащабност и широкообхватност на задачите, с които е натоварен героят, е освободен от тази сякаш предопределена изключителност на съдбата му. И тук, в тази си може би най-трудна, най-силно заплавяща с резонорство и непреодолими шампи роля, артистът съумя да намери ключа към човешкия мащаб на образа. Така във всички тези роли Кондов успяваше да превърне „изключителната“ личност в значителна, и то именно личност.

Важна, съществена и неизменна особеност на всички положителни герои, претворени от Кондов, бе човечността, добротата.

Докторът в „На малкия остров“ единствен проявяваше разбиране, доверие и съчувствие спрямо заподозрения в предателство Ученик, единствен търсеше и постигаше контакт със самотното момиченце на острова (и дори случайното връщане, при което той съчува крака си, бе свързано пак с човечното му желание да успокои изоставеното и уплашено дете), да не говорим за непрекъснатите му грижи около болните в лагера, за челната му роля в организирането на бягството и най на края за саможертвеното му решение да загине, за да не бъде в тежест на другарите си.

Доказал веднъж с интерпретацията си на тази роля способността си да изрази тъй дълбоко човешката душевна отзивчивост, Иван Кондов бе поканен да изпълни в „Отвъд хоризонта“ един сроден по авторски замисъл образ — образ на революционера Добри, в който, види се, също тъй под влияние на издигнатите от априлската линия хуманистични идеали, на преден план бяха изтъкнати добротата, доверието към честните, макар и неориентирани хора — в противовес на настръхналата подозрителност у другия герой-революционер.

Човечността, душевното благородство са в сърцевината и на следващите по-значителни образи, възплътени от Кондов на екрана. И ако в отделни случаи тези герои биват принудени от обстоятелствата да постъпват в известен смисъл коравосърдечно (Игрек-17 изпраща младия Игрек в неизвестността, откъсвайки го от родината; от току-що залюбеното момиче, от самия себе си; Пълномощникът; въпреки съзнанието си за риска, насърчава младия капитан на дълбачката да продължава шурмуването на сроковете), то актьорът, проникновено разкривайки втория план на тези образи, ни подсказва какви вътрешни усилия, какво потискано страдание струват на неговите герои тези постъпки.

Хуманността е основният патос и на последната за сега роля на актьора — Докторът в „Буна“ на В. Цанков. Един образ, който се възприема като парафраза на Доктора от „На малкия остров“. Имам чувството, че В. Цанков е писал тази роля специално за Иван



„Игрек 17“

Кондов, сякаш за да доближи актьора отново до един образ, в който той ще има възможността най-пълно да разкрие силата на творческата си индивидуалност. И при двамата герои прозвището Доктор звучи едва ли не символично — като знак на човечност, благородство, просветеност. Активността на хуманизма у героя на „Буна“ се изразява не само в милосърдието и безкористността, с които той лекува тънещите в мизерия и болести селяни, не само в настойчивата методичност, с която изследва водите на минералния извор, напомняйки ни за пионерите на водолечебното ни дело от началото на века, но и — особено силно — в непреклонността, с която се възправя срещу злото. Когато Докторът-Кондов повторно, макар и вече със счуен крак застава пред кабриолета на прегазилата го веднъж контрабандистка, издигнал високо в фъка пълномощието си за проверка, неговият образ се извисява до символ на безкомпромисно, храбро противостояне на всякакъв род беззакония, били те дребни или едри. В изпълнението на Иван Кондов този символ придобива особена внушителност — с вдъхновения от чувство за мисия израз на лицето, със скулптурния жест, с открития, решителен поглед.

Духовната зрелост, интелектуалното превъзходство на претвръщаните от Кондов образи бяха може би всъщност причината да го възприсемем още при първото му появяване на екрана като по-възрастен, отколкото бе. От неговите герои се излъчваше уравновесеност, мъдрост, спокойствие, нещо „бащинско“, покровителствено, вдъхващо чувството, че могат да дадат на другите опора, закрила. И така, едва на тридесет и три години Кондов подхвана темата за „бащинството“ — духовно, а и в прекия смисъл на думата

(ролите на бащи в „Звезди“, „Маргаритка, мама и аз“, „Неспокоен дом“, „Процесът“, „Обич“, „Игрек 17“ ...)

Двамата Доктори — в първия му и в най-новия му филм — се възприемат като „духовни пастири“ на общността от измъчени, разединени, нуждаещи се от закрилата и от обединяващата им воля хора. Игрек 17 е не само баща на семейство, но и „духовен наставник“ на своя трепетно отглеждан възпитаник — младия Игрек 117. Същата бащинска тревога и бащинска гордост, каквато изпитва Кондовият Игрек по отношение на младежа, поемащ „щафетата“ му, изпитва и Кондовият Пълномощник в „Магистрала“ — при срещите си с хората, които ръководи, особено с младия капитан. Това чувство за „бащинство“ у героя бе подчертано и в един диалог след смъртта на капитана („Да не ти е син?“ — „Може и син да ми е...“), но то се излъчваше най-вече от самата актьорска интерпретация.

Образите на бащи, които пресъздаде Кондов в „Неспокоен дом“, „Процесът“ и в „Обич“, бяха, според характеристиките си в сценариите, обременени с множество недостатъци. Манасиев в „Неспокоен дом“ не намираше верния подход към децата си, бащата на Мария в „Обич“ бе безхарактерен, подчинен на жена си еснаф, затворен в професионалните си интереси и чужд на възлени-ята на дъщеря си. Но на тези „лоши“ бащи Кондов ни заставяше въпреки всичко да съчувствуваме. Навярно защото при цялата си критичност към героите си актьорът бе съумял да види в тях човека, често пъти объркан, притиснат от обстоятелствата, човека, на когото не липсват бащински чувства и благородни пориви, на когото не достига воля, решителност, самокритичност и умение да победи обстоятелствата — нещастния, объркан човек, който също се нуждае от съчувствие и разбиране от страна на децата си. Основното в тези Кондови бащи бе като че ли тяхната угриженост. Няма да забравя как Манасиев-Кондов слизаше по стълбите към бара, където трябваше да намери и „върне“ съпруга на дъщеря си: неловък и притеснен от необичайното за него посещаване на такъв род заведение, с плещи, превити сякаш под товара на многобройните грижи, стоварени върху него от децата му, с поглед, смутено блуждаещ из непривичната обстановка и същевременно изпълнен с твърда решимост да осъществи възложената му мисия. Един само преход надолу по стълбите, в който актьорът без нито една дума съумяваше да разкаже толкова много за биографията и състоянието на своя герой...

Изглежда, на Кондов му е необходимо да намери макар и мъничко оправдание за героите си, да открие в тях поне искрица човечност — това сякаш му дава ключ към образите, които в неговата интерпретация, преодолявайки често пъти бедната, еднопланова или противоречива психологическа обрисовка в сценария, заживяват пълноценно на екрана. Така в общо взето „отрицателния“ образ на Директора от „Дневна светлина“ артистът съумя да загатне един втори план — на човека, дълбоко в себе си жалец, че се е огънал, че не може да бъде вече онзи безкомпромисен идеалист,

какъвто той вижда — със симпатия, с малко завист и с малко тъжна ирония — в лицето на младия инженер.

Но когато тази „искрица“ липсва, Кондовото вдъхновение сякаш не може да се запали. Ролите си на подлещи, мръсници („Продесът“, „Човекът в сянка“) или направо врагове („Четиримата от вагона“) той играе с професионална увереност, с лекота и вещина, с гражданска ангажираност, но в тях изчезва кондовското — онази неповторима изразителност, която се подхранва и вдъхновява от човечното в претворяваните герои. На него като че ли не му прилягат разобличителните, сатирични интонации, характерни за изкуството, да речем, на Ицхак Финци или Наум Шопов. Стихията на Кондов си остава, както вече нееднократно подчертах, в претворяването на благородството, духовността, хуманността.

Означава ли това, че Кондов е актьор на „една боя“, че му е чуждо превъплъщението? Без да го считам за „универсален“ актьор, мисля все пак, че дарованието му не е използвано достатъчно от нашата кинорежисура в цялото му богатство на отсенки. Ако сатирата не му приляга (впрочем, кой знае, може би просто не е попаднал на подходяща кинодраматургия?), то в единствения създаден от него на екрана образ с комедийни интонации (пенсионерът в „Сиромашко лято“) той ни напомня, че киното, за разлика от театъра, не му е предоставило достатъчно възможности за разгръщане в една насока, твърде различна от стореното досега.

Поради обстоятелството, че режисьорите откриха в Иван Кондов преди всичко рационалния, интелектуално вгълбен герой, на не-

„Магистрала“



го още от самото начало — и сякаш завинаги — му бе отказано правото да бъде герой на интимното чувство. В киното той не се появи нито веднъж в „любовна“ роля, нито дори в една „любовна“ сцена (ако не смятаме лиричния валс, който неговият Игрек танцуваше — при това само мислено! — с жена си). Дори ако в сценариите (както е, да речем, в „Магистрала“) се срещнаха интимни сцени, във филмите ги нямаше. Едва в „Буна“ е загатното чувство, което героят изпитва към Учителката.

Преобладаващата у повечето наши кинорежисьори грижа за филма, но не и за съдбата на актьора, доведе, струва ми се, до малко едностранчивото експлоатиране на богатите актьорски възможности у Кондов (пък и не само на неговите). Казвам „експлоатиране“ защото, спомнете си, колко пъти слаби, схематични построения са били спасявани от големия актьор, колко пъти дори и сполучливи като драматургия образи са добивали истинската си значимост и въздействена сила благодарение на неговата вдъхновена интерпретация! Не случайно за Кондов се говори и пише като за „съавтор“ на създадените от него образи.

Но макар това „експлоатиране“ да е бивало, както споменах, в повечето случаи едностранчиво, макар голямата част от възлаганите му роли да бяха свързани с един в общи линии постоянен тип герой, Кондов винаги се стремеше да не повтаря веднъж създаденото. Този стремеж не бе никак лек за осъществяване, като се има пред вид, че ролята на Доктора в „На малкия остров“ си остана всъщност най-добре написаната, най-тънко разработената като сценарна основа роля, която му бе предложена в киното и че тя, оформяйки и у зрители, и у кинорежисьори дадена константна представа за възможностите му, определи във висша степен по-нататъшния му път като киноактьор. В този път, оставяйки верен на основната насока в творчеството си, Кондов непрекъснато търси нови черти, нови детайли, обогатяващи, придаващи индивидуални отсенки на всеки нов образ. Така в „Игрек 17“, изразявайки дълбоко основното драматично, напрегнато душевно състояние у героя — неговата потиснатост от недоверието, а и от действителните трудности в разследваната операция, неговата натегнала в клепачите и мъчително преодоляна умора — артистът в същото време съумя да обогати образа с разноцветни нюанси — от закачливо-ироничните огънчета в погледа, отправян към сина, от лукаво-заговорническата усмивчица и свойското намигане към новия Игрек до вътрешното сияние при завоюването на победата. А в „Магистрала“ ние открийме в поведението на Кондовия герой черти, които считахме доскоро за неприемливи за актьорския му натюрел. Свикнали да го виждаме на екрана по чеховски деликатен, с изящно чувство за хумор, отсенено от тиха тъга, ние бяхме изненадани от несвойствените сякаш за него острота, напориста настъпателност и дързост, с които неговият Пълномощник влизаше в спор с подчинени, началници, консултанти. Един необичаен размах, една поразяваща енергичност в жестове, походка, интонация. Затова пък в безмълвните епизоди край кея при потъналата дълбачка ние отново разпознавахме кондовския стил с

неговата тъжна замисленост, с изразителното мълчание, казващи ни толкова много...

Същото съчетание на познатите, обикнати още от първата ни среща с неговото изкуство особености с една нова, изненадваща жизненост, решителност, динамична устременост ни поднася Кондов и в „Буна“. Сякаш стремежът му в тези най-нови образи е да синтезира чертите на скромно величие и душевна извисеност с една мъжествена категоричност и внушителност на външния рисунък.

В резултат на този си стремеж, както и на чудното си умение да насища паузите, често пъти дори и „дежурните“ реплики с някакъв особен, допълнителен смисъл, Кондов успя да изгради образи с необикновено широк вътрешен обем. В „Магистрала“ това е един истински „герой на нашето време“, възплъщаващ важни, съществени черти от образите на хората, най-дейно, най-енергично участващи в извършващите се у нас революционни преобразования.

Говорейки за достойнствата в изкуството на Иван Кондов, би трябвало да отбележим и неговите качества като партньор, придобиващи особено значение в случаите, когато той играе редом с млади, неопитни актьори или непрофесионални изпълнители (както това е например в „Дневна светлина“). Чувства се как той ги подпомага с „изкусната си безизкусност“ (за която пише В. Найденова), с тази си тъй трудна за постигане простота, с умението си да създаде атмосфера на леко и непринудено общуване.

Имам усещането, че Иван Кондов посреща петдесетгодишната си в състояние на творческо горене и подем, на повишен артистичен размах, доказателство за което са и наградите, които той получи за най-добра мъжка роля на два от последните национални кинофестивали във Варна. При това изхождам само от ролите му в киното (без дори да съм споменала всичките), а всъщност основната дейност на Иван Кондов е в театъра, където той през последните години работи и като режисьор-постановчик. Като споделям радостта на всички, които обичат и високо ценят личността и творчеството на големия актьор, на народния артист Иван Кондов — радостта от този тъй очевиден възход на дарованието му, бих искала да изразя и надеждата си, че отстоявайки и занаят досегашните си позиции и възгледи в изкуството, той ще има възможността да ни срещне на екрана с нови герои, все по-богати и разнообразни и все тъй по кондовски обаятелни...

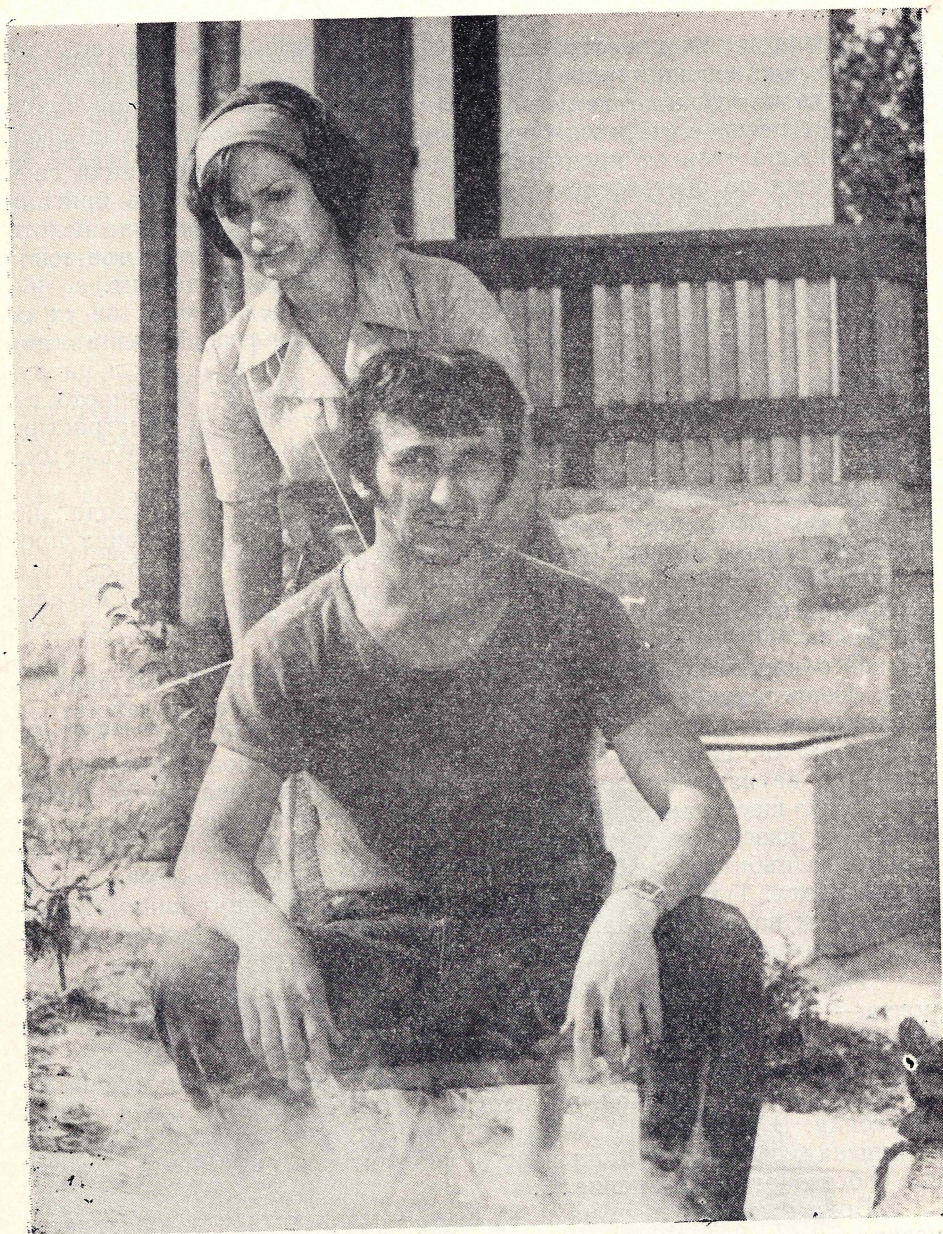
НЕДА СТАНИМИРОВА

ЗАД ДЕЛНИЧНАТА ВИДИМОСТ НА НЕЩАТА...

ИСКРА ДИМИТРОВА

През последното десетилетие в редица наши филми постепенно намери място и разбирането, че на днешния социален етап твърде често жизнените противоречия и конфликти са потопени в делничното, в битовото измерение на човешкото съществуване, че те се проявяват външно незабележимо във всекидневните взаимоотношения между хората, в привичните им дейности. Това разбира не обуслови възникването на своеобразна художествена тенденция в областта на съвременната тема. „Рицар без броня“, „Ако не иде влак“, „Шведски крале“, „Момчето си отива“, „Мъже без работа“ и др. потърсиха истините за днешния човек и днешния наш свят, без да прибегват до помощта на външен драматизъм и остросъбитийно разгърнати драматургични структури. Отсъствието на подобен драматизъм в произведенията не означава обаче, че според тези творчески представи за съвременното на екрана няма място за остри, драматични или трагични конфликти. А напротив, че правдивата, дълбоко реалистична трактовка на съвременната тема предполага откриването тъкмо на такива конфликти и претворяването им единствено в адекватните на реалността форми.

„Силна вода“ — новият филм на Иван Терзиев и на дебютиращия в киното като сценарист Боян Папазов, реализиран по мотиви от романа на Генчо Стоев „Лош ден“ — е едно поредно свидетелство за актуалността на тази тенденция, за важната ѝ роля в развитието на нашия проблемен филм.



Миглена Попова и Иван Григоров

Художествените търсения в „Силна вода“ са близки до предишния филм на режисьора „Мъже без работа“. Приликата лесно може да бъде открита в драматургичната структура, в избора на героите, в документалния стил на филмовия разказ. Както в „Мъже без ра-

бота“, така и тук повествованието има новелистичен характер, героите са обикновени трудови хора, а внимателното проникване в душевността на всеки от тях цели изграждането на колективен портрет. Интересно е, че и изходната драматургична ситуация е почти идентична на тази от предишния филм на Терзиев, свеждайки се в общи линии до обстоятелството, че неголяма работническа бригада остава без работа, което позволява прехвърлянето на авторското внимание върху проявите на героите в личното, интимното, във всичко онова, което излиза извън обсега на служебния регламент.

Струва ми се обаче, че и сценаристът, и режисьорът не са се побояли от очевидната прилика между двата филма. А съзнателно, и може би с известна творческа дързост (в хубавия смисъл на думата), те са се стремили да я акцентират, водени от желанието да защитят явно общите и за двамата автори естетически пристрастия, да продължат и задълбочат художествените търсения от „Мъже без работа“.

Въпреки тематичната и стилистична прилика „Силна вода“ не преповтаря „Мъже без работа“. Новият филм не само развива проблемните търсения във вече изпробваната тематична посока, но и като художествено решение съдържа редица нови моменти, обусловени явно от открит в действителността нов за екрана жизнен конфликт.

Особеност на филма е неговата подчертана непретенциозност. Непретенциозни са героите, непретенциозни са ставащите на екрана събития. Всичко е по човешки простичко, познато и истинско. Същевременно авторите на филма съумяват от обикновения житейски материал да извлекат значения и проблеми, немаловажни за днешното ни съществуване. В голяма степен проблемните внушения на филма се извеждат от точните и тънки психологически реакции на героите, а събитията са осмислени в един достатъчно обемен социален контекст. Тук отново се оказва решаващ особенният кинематографичен усет на режисьора, позволяващ извайването на екрана на една действително трудна в деликатността си човешка материя.

Първите кадри непосредствено ни въвеждат в делника на героите — трима млади, яки момчета сондъори и техния бригадир бай Миро. Камерата (оператор — Пламен Вагенщайн) без да бърза, оглежда работното им място — един фургон от онези, които запомнихме от „Мъже без работа“, голи хълмове, самотно извисяваща се над тях сонда. В този лениво прострял се под палещото слънце пейзаж се вписват, сякаш враснали в него, фигурите на работягите, „заети“ със собственото си безделие...

Вода тук няма и няма и да има — момчетата вече отдавна са разбрали това, затова и са се отказали вече да я търсят. А недалеч се измъчва от безводие то малък град.

В няколко кратки епизода получаваме още по-подробна информация за ситуацията. Кметът на града Гачевски не желае да се съгласи да се вземе от водите на близката голяма река. За него намирането на истинската — силна, студена, чиста — вода е въпрос на честолюбива амбиция, от значение за обществения му авторитет. И той строи в центъра на града голям, скъп фонтан, сякаш за да убеди

хората, че тази вода няма как да не бликне. В същото време бригадата изчаква какво ще стане — и заплати, и премиални получават. Въпреки че това има и известни неудобства: все някой трябва да е на пост, да не би да пристигне Гачевски и да разбере, че те отдавна са се отказали да дълбаят сухата земя.

Така още в началото на филма действието очертава границите на един производствен конфликт. Но авторите избягват да се затворят единствено в тези граници. За тях дълбоко в същността си всеки производствен конфликт има своите социални, нравствени и психологически причини, които са особено съществени за художественото осмисляне на обществените взаимоотношения.

Един от особено плодотворните методи за изучаване на обществените взаимоотношения, както в самата социологична наука, така и в изкуството, има за отправна точна социалните микрогрупи. Този в същността си социологичен метод е използван и от авторите на „Силна вода“. Изхождайки от разбирането, че наблюденията върху индивидуалното самосъзнание, което е един от определящите фактори на обществените взаимоотношения, са най-пълни, най-точни и най-дълбоки, когато се извличат от микросредата на всеки индивид, създателите на филма съсредоточават вниманието си върху нравствено-психологическия климат вътре в малкия трудов колектив на четиримата сондбори. Този колектив не случайно ги интересува не само

Филип Трифонов и Иван Григоров



като производствена единица — като човешка група от определена социална прослойка той крие възможности за наблюдения, които могат да съдържат някои важни, макар и частични истини за обществената атмосфера, за социалното самочувствие на съвременника, за проблемите, с които той живее. В този смисъл за тях той представява едно малко общество, вътре в което може да се очертае модел на обществени взаимоотношения, в който да се оглеждат общи социални проблеми и актуални конфликти.

Проблемът, дискутиран във филма, произтича от разликите в нравственото съзнание на отделните герои. Първоначално действието като че ли мимоходом се докосва до нравствения конфликт, съдържащ основния проблем. При едно от внезапните посещения на жмента Чико, единият от сондьорите, неочаквано за останалите, казва „не“ в отговор на въпроса на Гачевски дали съвестно работят. В постъпката на героя на пръв поглед няма нищо особено, до тсзи момент ние сме напълно убедени от авторите, че бригадата не работи и няма намерение да работи. Но постепенно с развитието на действието се оказва, че „не“-то на Чико съвсем не е толкова безобидно, че от него започват да произтичат редица усложнения, както за всички останали, така и за него самия. Оказва се, че общата лъжа дълбоко е регламентирала взаимоотношенията вътре в малкия колектив, че тази лъжа се е превърнала вече в общоприета норма. А така също — че в определен смисъл от нея са заинтересовани всички — и бригадирът бай Миро, който използва ситуацията, за да си пооправи градината, да изкопае кладенеца и да полови риба; и съпругата му Петра, която тайно обича Чико и заради любовта си се бои да не би Чико и Миро да се скарат; и Флори, и Димето, на които им е особено приятно да помързелуват в летните горещини — щом плащат; и самият... Гачевски, който от страх да не се дискредитира болезнената му амбиция предпочита като че ли да бъде лъган...

Постъпката на Чико „взривява“ отвътре спсковъстието в колектива. Другите започват да гледат на него като на предател, който е нарушил „нормите“ на приятелството, и настояват той да се откаже от думите си пред Гачевски. Проявената от него спонтанна честност сваля маската на благополучието от техните взаимоотношения. Един след друг в тази, оказала се критична за всички, ситуация героите започват да проявяват истинското си лице, нравствената си същност, разбиранията си за живота.

Именно от този момент решаваща роля за художествената сила на филма започва да играе актьорската трактовка на отделните образи. При това заслужава да се подчертае, че става въпрос по-скоро за режисьорско-актьорска трактовка заради пълното покритие между авторско виждане и актьорско изпълнение, което беше отличителен белег и на предишния филм на И. Терзиев. Благодарение именно на тази „синхронност“ всеки един от образите се разкрива в психологическа дълбочина, като носи не само една индивидуална неповторимост, но и своя тема и свой проблем.

Чико — в изненадващо интересното изпълнение на новия за нашето кинс актьор Иван Григоров (всъщност го видяхме и в един от епизодите на филма „И дойде денят“) — ни се разкрива като



Сцена от филма „Силна вода“

носител на първична и чиста нравственост, като човек, макар и донякъде грешник — съблазнител на чужди жени, проявяващ органична нетърпимост към лицемерието, лъжата. Може би, защото социалното самочувствие на Чико се определя от двете му силни ръце, неговото единствено богатство. Този герой напомня за нравствената сила на националното съзнание, за неговата морална устойчивост. Чико става инициатор на обществения протест срещу Гачевски, не защото е борческа натура, а защото е от онези, които не могат да не назовават нещата с истинските им имена, макар това да прави живота им по-труден, по-конфликтен.

Бай Миро (Кирил Кавадарков) е от хората, които обичат да си пазят спокойствието, да се грижат за имуществото си и да си нямат разправии с началството. Понякога всичко това те заплашат с лицемерие, с не дотам чиста съвест. А ако нещо внезапно заплаши тяхната собственост, те стават зли, жестоки — в такава степен тя е смисъл на живота им, негова цел.

Докато Димето е безобиден, малко „неоправен“ младеж, още без точни позиции в живота (образът не се е удал на актьора Велко Кънев и на режисьора), то другият от по-младите сондъори — Флори (Филип Трифонов) — твърде отрано се е ориентирал към изгодата, към нечистоплътното проспириране в живота — малко „вълче“ от новоизлюпващите се еснафи.

Особено интересен е образът на Петра, съпругата на Миро. Тук Миглена Попова — дебютирала в „Мъже без работа“ — отново съумява да извае богато и вярно вътрешния свят на своята ге-

роиня, с нейната психика на българката от народа, грижовна, вътрешно емоционална, вече започваща да осъзнава правото си на социално самочувствие и изпитваща потребност от човешки контакт, но все още недостатъчно смела, за да скъса напълно с еснафския бит и представи. В последното е и нейната драма, произтичаща от собствената ѝ вътрешна противоречивост.

В лицето на тези герои създателите на „Силна вода“ ни изправят пред редица проблеми на нашия днешен ден, без обаче, въпреки наличието на някои тревожни въпроси, да изпадат в известен песимизъм. Общото звучене на филма идва да ни убеди в законсервното преодоляване на „грешките на развитието“, в перспективността на извършващите се в обществото процеси, които изправят съвременния човек пред необходимостта от една по-висока гражданска активност, повишават ролята му в самите тези обществени процеси, способствуват за по-пълната му личностна изява. Или с други думи, филмът фиксира един момент на израстване на социалното самочувствие на съвременника.

На края, отново за художественото своеобразие на филма. Ако по повод на „Мъже без работа“ в отзивите се подчертаваше умението на режисьора да борави с трудната жанрова форма — трагикомедията, — то тук, в „Силна вода“, филмовият разказ като цяло много по-рядко буди смях. Филмът е по-скоро драма, въпреки че създателите му не са се поддали на изкушението да драматизират „в повече“ жизнения материал. Верни на пристрастието си към документално-автентичното му интерпретиране, те изцяло са се подчинили на логиката на този жизнен материал и доколкото той ги е изправил пред по-драматични човешки проблеми, дотолкова и те са си позволили да го „драматизират“. Само в един момент може би им е изневерил верният поглед върху жизнената правда — когато твърде безболезнено Гачевски приема от Чико изложението против самия него и даже сам го препраща по инстанциите, което противоречи с изградената представа за характера на този герой и за неговата честолюбива амбиция да „докаже“ себе си чрез „силната вода“...

*„Силна вода“ — произведен 1975 г.
Сценарий — Боян Папазов, режисура —
Иван Терзиев, оператор — Пламен Вагени-
щайн.*

*В ролите: Иван Григоров, Филип Три-
фонов, Миглена Попова, Кирил Кавадарков,
Велко Кънев и др.*

ДЕВЕТИ МОСКОВСКИ

Д-р АЛ. ТИХОВ

Деветият международен московски кинофестивал ще остане завинаги свързан със забележителния съвместен полет на „Съюз“ и „Аполо“. Ако този полет означаваше дружба в космоса, международно сътрудничество, мир, то пожеланието на Леонов и Стаффорд, изказано в тяхното изпратено от космоса послание до фестивала, той да помогне със средствата на киното за сближението и взаимното разбирателство, установи най-тясна вътрешна връзка между смисъла на полета и смисъла на фестивала. Така две съвсем разнородни събития станаха общ изразител на най-съкровениите стремежи на човечеството.

„За хуманизъм, за мир и дружба между народите“ — под този крилат лозунг Москва отново събра кинодейци буквално от всички континенти и от над 100 страни. И наистина, онова, което веднага поразява при Московския кинофестивал, са неговите невиджани мащаби. Няма в света друг подобен кинофорум, на който в течение на три седмици да преминават три основни филмови конкурса — игрални филми, късометражни филми и детско-юношески филми, придружени при това от богата информационна извънконкурсна програма, в която често пъти могат да се видят и шедеври. Човек наистина съжалява, че просто няма физическата възможност да присъствува навсякъде, защото от една или друга гледна точка всички филми представляват интерес. Може би благодарение на тази богата и разнообразна програма Московският фестивал се превръща в център, където за кратко време човек може да се ориентира в съвременния етап на световното кино и да види събрани наедно толкова много кинодейци от целия свят, както никъде другаде. А това предлага великолепни възможности за лични контакти, за установяване на плодотворни връзки, за творческо сътрудничество. Изумително е, че при тези

свои грандиозни мащаби фестивалът не изпада в светска суетност и външна показност, а запазва творческо-делови характер, което позволява спокойно и трезво да се преценят тенденциите, разкриващи се от тази представителна филмова програма.

Филмовата панорама в Москва отново показва, че интересът на кинодейците към политическите и социалните страсти на времето постоянно се засилва. Разбира се, този интерес не довежда закономерно до еднакви идейно-художествени резултати, но като общо явление, отнасящо се както за зрелите национални кинематографии, така и за младите кинематографии в страните от Азия, Африка и Латинска Америка, той е извънредно симптоматичен. Става пределно ясно, че все повече възгледите за ролята на киното се уеднаквяват, че все по-често то се натоварва със задачата не да задържа, а да движи социалния прогрес. И може би именно в Москва особено осезателно може да се почувствува огромната сила на това могъщо средство за обществено въздействие. Именно тук може да се долови неумолимият ход на световния революционен процес, който рефлектира активно в творческото съзнание на кинодейците при цялото си многообразие на аспекти и степени. И радостното е, че именно социалистическото кино-изкуство се оказва водещо, на предна позиция в този общ кинематографичен фронт в големия двубой за умовете и сърцата на хората. Не е въпросът само до златните медали, защото далеч не всички филми на социалистическите страни бяха удостоени с награди. Въпросът е преди всичко до силата и дълбочината на идейно-художественото проникване в живота, до обхвата на философското осмисляне на действителността, до съзвучието с възмущенията и стремежите на съвременника.

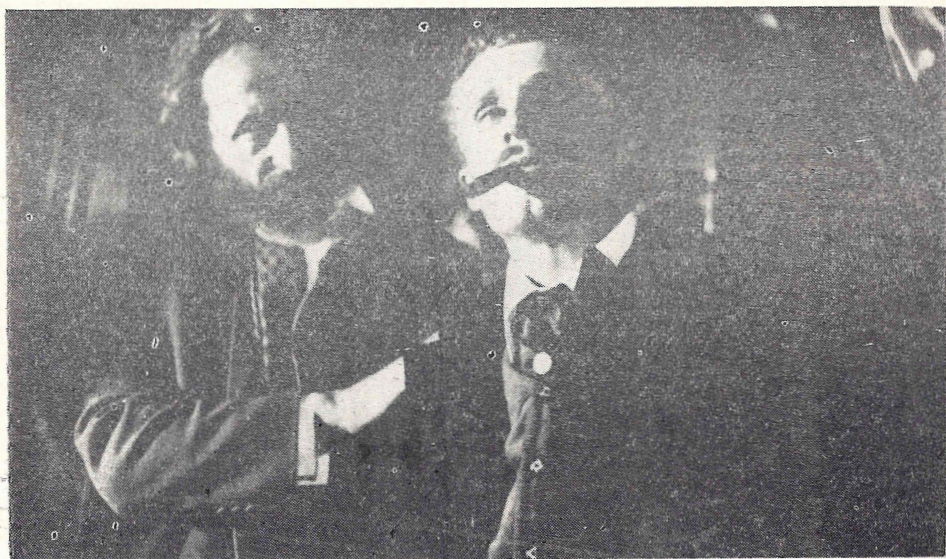
„Дерсу Узала“ е филм, който сигурно ще заеме особено място в творческата биография на големия японски режисьор Акира Куросава. Невсякога един режисьор успява да реализира филма, за който дълго е мечтал. Може би затова на пресконференцията Куросава най-напред отправи горещи думи на благодарност към ръководството на съветската кинематография за предоставената му възможност да екранизира книгата на руския географ и пътешественик В. Арсениев, за което той е мечтаел цели тридесет години. . . В тази съвместна продукция по сценарий на Юрий Нагибин ние се срещаме с един нов Куросава. Едва ли бихме могли да си обясним с възрастта своеобразното успокояване на неговия вулканичен творчески темперамент, с който той създаваше досега своите филми, изпълнени с бушуващи страсти и драматични конфликти, с демонстративното присъствие на злото като морална и жизнена категория. По-правилно ще бъде, ако кажем, че Куросава може би цял живот е мечтал да направи филм за доброто и все не е успявал при конкретните условия в Япония. Сега, в новия си филм, той се насочва към това добро с една философска вглъбеност и уравновесеност, които придават на творбата коренно различна интонация, съвършено друг ритъм. Основната идея на филма е хармонията между човек и природа, потърсена и защитена чрез образа на Дерсу — ловец от тайгата, който по особен, неповторим начин възприема заобикалящия го свят: той разговаря със срещнатия в гъсталак тигър като с човек и го моли да си върви, за да не се на-



„Дерсу Узала“

ложи да стреля по него, готов е да помогне с всичко на всеки, когото срещне в тайгата, мило му е за всичко живо в тази необятна, девствена гора. Изигран отлично от актьора на Тувинския театър Максим Мунзук, Дерсу печели веднага нашите симпатии със своята живописна външност, със залитащата си походка, със своята натурфилософска мъдрост, в която има толкова дълбочина, чистота и непосредственост. Великолепните пейзажи на тайгата, снети майсторски от Асикандру Накаи, Юрий Хантман и Фьодор Добронравов допринасят още повече за неповторимата атмосфера на това философско филмово есе, което, изтъкано от чувствителните рефлексии на един уравновесен Куросава, кореспондира точно с нашата съвременност, със стремежа към дружба и приятелство между хората, към разумно равновесие с околната среда.

Ако във филма „Дерсу Узала“ видяхме един известен режисьор в нов облик, то „Обетована земя“ ни показва друг майстор на световното кино — полския режисьор Анджей Вайда — отново такъв, какъвто добре го познаваме, независимо от това, че сега той се е насочил към съвършено нов за него материал. Създаден по романа на писателя Владислав Реймонт, този филм ни връща в миналия век в град Лодз, полския „Манчестер“. Тук се заражда полската индустрия, тук започва и онова развитие на капитализъм, което и тук поражда закономерно съвсем определен човешки тип — хората, които на всяка цена искат да станат богати. Трима млади приятели — поляк, немец и евреин — решават да построят фабрика. През много перипетии ще премине тяхното акционерно дружество „Боровицки и Ко“, фабрика-



„Обетована земя“

та ще изгори, пътищата на тримата ще се разделят и до последния кадър на филма ние ще наблюдаваме как се ражда един свят без морал, в който властвуват само вълчите закони на надпреварата за по-голяма печалба, свят, който опустошава човека, превръщайки го в безскрупулно, алчно, духовно осакатено същество. Макар в литературната основа да се долавя известна провинциална ограниченост, Вайда успява точно да обрисова картината на едно социално-икономическо развитие, разкривайки неговите механизми така, че то става показателно. С присъщото си пристрастие, с присъщата си сладка болка за „полящината“ Вайда не се колебае и да иронизира идеята за зараждането на полския капитализъм като романтичен жест, но същевременно, далеч от всяко опростителство и илюстративност, той разкрива дълбоките политически и психологически процеси, описани още от класиците на марксизма. Така филмът му става остро разобличителен, превръща се в безпощадна критика на всякакво хищничество и експлоатация и намира допир със съвременните аспекти на социално-политическото развитие.

Третият голям социалистически филм, който се открие тази година в Москва, дойде от Унгария — „Незавършената фраза“. Негов създател е изтъкнатият майстор на унгарското и социалистическото кино Золтан Фабри. Отново екранизация, този път на тритомния едноименен роман на Тибор Дери, написан в годините 1933—1938, но видял бял свят в Унгария едва през 1945 година. Това е разказ за годините, когато в Унгария се заражда фашизмът и се прокарва историческата бразда между народа и буржоазията, разказ за герой, който напразно се опитва да се прехвърли през класовата барикада. Произхождащ от богато семейство, истинска буржоазна династия,



„Незавършената фраза“

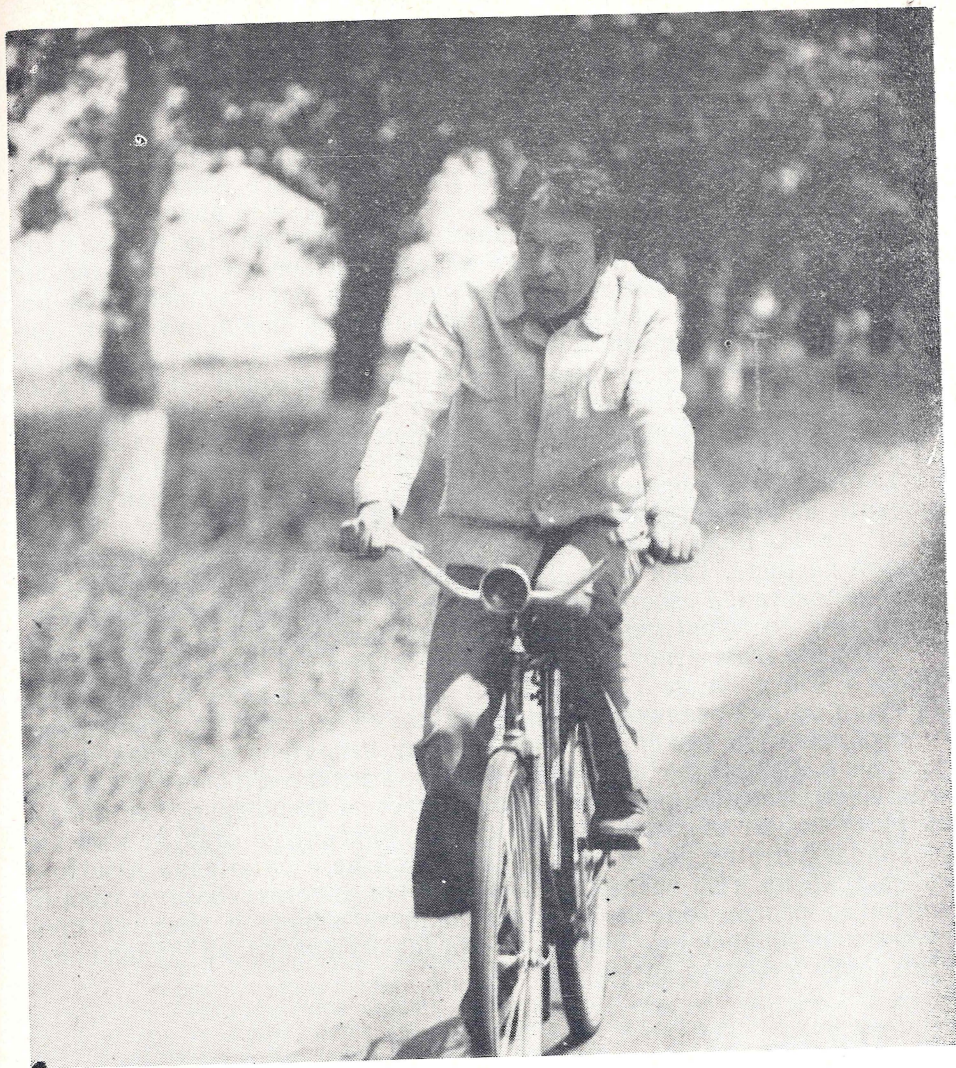
този герой прозира цялата духовна нищета и мерзост на средата, в която живее, скъсва с роднините си, отказва се от готовото богатство, но не може въпреки искрените си усилия да бъде приет и от ония, които семейната фабрика изгонва на улицата безработни и гладни. Това е трагична човешка съдба, в която се пречупва основният исторически конфликт на епохата. Изправен пред многопланов епичен роман, Золтан Фабри е направил една виртуозна екранизация. Запазвайки основните идеи на романа, той се отказва от хронологията и построява своя, извънредно специфична драматургическа конструкция, базираща се на два временни пласта — минало и бъдеще. Чрез ретроспекции и възпоминания и чрез избързване напред и предварително уведомяване какво ще стане или как ще завърши жизнения си път даден герой, Фабри постига една извънредно жива филмова структура, благодарение на която извършващото се на екрана събитие се съотнася или с миналото, или с бъдещето. Така неговият филм, въпреки двете серии, не е буквално пренасяне на романа върху екрана и се гледа с неотслабващ интерес, независимо от дължината.

До тези три филма от социалистическите страни можа да застане по художествена сила само един филм от капиталистическите страни — „Така много се обичахме“ на италианския режисьор Еторе Скола. По своя замисъл този филм се родее с известния съветски филм „Белоруската гара“. Трима приятели, сражавали се заедно в съпротивата, се срещат на определени интервали от време, за да констатира всеки път и особено на края, че „ние мислехме, че ще променим времето, а всъщност то промени нас...“ Това е равнометката на едно поколение, което събори фашизма и монархията, но

по време на „стопанското чудо“, когато можеше да се направят пари, трудно съхрани своята вярност към идеалите на съпротивата, на борбата за социална справедливост. Фактически главният герой тук е времето, но като дълбоко осмислена идейно-философска категория на базата на конкретен жизнен материал — от сраженията по време на съпротивата, през „Крадци на велосипеди“ до „Сладък живот“ в лицето на техните забележителни режисьори и до популярната някога песен в Италия, дала заглавието на филма. И, разбира се, личните съдби на тримата герои, показателни за една цяла епоха. Не случайно единствено Антонио, най-обикновеният между тях, простият болничен санитар, изигран блестящо от Нино Манфреди, запазва своята духовна чистота и вяра в бъдещето. Джани (Виторио Гасман) е получил твърде много от живота, но е заплатил и много скъпо за всичко, а Николо се е превърнал в неудачник, комуто животът е дал твърде малко. С този великолепен актьорски екип, към който се присъединява и Стефания Сандрели като Лучия, жената, която обичат и тримата, с великолепната си атмосфера и достоверна жизнена фактура, напояща най-доброто на неореализма, този филм заслужено се окичи с един от златните медали в Москва.

За съжаление такива филмови страни като Англия и Франция не се представиха с най-доброто, на което са способни. Английската повторна екранизация на „Големите надежди“ по Дикенс и „Малки влюбени“ на Пиер Босташ от Франция — фрагментарно отреагиране на пубертетни комплекси — са на равнището на една редова продукция, в която трудно могат да се доловят по-сериозни творчески амбиции. А страни като Белгия и Холандия демонстрираха направо лош вкус с филмите „Спомен от Гибралтар“ и „Рижата Син“. Това са лъжесоциални филми, създадени с еснафски манталитет, особено вторият, в който мелодрамата около една проститутка е разкрасена с много стилови безвкусици. Но тези филми все пак имаха своето оправдание в програмата, доколкото послужиха за сравнение — че не всяка малка кинематография може да бъде така безпомощна. Непретенциозната и никому неизвестна финландска кинематография например се представи с филма „Дом за рождество“, който при целия си художествен наивитет и професионална несръчност, поне бе зареден с амбицията да се намеси в сериозния разговор за социалните перспективи на едно общество, да внуши, че само класовата солидарност може да осигури по-добро бъдеще на работника при капитализма.

Много би могло да се пише за филмите от Азия, Африка и Латинска Америка. Безспорно е, че като идейна и художествена проблематика те очертават един твърде благодарен за изследователската мисъл терен. Но, от друга страна, неправилно ние продължаваме да подвеждаме всички тези филми под един общ знаменател. Оказва се, че е в ход една сложна диференциация, неизбежна с оглед и на специфичността на проблемите и на професионалното равнище, с което се решават тези проблеми във филмите. Нещо повече, такава диференциация е налице дори при такова едно цялостно оформено явление, каквото е латиноамериканското кино. Куба, Перу, Мексико и Венецуела например показаха в Москва



„Селянинът с колелото“

филми колкото общи, толкова и различни. Налага се вече да се вглеждаме по-внимателно във всяка една от тези национални кинематографии, които всички са изправени пред общите проблеми на своите страни, намиращи се в стадии на активно завоюване на своята национална и икономическа независимост, но същевременно търсят и собствени, обусловени от националните духовни традиции пътища в киното. И все пак важното е, че и във филма „Хор“ на индийския режисьор Мринал Сен, и в „Силите на земята“ на Перу, и в „Изгарянето на Юда“ на Венецуела и в „Дом на юг“ на Мексико или в „Ксала“ на известния судански режисьор Сембен Усман ние

се срещаме с едно политическо, войнствуващо кино, дело на творци, които желаят активно да подпомогнат със своето изкуство социалния прогрес на своите страни, да се борят срещу язвите на капитализма и колониализма.

При закриване на фестивала някой каза, че има победители без победени. Радостно е, че сред победителите се наредиха и българските кинотворци. Наградата за най-добра мъжка роля на Г. Георгиев-Гец за ролята му в „Селянинът с колелото“ на Людмил Кирков бе достойно отбелязване не само на едно актьорско постижение, но и на филма като цяло, който получи освен една великолепна рецензия във вестник „Правда“ и наградата на най-популярното кино списание в Съветския Съюз „Советский экран“. Утвърдилата се вече като майстор в детския филм наша режисьорка Иванка Гръбчева зарадва всички ни със сребърната втора награда в конкурса за детско-юношески филми за филма „При никого“. „Даскал Марин“ на Хр. Ковачев получи специална диплома на журито в конкурса за късометражни филми и наградата на теоретичния орган на съветските кинодейци списанието „Искусство кино“. Филмът „Паметници“ на И. Белогорски получи грамота от съветския Комитет за защита на мира. Така и на Деветия Московски българското кино отново демонстрира своето присъствие като изкуство, постиженията на което вече достойно мерят ръст на големите международни форуми.

Прелиствам отново фестивалния бюлетин и виждам, че няма брой, в който да не са поместени много изказвания и интервюта на гости от най-различни страни или писма, в които със съжаление се съобщава, че важни причини налагат изпратената покана да се гостува в Москва да се остави без последствие. Прочете ли човек тези материали, ще разбере с каква огромна популярност се ползва Московският кинофестивал, с какво уважение се отнасят към него кинодейците от целия свят. Защото той не е само една демократична трибуна и за зрелия и за начеващия кинотворец, но и голяма школа за обогатяване на професионалните знания и опит, за правилното разбиране на ролята и предназначението на художника-гражданин в нашето време.

РОМАНЪТ-ФЕЙЛЕТОН И СЪВРЕМЕННИТЕ ФИЛМИ-СЕРИИ

В. МИХАЛКОВИЧ

Маркс бе писал: „Човекът, за когото, чувственият свят се е превърнал в гола идея, превръща обратно голите идеи в чувствени същества. Призраците на неговото въображение добиват телесна форма. В представите му се създава свят от осезаеми, усещани призраци.“ (раз. — В. М., бел. пр.) Тук Маркс далеч преди специализираните трудове и трактати, определи същността на митологичното мислене, лежащо в основата на „масовата култура“. Когато „популярното изкуство“ се сблъсква с нови обществени проблеми и противоречия, неуспорени още от съзнанието, то ги демонизира, дава им фантастично решение. Най-важният нюанс в мисълта на Маркс е скрит в акцента върху илюзорността на това решение, което в по-късна сметка се оказва жест на ескапизъм. В друга своя работа — „Класовата борба във Франция“ — Маркс нарича Евгени Сю „сентиментално-еснафски социалфантазьор“. Вероятно той е имал предвид не само утопичните претенции на писателя, заставил принц Рудолф да открие заемна каса за работниците, но и способността на романиста да изпълва произведенията си с „призраците“ на реални проблеми.

По време на стабилизацията на обществото, на развитие и укрепване на капиталистическите отношения романът-фейлетон изживява дълбока трансформация. В него се извършва преразпределяне на пластичните признаци и на обществените функции на героите. Ако по-рано централният герой въвеждаше останалите във веригата от връзки, определяни от системата на християнската етика, сега той се оказва освободен от тази задача. Изключителната личност на героя, изгубила мисията си, изведнъж се превърна в зловеща, опасна, социално-вредна личност, оглави престъпна организация, стремяща се да подрони устоите на реда. Но сюжетната конструкция, залегнала в основата на романа-фейлетон, се оказва твърде жизнена, поради

това, че в нея има простота, небезизвестна величественост — гротеската на разделенията на абсолютно добро и абсолютно зло. Превърнал се в мрачен и демоничен, „силният индивид“ неизменно присъствуваше във фабулата и с него, с това средище на адски сили, се съотнасяше всяко ново обществено явление.

През второто десетилетие от своето съществуване кинематографът жадно се нахвърли върху умираещия жанр. Интересът бе така голям, че през 10-те години от нашия век (приблизително до края на Първата световна война) френското кино живя под знака на екранизациите на романи-фейлетони, като често минаваше и без литературни първоизточници. Признат майстор и специалист на този жанр бе Луи Фьойад. Американците също побързаха да дадат своя принос в експлоатирането на мигновено разпространялата се мода с всевъзможни филми от рода на „Приключенията на Елен“. Подобни филми, създавани с мълниеосна бързина, дори получиха специално име — „сериал“. Златното им време бяха 10-те години, през 20-те жанрът губи сили и ако се появяват нови произведения на това направление, то те вече нямат предишния резонанс.

Кинематографът не внася нищо принципно ново в романа-фейлетон от гледна точка на сюжетиката, реквизита и остроумието на фабулните перипетии. Би било твърде трудно да се измислят необичайни сюжетни ходове при бесните темпове на снимане. Кинематографът съзнателно търсеше пределно снижение на сензационността. Той печелеше не посредством изобретателността, а с нещо друго.

Луи Фьойад снимаше истински къщи, истински улици, истински паркове и градини и неговият герой, стилизиран почти като оперен Мефистофел, летеше и плетеше интригите си сред реалния, познат Париж. Това съчетание на всекидневното със зловещата фантастика дразнело нервите, възбуждало, поразявало. Дълго време след изобретяването си кинематографът е загадъчен феномен — той възпроизвежда познатата реалност и в същото време я превръща в непозната. На екрана тя губи многоцветността си, превръща се в белезникавосива, заснетите от камерата движения на хората са много по-нервни и поривисти, отколкото в живота, те усилват усещането за загадъчност и тайнственост. Дълго време за кинематографа говорили като за „фантастична реалност“, която той предлага на зрителите от екрана. В този интелектуален климат „сериалите“ с тяхната достоверност и демонизъм изглеждали квинтесенция на кинематографа — кинематографа в неговия чист вид. Така мислели поетите, свързани с Аполинер, поетите, които по-късно ще нарекат „сюрреалисти“ — Луи Арагон, Филип Супо и другите; тъкмо това ги възхищавало в сериалите, те считали едва ли не за своя муза Мюзидора, актрисата, появяваща се в тези филми с неизменното черно, плътно прилепнало по тялото трико.

Всички признаци сочели, че през 20-те години сериалът ще умре от естетствената си смърт и вече никога няма да се върне на екраните като победител и център на всеобщия зрителски интерес. Безжалостно го измествали други жанрове, при това не винаги приключенски. Наистина, сериалът не изчезва напълно, но обитаване в периферията на кинореpertoара и не би могъл да бъде считан за сериозно явление. Все пак през 20-те години се забелязва известен подем на криминално-приключенския жанр, свързан с творчеството на необикновено плодовития писател Едгар Уолес. Но неговите романи са далече дори от късния роман-фейлетон, тъй като са изпитали влиянието на класическия криминален роман, по това време в апогея си. За кинематографистите не е безполезно да знаят, че терминът „скрита камера“ се е появил за първи път в романа на този писател „Жабешкото братство“, далеч преди каквато и да е „нова вълна“. В романа оператор-любител, който снима живота на птиците, заспива, в съня си премества камерата и пуска лентата — камерата заснема боя между двама скитници. Като връх на съвпаденията единият скитник се оказва синът на оператора, избягал от дома преди няколко месеца. Главата, посветена на това приключение в гората, писателят е нарекъл „Скритата камера“. През 1932 година Уолес умира от умствена преумора и с неговата смърт излизат от мода дори тези непълноценни романи-фейлетони.

Но през 60-те години криминално-приключенският жанр неочаквано като феникс възкръсва от пепелта, отново застана на авансцената на читателския и зрителския интерес. Времето се характеризира с взрив, изригване на криминално-приключенски филми, появяващи се и като серии и „по единично“. Най-едрият камък в това вулканично изригване (и без съмнение най-тежкият от социологична гледна точка) бяха филмите за Бонд. Би могло да се стори, че филмите за Бонд са основната и единствена причина, породила пороя от шпионски филми, залял

екраните. Не може да се отрече, че епопеята за Бонд бе своеобразен катализатор, но тя не изигра и не можеше да изиграе ролята на първопричина, на сеизмологически тласък, разденжил върволицата от митологични фигури, тъй като този тласък произхождаше от съвсем други сфери на общественото съзнание — и те бяха извън кинематографичните сфери.

Преди всичко филмите за Бонд не бяха първични. Те имаха своите предшественици (дори в 60-те години), макар и непреки; предшественици не в тематиката и начините на трактовка, а в криминално-приключенския жанр. Освен това появяха се и „паралелни“ филми, възникнали независимо от цикъла за Бонд и разработващи сюжети, нямали нищо общо със създаването на Флеминг.

Широкото търсене на криминални приказки през 60-те години е явление по-скоро от социологически, отколкото от изкуствоведчески характер. То има един странен, дори загадъчен момент: защо по времето, когато светът бавно и мъчително излизаше от „епохата на студена война“, когато се появиха надежди за мирно уреждане на международните конфликти, когато невиджаното преди това ускоряване на темповете на научно-техническата революция се превърна в осъзнат факт, когато човек за първи път се издигна в космоса — защо съзвучни на това време се оказаха супершпионските Джеймс Бонд или отровно-зеленото възплъщение на неумишленото зло — „Фантомас? Те не би трябвало да съответствуват на този исторически период. Те биха били много по на място си през 50-те години, когато в различни варианти се повтаряше митът за „желязната завеса“, „ръката на Москва“ и т. н. Всъщност Бонд възниква тъкмо тогава, в своя литературен вариант той е изцяло рожба на атмосферата на вражда и недоверие, но в онези години агентът 007 не може да получи онази популярност, която му донесе кинематографът.

„Масовата култура“ не гледа на света от позицията на общите теории или на представителните социологически хипотези. В нея се отразява действителността, видена с очите на човека от средните класи, на обикновения гражданин, твърде склонен да демонизира своите нещастия и житейски несподоби. На тази „оптика“ е подчинен и западният приключенски филм. Благодарение на нея се появиха разказите за силните самотници, губещи с фатална неизбежност при сблъсъка с действителността — алогична, необяснима. Светът, намиращ се в състояние на „студена война“, би трябвало да се възприема тъкмо така — неприспособен за живот, изкубнал се изпод контрола на хората. Тук бе скрита своеобразната „чистица истина“, която криминално-приключенските филми предлагаша на публиката — истинската реалност, където заплахата от глобална катастрофа, неотменим атрибут на съвременното, възникваше във висшите надиндивидуални сфери, а върху тях средният човек според собствените си представи по някакъв начин не би могъл да влияе — тази реалност в съзнанието на публиката по нищо не се отгличаваше от своята „криминално-приключенска“ версия.

Интересно е това несъвпадение с духа на времето, при което спехата на „студена война“ пораждаше като че по нищо несъответстващи ѝ приключенско-криминални филми, а в един по-спокоен период на екраните се размножиха шпионите, които повече биха подходжали на предходното десетилетие. Но това несъвпадение е само привидно. Криминално-приключенските филми не бива да се мерят с обикновени мерки, не бива да се изисква те абсолютно точно да отразяват своето време с всички негови грижи и проблеми, да изобразяват типичните хора на епохата. Криминално-приключенските филми съответствуват на времето, което ги е породило не толкова чрез предмета на изображение, а посредством тоналността на повествованието, което с нарастването на агресивните настроения в обществото става по-драматично. Когато напрежението спада, криминалните филми придобиват по-спокойно звучене. Затова по времето на „студената война“ филмите разказваха за враждебната, изплъзнала се от контрол действителност, в тях намери отражението си страхът на средния човек, страх, който произваше всяко, изглеждаше въдъсещ, поглъщаше човека в лепкавия си, като блато, плен. В 60-те години страхът не изчезна напълно. Криминалните филми го локализираха, стреляха се да покажат нагледно онези области, откъдето той произхожда, т. е. те казваха от какво конкретно трябва да се страхуваме, но най-вече тези филми убеждаваха, че в света има острови на стабилност, които може някак си да съществуват, с убеждението, че злото няма да остане ненаказано.

Появата на филми с „взкръсващи“ сюжети имаше и още една причина. Тези сюжети принадлежах на европейската масова култура, и по-специално на

френската. В началото на века Франция бе световен център на подобна продукция — парижките булевардни театри, парижката булевардна преса, парижката белетристика от този период проникваха в много страни, определяха вкуса на еснафа, създаваха твърди стереотипи на мислене. Днес светът е променен — западните социолози все по-често говорят за настъпването на така наречената „електронна ера“. Но идеите, които поражда тя, масовата култура се опитва да въведи, като ги облече в одеждите на традиционни образи и понятия. Тази ситуация е позната от историята на техниката, където първите автомобили се създавали подобни на карети, така те изглеждали по-приемливи и привични. Възродените Фантомас, Жюдекс или Арсен Люпен — това са кинематографични автомобили с облика на архаични файтони и карети.

Мая Туровская в книгата си „Героите на времето без герои“ разглежда близостта на Джеймс Бонд с героите на късния роман-фейлетон — не от периода на Монте Кристо, а от времето на Фантомас — и счита, че предтеча на бондовата епопея е интелектуалният криминален роман, тя осъжда агента 007 за това, че не притежава „дисциплинираната логика на Шерлок Холмс“ или „парадоксалната логика на патер Браун“; „Бонд — пише тя — най-малко е герой на разследването, което е винаги процес, той в най-добрия случай е герой на приключението, което е винаги аксес.“ Очевидно, не би следвало да се поддаваме на магията на термините и да сливаме в едно безпътното и абстрактно понятие „криминален роман“ всички негови възможни жанрове и разновидности. Защото без да надценяваме създаването на Флеминг, но да бъдем честни, трябва да признаем: в сравнение със сгоите предшественици нестройните „сериали“ от 10-те години, филмите за Джеймс Бонд притежават стройността и „дисциплинираността“ на силогизъм.

Туровская справедливо сочи, че повечето от романите и филмите за Бонд се градят върху една постоянна сюжетна схема: „... среща (с противника — В. М.), първа победа, поражение и изтезание, окончателна победа на героя“. Тазч окончателна победа най-често се постига с помощта на някоя очарована от Бонд красавица. Туровская веднага добавя: „а колкото до прословутата сексуалност на Бонд... то тя според мен е силно преувеличена от рекламата. За автора тя е не готече от пикантна подправка към действието...“ Ще си позволя да не се съглася с уважавания от мен критик.

Много от романите на Флеминг започват с разговори за здравето, нещо парадоксално за този жанр, изпълнен с акробатични подвизи, побоища, преследвания и престрелки. Суровият ръководител на секретната служба, мистър М., ръководещ с желязна ръка своя департамент, дълго беседва ту с лекаря, който следи здравето на Бонд, ту със самия агент за нервната система, храносмилането, за това, че белият хляб не съдържа трици, а само нишесте, а витамините на пастъризираното мляко са убити и че доктор Джошуа Уейн прекрасно лекува с билки. Сякаш действието не се развива в помещението, където се сбират нишките на многобройни интриги, заговори и диверсии, а в присмнат на известен терапевт, дето са се събрали старци-пенсионери, разливват популярните медицински списания и бърбят за болестите си. Ако Бонд се преглежда, то диагнозата винаги се съобщава с подробности — със съответната терминология, с всички цифри, обозначаващи пулса, кръвното налягане и т. н., и т. н. Закуските, обедите, вечерите на агента 007 винаги се описват с поразителна педантичност, едва ли не с посочване на калориите. В кинематографа скучните нравоучения на мистър М, както и всевъзможните анатомически и физиологически подробности, които поради двойствената драматична природа на киното биха отежнили сюжета, са превърнати в серия от победи над различни красавици; там Бонд се проявява не само като супермен, но и като суперсексуален мъж. Обилното от подобни детайли и в романите, и във филмите позволяват да се направи един неочакван извод: създателите на филмите за Бонд повече от самия герой се интересуват от тялото на героя, от физическата, биологичната страна на съществуването му. Това повишено внимание към анатомията и физиологията е нещо ново за жанра, несрещано по-рано. Предишните романи-фейлетони и сериали се задоволяваха с това, че героят им бе строен красавец, и не се интересуват от нищо повече. Никому не идваше наум да се замисли каква е нервната система на героя или храносмилането му. Героят бе герой във всички отношения, и толкова.

Напълно погрешно е и съществуващото предубеждение, че агентът 007 е здраво свързан с техниката. В съответствие с каноните на романа-фейлетон притежатели на „развитата техническа база“, на „адската кухня“ у Флеминг са де-

моничните злодеи, противниците на Бонд — доктор Но или Голдфингър. Те създават нелегални заводи, обзавеждат с всевъзможни механизми подземни пещери и буквално не се разделят от своите машини. Отношението на Бонд към техниката може да се илюстрира с античния афоризъм: „Всичко мое нося със себе си.“ Бонд върва в онази техника, признава онази техника, която, така да се каже, носи по тялото си. Пистолетът берета е дотолкова включен в характеристиката на Бонд, доколкото и мечът Дюрондал в характеристиката на рицаря Роланд. Не случайно в „Доктор Но“ много минути от скъпоценното екранно време са отделени на сцената, в която по заповед на началството вземат Бондовия берета и го подменят с два други пистолета — валтер и смит и весон. В романа тази сцена е съпроводена от такъв коментар: „Бонд мислеше за своето петнадесетгодишно съпружество с това отвратително парче метал. Обхвана го дълбока тъга. Нима бе възможно човек да има такава връзка с нежив предмет, при това отвратителен, връзка с оръжието, което, и той бе длъжен да признае това, не беше от класата на пистолетите, които му предлагаше оръжейникът. Но тази връзка съществуваше и сега М. бе решил да я разкъса.“ Този шрих е многозначителен — еротичен оттенък съществува в отношението на Бонд към собствените му аксесуари.

Нека отбележим още един детайл — всички технически нововъведения, с които секретната служба грижливо снабдява Бонд, с които той не е имал „петнадесетгодишен съпружески живот“, не носят на агента 007 нито радост, нито успех. Така безславно завършва съществуването си специално изработеният за него автомобил, който сам стреля, разлива масло по пътя, за да се хлъзгат преследващите го коли и пробива гумите им. Преследвачите поставят по пътя на Бонд огледало и той мислейки, че срещу му лети кола, не издържа в последния момент, завива и се блъска в една стена. По нивото на техниката Бонд не може да сперничи на враговете си. На всяко хитро измислено съоръжение, дадено на героя, враговете му противопоставят десетина други още по-хитро измислени. Пред решителната схватка техниката отлита от Бонд като ненужна обвивка, той встъпва в схватката сям, обикновено биологическо същество, в боя се хвърля тялото му. Пленили Бонд, враговете му нито се опитват да научат неговите тайни, шифрите, явките, нито пристъпват към разпита, основан на тънко разработени психологически методи, а веднага се заемат с най-главното — мъченията и изтезанията. В „Голдфингър“ се опитват да го разрежат с лазеров лъч, в „От Русия с любов“ му бият инжекция с тайнствената японска отрова фугу, в „Доктор Но“ го натикват в лабиринт от все по-силно нагряващи се метални тръби. Измъкнал се от тях, Бонд неминувемо трябва да попадне в залив, където живее страшен главоног-човекоядец. Най-ценното у Бонд не са сведенията, които го „съпътствуват“, а самият Бонд. За враговете важни са не веществените доказателства, а агентът 007 като вещь — неговото тяло.

И тук отново на сцената се появяват красавиците. Противниците на Бонд в повечето случаи просто са лишени от сексуални желания, а ако ги имат, то интересът им към нежния пол е странен и болезнен. Голдфингър нарежда да боядисват със златя боя момичетата, преди да му ги доведат, и те след известно време умират. Веднага следва педантично медицинско обяснение: човек освен с белите дробове диша и през кожата — боята нарушава този процес. Подобно варварско отношение към „прекрасните тела“ е едва ли не главното обвинение, което използва писателят срещу Голдфингър...

Победите на Бонд над женските сърца са победи на квадрат. Бонд не се занимава с очарованieto на първите срещнати момиченца. В „Доктор Но“ предава помощник на героя става Голди Райснер, така да се каже, „дете на водата“: тя води естествен живот, издържа се, като изважда от дъното на морето редки раковини. В „Голдфингър“ благодарение на мъжките си достойнства агентът 007 покорява фригидната, с лесбийски наклонности Пуси Галор, най-близък помощник на злодея — влюбила се във врага, тя разстройва интригите на своя шеф. И ако Бонд застави в него да се влюби естествено същество, то той е просто суперестествен човек, но щом е способен да възтържествува и над Пуси, страдаща от болезнена хладина, то тогава той е герой, какъвто няма втори на света.

По сюжетните си функции, по свръхзадачата си героят на Флеминг е роден брат на персонажите на романа-фейлетон. В същото време той рязко се отличава от тях — преди всичко с акцента върху виталните сили на организма, върху биологичните му достойнства. Агентът 007 съществува в друг „митологичен кос-

мос“ — той живее в свят, където „бог е мъртъв“. Произведенията на криминално-приключенския жанр рисуват реалност, която е строго регламентирана, организирана, строго разделена на добро и зло. В романите на Флеминг злото не е изчезнало — то просто е станало по-изобретателно, технически е по-добре въоръжено, но доброто като могъща, всепобеждаваща сила, като всеобща нравствена категория вече не съществува — моралът е изместен от физиологията. Героят на сериалите бе добър съпруг, пламенен любовник или официален защитник на справедливостта — полицай, — той се опираше на авторитета на християнската етика или на общественото си положение. Бонд разчита единствено на силата на мускулите си или на сексуалните си възможности. Той не се бори и за висша справедливост — агентът 007 само води игра с дявола, в която най-скъп залог е неговата най-голяма ценност — тялото. Поради това така често в романите и филмите са сцените на игра — на бридж, на голф, на рулетка; тези сцени като ключа в началото на нощния ред определят нравствения хоризонт на бъдещото поведение.

Две първични реалности са заложили в основата на кинематографичния вариант на бондовата епопея: човешкото тяло и техниката — студена, бездушна, неумолима, равнодушно готова да служи на злото. И тук най-ясно се проявява разликата между филмите за Бонд и старите сериали от 10-те години. Ако там отрицателният персонаж бе възмущение на абстрактното зло, поредна маска на сатаната, а „техническата база“ бе далеч не най-главният му аксесуар, то сега Голдфингър или доктор Но не могат да направят нито крачка без техниката — те са безпомощни същества, оцветени зловещо не от отблясъците на адските пламъци, а от светещите циферблати на разнообразни прибори. Злодеите концентрират в себе си всички злини на научно-техническата революция, така както те изглеждат във възбуденото въображение на буржоата.

В своята монография за научната фантастика Ю. М. Ханютин оспорва приведената тук опозиция: „тяло-техника“, като твърди, че основен опонент на агент 007 е организацията. Критикът е и прав, и неправ. Разбира се, един СПЕКТР създава на Бонд немало неприятни мигове — понякога животът на нашия млад юнак виси на косъм, но все пак той твърде лесно се справя с организацията, във всеки случай по-лесно, отколкото героите на трилера. В „Самураят“ на Мелвил главният герой загива, притиснат като в менгеме от две сили — полицията и могъщ гангстерски синдикат. Учудващата ефективност на Бонд има просто обяснение: на мястото на истинската организация, която според израза на Дж. Галбrait „притежава в сравнение с личността преимуществото на безсмъртието“, авторът поставя срещу Бонд машината. В началото на „Доктор Но“ слугите на злодея убиват резидента на английското разузнаване в Ямайка — операцията преминава точно и съгласувано. Флеминг обозначава действието с фрази като метроном: „беше шест часа и осемнадесет минути“, „беше шест часа и двадесет минути“, като непрекъснато подчертава: тук работи машина. По-късно Бонд погребва доктора под товар гуано — изважда мотора от машината и тя спира. В другите съчинения агентът 007 прилага друг метод — разстройва подготвената от организацията операция, т. е. заставя отделните части на машината да се въртят в различни посоки, без да се сцепват, и от подобен анархизъм на частите и детайлите си машината се разпада. В романите и филмите за Бонд организацията далеч не е „безсмъртна групов индивидуалност“, а крехко, механично съоръжение, дори без резервни части. И отново се сблъскваме със същата колизия — техниката и супермена, борещ се срещу нея с всички сили на мускулите си и на еротичните си възможности.

Странно впечатление оставя тази героична личност. Някога Роберт Музил, разтревожен от това, че си отиват времената, когато хората „считали за достоен за удивление символ на мъжествеността онова същество, чиято смелост е смелост нравствена, силата — сила на убежденията, слабостта — слабост на сърцето и на добродетелта“, писа: „Сега наистина въпросите на тялото стават твърде модни и всъщност зад това се крие чувство на ужас, защото тялото, ако то е добре тренирано, получава преимущество и реагира на всеки импулс без бавене и така точно с автоматичните си заучени движения, че на неговия стопанин остава само поразителното чувство за излишност...“

Бонд е пример за това, колко са се изменили нравите от времето на Музиловия „Човек без качества“. Писателят бе склонен да види у съвременниците си чувство на ужас, което би следвало да предизвика у тях перспективата на

добре тренираното тяло, лишено от нравствена смелост и сила на убежденията. Но отминаха две-три десетилетия и такова тяло, получило фамилия и номер 007, бе издигнато на почетен пиедестал. И ако Маркс в „Светото семейство“ писа за ангелоподобния герой на романа-фейлетон, то сега, изласкал носителя на християнски добродетели, мястото му зае sameц, самотен супермен, „човек без качества“. Биологичната същност на индивида се превърна за потребителите на „масовата култура“ в знаме и „спасителна сламка“ и това е твърде красноречив показател за спадането на тонуса на обществените надежди на Запад.

Нека сега разгледаме другото крило на криминално-приключенските филми — откровено фееричното.

Да вземем трисерийният „Фантомас“, криминална приказка от Андре Юнебел. Това наистина е приказка, в която всички плеснизи, удари, преследвания и престрелки се разпределят между традиционно-фолклорните персонажи, познати от хилядите варианти на легендите и преданията. Инспектор Жюв с комичните си гримаси и безсмисленото суетене е типичен Жак-простакът, Иванушка-глухакът, Емеля, Хензел и кой ли още не. Красивият, с вид на спортист, Фандор еднакво сръчен и в редакцията, и в ръкопашен бой, крие чертите на Иля Муромец, Георги Победоносец, побеждаващ змея, или Зигфрид. А Фантомас, разбира се, е самият змей.

Това, че говорим за фолклорни герои, прозиращи през образите на героите на Юнебел, не е нито шега, нито парадокс. Според приятието в масовата култура принцип на „най-низкия общ знаменател“, т. е. на съобразяване с най-изостаналата част от аудиторията, действащите лица на серията очевидно са замислени така, че зрителят да може да ги възприеме, като ги свърже с фолклорната традиция на собствената си страна. В съществуването на подобен замисъл ни убеждава многозначителната метаморфоза на героите.

В ранните версии на „Фантомас“ — на Фьойад, на унгареца Пал Фейош, във „Фантомас“ от 1946 и 1947 година — разположението на силите е запазено такова, каквото е и у авторите. До Юнебел основни противници са Фантомас и Жюв. Авторите не пестят страници, за да ни опишат смелостта, находчивостта и проницателността на инспектора. Фандор е своеобразен доктор Уотсън, макар и без да задава глупави въпроси и да иска обяснение на онова, което читателят отдавна е разбрал сам. Фандор е по-скоро любим и способен ученик, вярно следващ своя патрон, делияч с него всички опасности и от време на време успешно изпълняващ по някое поръчение. И все пак колкото и нагъл да е Фантомас, колкото и пъти да изпуска своя заклет враг инспектор Жюв — все едно и тримата са едноплатови герои, еднакво условни, еднакво митологични. Те са равнозначни в своята митологичност и с еднакво старание изпълняват възложените им задължения — да възплъщават доброто и злото.

У Юнебел Жюв е изваден извън кръга на могъщите митологични герои — на оеизи, които се сражават с дракони, свалят от дървото Соловей-разбойник, преместват планини. На Жюв му е отнето правото да бъде представител на войнстващото, всепобеждаващо добро. Тази мисия е предоставена единствено на Фандор и сръчният журналист автоматично е повишен в по-висок митологичен чин. Но деградиран, Жюв не престава да бъде митологичен персонаж — той просто преминава в друг ранг: на приказните глупаци, хора несръчни, презирани от обкръжението си, но тържествуващи на финала. В края на краищата тъкмо глупациите печелят голямата награда — царската дъщеря и короната. Жюв обаче е лишен от наградата за предшествуващите унижения — той остава унижен до крак.

За разлика от литературния първоизточник режисьорът променя разположението на силите: кинематографичните Жюв и Фандор това са „низкият“ и благородният герой на възлешната приказка. Сега протагонист в схватката с неунищожимото зло е тъкмо Фандор, онзи герой, без който криминално-приключенския филм губи всякакъв смисъл. А Жюв, преминал в редовете на онези, които „не будят надежди“, придобива нови функции. Сега той изпълнява ролята на „нашия човек“, онзи, който зрителят може най-лесно да идентифицира със себе си поради житейската му типичност и осъществимостта на неговите, преживявани от Жюв. Той изглежда излишен, изгубен сред разрушителните митологични стихии — криминалното добро и зло. Тези сили го смазват, поставят под съмнение не само способността и възможностите му, но и въобще неговото съществуване. Накъто казано, Жюв не е партньор нито на своя блестящ съратник, нито на официалния си противник и само жизненият оптимизъм на „малкия човек“ позволява на ин-

спектора е тъпа упоритост да се влачи по безкрайния път от неприятности и унижения. Средностатистическият буржоа, влязъл в киносалона, ще съотнесе към собственото си съществуване многобройните нещастия на Жюв и ще почувствува, че и той, средният човек, е такава ненужна, тласкана без цел от ветровете на епохата, песъчинка. Средният буржоа ще почувствува симпатия към злополучния инспектор, но уви, няма да бъде утешен. Тъй като „нашият човек“ в Юнебеловия „Фантомас“ е лишен от надеждата за компенсиране на своите несгоди, нито една от вълшебните сили не изпитва състрадание към глупака от приказката и не му се притичва на помощ. Тук е изчезнала вярата в неизбежността на наградата, вярата, която бе тласък, импулс за приказното творчество, макар да се е съхранила необходимостта от приказки. И това, че тези произведения, макар да са хранителна среда за радостни илюзии, вече не могат да ги поддържат и не се опитват да ги внушават, е красноречиво свидетелство за своето време.

Нашата оценка на йерархията на героите в Юнебеловия „Фантомас“ е близка до тази, която предлагат в талантливата си, но не безспорна книга „Жан Маре“ Янушевская и Дьомин. С присъщата им проникателност критиците отбелязват: „Ако инспектор Жюв това сме ние самите, то Фантомас е олицетворение на страховете ни, а Фандор е олицетворение на нашата мечта.“ Тук Жюв също е отделен от другите двама герои, разположен е в друга плоскост. В интерпретацията на Янушевская и Дьомин Фандор също е превърнат в епичен, „висок“ герой от приказката. Единственото, за което могат да бъдат упрекнати критиците, това е неконкретността в оценката на „гения на злото“. Разбира се, Фантомас е изпълнение на страховете на буржоата, но не изпълнение на страховете въобще, а на напълно определени, продиктувани от времето, от епохата. Злодеят на Юнебел се отличава от всички свои предшественици, носещи същото име, от литературния Фантомас и тези отлики са много важни. Нека ги разгледаме. Ще използваме първите романи от цикъла за Фантомас, където характеристиките на персонажите са разработени достатъчно точно. С течение на времето тези романи заприличват на известната мултипликационна епопея „Ну, погоди!“ с тази разлика само, че тук заекът преследва вълка. В последните книги на Ален и Сувестр отдавна са забравени намеренията на героите, книгите все повече и повече се преръсват в произволно съчетание от трескави преследвания и отстъпления.

Драконът, с когото се сражава „високият“ герой на приказката, винаги е многоглав. Главите най-често (очевидно за да се брой по-лесно) са дузина. При авторите на първоизточника и при съвременния режисьор Фантомас също е многоглав, по-точно, многолик. За нас не е важно количеството на ликовете му, по-важно е друго — това, че в двата случая тази многоликост е принципино различна.

В първите две книги от цикъла, озаглавени необикновено про.то: „Фантомас“ и „Жюв против Фантомас“, „геният на злото“ само веднъж се появява в своя естествено-митологичен вид (в края на втория роман). Тогава той е безлик, появява се с черно прилепнало по тялото трико и гладка черна маска с прорези за очите. Не се виждат нито чертите, нито изразът на лицето — само еднообразно черно петно с двата зловещо светещи въглена на очите. Сред хората, в ежедневието, Фантомас приема някакво определено лице. В първия роман от цикъла той се движи сред аристократично общество — изпълнява ролята на секретар на богат англичанин, лорд Белтам, като едновременно изпитва престъпна страст към жена му. На края, бедният лорд бива препратен при прадедите си не без помощта на собствената си съпруга, секретарят Гурн е хванат, осъден на смърт, но в последния момент злодеят успява да се спаси, като изпраща на гилотината вместо себе си актьора Валгран, гримиран като Гурн. В следващия роман Фантомас се раздвоява: той е порядъчният белгийски доктор Шалек, стажант в парижката болница за бедни Ларибуазниер, и зловещият апащ Лупар, който въпреки усилията на полицията все не попада в затвора. Това, че Шалек и Лупар са едно и също лице, узнаваме едва на края и тогава, когато Фантомас е разобличен, когато са смъкнати и двете му маски, „геният на злото“ се явява пред читателя в своя окончателен безлик вид.

Превъплощенията на Фантомас имат своя закономерност. Той маневрира във висшето общество, свободно преминава в средните класи, свой човек е и на дъното на обществото. И това общество заприличва на огромно, многоетажно здание, където всеки етаж е затворено помещение, изолирано от другите. Жителите на всеки слой живеят свой обособен живот, без ни най-малко да се интересуват от тези, които са над или под тях. Само Фантомас е нещо като асансьор, който

може свободно да се движи и да оставя на всеки етаж странни, с далеч не християнски намерения, личности. Ако чертите на тези индивиди бъдат проектирани в една точка, те ще се покрят, преплетат, ще изгубят конкретността си и ще се появи зловещото безлико петно на дракона — на злото — Фантомас с черното прилепнало трико и прорези за очите. В това многоглаво безформено туловище главите са конкретизации на злото, придобиване на определен облик — такъв, какъвто е предписан на съответния етаж на обществото. И излиза, че обществото разделено, разсечено на множество слоеве, като че се сплотява, циментира се от злото, тъй като присъствието на Фантомас е онзи фактор, който обединява различните етажи на обществото. И проповедта за някакво социално единство, за класов мир, който може да се постигне посредством отрицанието на всемогъщото зло, посредством един „антифантомасовски“ съюз, е централна мисъл в тази епопея от тридесет и два тома. Всички на този свят са еднакво нещастни и за това е виновно демоничното зло Фантомас, който прониква безпрепятствено на всеки етаж на солидното ни общество — авторитетно заявяват книгите на Ален и Сувестр. А наши защитници са смелите полицаи, които пълзят, блъскайки се и ругаейки, подир летящото нагоре-надолу чудовище и не знаят къде ще спре то следващия път.

Това преместване нагоре-надолу, т. е. преобличанията, смяната на маските, костюмите и обликът, се оказва най-важният сюжетен ход в литературния първоисточник, прародител на всички кинематографични фантомасовци. Това е една от основните характеристики на жанра. Нея отбелязва М. Бахтин в книгата си за Достоевски. Ученият писа във връзка с героите на романа-фейлетон, че те нямат „твърди социално-етични и индивидуално-характериологични качества“, че „авантюрният сюжет не се гради върху съществуващи устойчиви положения — семейни, социални, биографични — той се развива въпреки тях“. „Социално-етичната“ подвижност се постига в криминално-приключенския жанр по най-простодушен начин — посредством смяната на ликовите, т. е. на маските.

Във филма от 60-те години в съответствие с изискванията на жанра се осъществява фантасмагория от преобличания. Всички се преобличат — Жюв се появява ту като просяк, ту като кондуктор, монах, дори като привидение. Преоблича се Фандор — в един от епизодите на третата серия той е в черно трико, униформата на слугите на Фантомас. Сред тези безкрайни преобличания дори появяващата се в хода на действието лисица, не е лисица, а преоблечено куче: просто са му надянали лисича кожа.

У Юнебел най-значителните метаморфози са свързани със самия Фантомас — той не се преоблича, той се превъплощава. Още в началото на епопеята „геният на злото“ се появява пред изумения Фандор в жабешко-зелена маска — гладка, като че полирана, лишена от каквито и да е индивидуални черти. Ако тази маска е способна да изразява някаква идея, тя е единствено идеята за безликостта. Тук Фантомас е така неконкретен, както и във финала на втория роман от цикъла. Юнебел нито е измислил, нито е прибавил нещо ново. Откритието на режисьора е другаде: за да действа, за да прикрие гладката си отвратителност, „геният на злото“ използва не маска, а нещо като кожа, смъкната от човешко лице, така ловко, че не са разкъсани кръвоносните съдове. От истинската кожа я отличава само това, че е от пластмаса. Но в края на краищата важен е не материалът, а пълната прилика с чертите на копираното лице. При срещата с Фандор „геният на злото“ му открива стратегията си: „Всеки път, когато извършвам престъпление, приемам облика на поредната си жертва.“ И по време на филма той се превръща ту във Фандор, ту в Жюв, професор Льофебр, лорд Макрешли и др. Образно казано, той поставя тези герои в положението на унтерофицерската вдовица, която сама се набила...

Юнебел обяснява неуловимостта на Фантомас с „присаждането на кожа“. Зеленият злодей и Жюв действуват в различни плоскости, на различни нива и поради това те не бива да се сблъскват, не трябва да мерят сили. Преобличайки се като всевъзможни просяци, монаси, привидения, Жюв действа в царството на безликостта, на абстракциите. Той приема и противника си за такава безлика идея, затова дълбоко в себе си е убеден, че ще може да напипа онази абстракция, която да „прекърши“ Фантомас, и тогава заклетият враг ще бъде победен. Но докато Жюв витае в небесата, Фантомас укрепва положението си върху грешната земя. Поле за действие на „гения на злото“ е конкретността. Той се превъплощава не в отвлечени понятия, а в определени, неповторими хора — един-

ствени в своята индивидуалност. За да победи Фантомас, Жюв би трябвало да си има работа с целия свят — защото под образа на всеки един от хората може да се крие Фантомас. А глупакът от приказката Жюв няма сили да се бори с цялата планета. Перспективата, която разкрива филмът на френския режисьор, е твърде мрачна: земното кълбо като няколко милиарда потенциални Фантомасовци...

Що е според Юнебел злото? Или по-точно, защо Фантомас е възплъщение на абсолютното зло? Разбира се, той нарушава и десетте божии заповеди — убива, лъже, прелюбодейства, слага пластични бомби, открадва от бижутерския магазин „Ван Лиф и Аелд“ скъпоценности на сума седем милиарда. Но с такива подвизи могат да се похвалят десетки и стотици кинематографични гангстери, но никой от тях не се издига до положението на „гений“. Защо все пак Фантомас? Работата не е в криминалните постижения, а в нещо по-голямо. Литературният прародител е получил званието си, поради това, че е гръбнак, който обединява обществото. Литературният Фантомас лети по стъпалата на съсловната стълба, като на всяко стъпало извършва предписаните му от ролята злодеяствия, но не е в състояние да разпръсне затворената група от хора, укрепила се на всяко стъпало, а и не се опитва да го направи. Единственото нещо, на което е способен Фантомас, това е да освободи групата от един-двама нейни членове с помощта на отрова, нож, револвер или гигантски питон, който се появява в един от романите. Всеки обществен слой заема определено стъпало и Фантомас не се съмнява в правото му да заема това място в социалната йерархия. Той не се бори срещу класите — за него разделението на обществото е и удобно, и жизнено важно.

Във филма от 60-те години Фантомас се заема с обществото като цяло, „геният на злото“ подрива устоите на обществото на нивото на индивидите, от които се гради то. Най-страшното не е това, че Фантомас убива хора, а това, че отнема личното съществуване на индивида. Фантомас присвоява най-неотчуждимото притежание на човека — лицето му — и от този момент едно и също място в умовете и сърцата на непосредственото обкръжение заемат два персонажа — порядъчният, уважаван от всички гражданин и злото в маската на порядъчния гражданин — тоест „плюс аз“ и „минус аз“. Жюв ревностно изпълнява задълженията си, кара се на подчинените, измисля капани за Фантомас, а в същото време Фантомас с облика на Жюв граби казиното. Но в затвора натикват истинския инспектор, „плюс Жув“. На обръканите от противоречивите постъпки на инспектора колеги, нещастният детектив може да се покаже ту в единия, ту в другия си облик, но човекът (Жюв единственият, конкретен, познат) вече не съществува за тях. Той се превръща в неопределено понятие, в празна форма, изпълвана от постъпките, които извършва в даден момент неговото „плюс или минус аз“. Така Жюв се е превърнал във форма, придобиваща конкретен смисъл в зависимост от обстоятелствата.

През 10-те години литературният Фантомас бс безлико чудовище — безформено тяло с глава на денди, богат буржоа, бандит; сега той превръща всеки човек в подобно безформено тяло с две глави. Режисьорът подчертава смисловата значимост на тази натрапена от злото метаморфоза, с това, че един актьор играе две роли, с това, че ни показва „плюс Маре“ и „минус Маре“. По такъв начин злото според Юнебел е онова, което обезличава човека, лишава го от определеност, отнема му „твърдите социално-етични и индивидуално-характериологични качества“, ако използваме думите на Бахтин.

Нека отбележим този важен факт: в масовата култура на 60-те години изведнъж възниква идеята за разпадане на личността, изгубила своята конкретност и вътрешна стабилност, на личността, която сега не се определя от целите и стремежите си, а се създава от обстоятелствата.

Масовата култура никога не е била пророческа, никога не е изпреварвала развитието на нещата, но неизменно — дори и в най-фантастичните си продукти — се е стремела да изразява съществуващото положение. И щом тя нашироко заговори за „феномена на човешката неопределеност“, за „навън ориентирания човек“, значи този индивид се е превърнал в реален факт и разбирането на този факт дълбоко е навлязло в общественото съзнание.

Криминално-приключенските филми по различен начин отразяваха новия социален проблем. Юнебеловият „Фантомас“ го демонизира, като наемкаше за нахлуването на сатаната, вечното зло, преследващо човешкия род. Епопеята за Бонд с помпозна тържественост за длъжността на идеал, на нов Роланд на за-

падната цивилизация предложи „човека без качества“, но с необикновено развита мускулатура. Другаде проблемът се трактуваше с ироничен тон, но тази ирония далеч не бе радостна и лека, в нея се чувствуваше известна носталгия по доброто старо време, когато светът бе ясен, когато в този свят злото бе зло, а доброто — добро, когато понятията имаха смисъл и не бяха се превърнали в празни форми.

Многозначително е, че взривът на криминално-приключенското фантазиране съвпадна с един друг феномен, имащ много общо с фантазията. Съветският социолог Едуард Араб-Оглу писа за този феномен: „появата на обширна футурологична литература през 60-те години от нашия век за мнозина бе неочаквано и дори парадоксално явление. Още през 1957 година такъв авторитетен западен социолог като Раймон Арон заяви с апломб: „Ние сме твърде загрижени за XX век, за да спекулираме с XXI. Дългосрочните исторически предвиждания вече не са модни.“ Уви, този път иначе далновидният социолог се оказа елементарно непредвидлив.“

Изобилието от предвиждания бе в пряка връзка с днешния ден, с желанието да се разбере какво ще дадат на света новите перспективи, разкрили се през 60-те години. В анализа на тези перспективи бе включен могъщ фактор — науката. Но и масовата култура не пожела да остане настрана, да предостави полето за работа само на „високочелите“ — потребителят на масовата култура не им вярваше. Учените строяха хипотези, оперираха с дълги колони от цифри, социологически изчисления, а масовата култура в същото време скимтеше, хленчеше, хвърляше се ту в една, ту в друга посока, плашеше и себе си, и своите последователи. Всичко бе в реда на нещата...

ЗА ПЪРВИ И ДВАДЕСЕТ И ПЕТИ ПЪТ ЗАПАДЕН БЕРЛИН

ИВАН СТОЯНОВИЧ

Преди двацет и пет години бе учреден и утвърден в група „А“ международният кинофестивал в Западен Берлин. Така той теоретически се изравняваше с нивото на фестивалите в Кан, Венеция, Карлови вари, по-късно Москва и др., но практически не можеше да се счита за пълноценен, тъй като в продължение на четвърт век в него не участваха социалистическите страни. Една по-реалистична и перспективна съвременна политика, свързана с отношението на Бон към специфичния статус на Западен Берлин, в контекста на активната международна политика за мир и сътрудничество, водена от социалистическите страни, създаде благоприятни предпоставки тази година фестивалът да навлезе в по-висш етап на своето развитие. Участието за пръв път на СССР, Унгария, Полша, Чехословакия, ГДР, Румъния, Югославия и България придаде на това събитие нов облик, нови качествени изменения. Прелиствайки историята на фестивала, срещаме и заглавия на сериозни художествени произведения, и имена на талантиливи режисьори и актьори, дори някои усилия за политическо преосмисляне на този филмов форум, както в случая с показването на остро сатиричния антимилитаристически филм „О кей“. Но като цяло кинофестивалът в Западен Берлин остана предимно синоним на външен блясък, стълпотворение на звезди, а в програмата преобладаваха буржоазни драми, неангажирани в обществено отношение, безкритични произведения. На тазгодишния юбилеен фестивал все още можеха да се срещнат илюстрации на тази традиция, например английският филм „След сезона“ на Алън Бриджес, където талантиливият Клиф

Робертсън се измъчва в любовен избор между майката (Ванеса Редгрейв) и дъщерята (Сюзън Джорж) и на края заживява с двете, испанският „Голямата къща“ на Франциско Родригес, в който богатият господар (Антонио Ферандис) прелъстява бедната си племеничка-храненица, или италианският „За пръв път на тревата“ на Джан Луиджи Калдероне: майка и дъщеря попадат „случайно“ в прегръдките на баща и син сред дива планинска природа... Но това бяха, така да се каже, закъснелите гости на фестивала. Критика, жури, дори широката фестивална публика отминаваха такива произведения, а филми като „Ледено време“ на Петер Задек (ГФР), носталгично предаващ ежедневието на един бивш хитлеристки престъпник, бяха изпратени с всеобщо освиркване и възгласи от рода на „Долу нацистите!“ Специфично място в този кръг филми зае произведението на известния американски комик Ууди Алън „Любов и смърт“, майсторски изграден в професионално отношение, но смехът, който изтръгва от зрителя, е за сметка на едно подигравателно, непочтено отношение към руския характер, претворяван с такова проникновение от класиците на руската литература. Действието на филма се развива по време на наполеоновото нашествие в Русия. Войникът Борис Грушенко след редица комедийни ситуации е осъден на смърт заради опит да убие Наполеон. Но това е само оголеният сюжет, дълбоките обобщения идват от един тънко премислен втори план, от тенденциозно обрисуваната руска среда и действителност, като се използват имената на герои от руската класика.



„Осиновяване“

Новите черти, които определиха тазгодишния характер на западноберлинския фестивал и предизвикаха подчертан интерес на специалисти и зрители, се криеха предимно в творбите на социалистическото киноизкуство. Нещо повече, тези черти станаха единица мярка при преценката на останалите произведения. Дори дезинформираните, заблудените, предубедените трябваше да посрещнат с чувство на приятна изненада филма на Марта Месарош „Осиновяване“, навлизайки дълбоко в психологията на една днешна унгарска работничка (Кати Берек), търсейки заедно с нея в едно трудно ежедневие истините, любовта, човешкия идеал, заразявайки се от непознатото им чувство, което иие наричаме социалистически хуманизъм, изразено с висока артистичност и вкус. И толкова по-ценни бяха спонтанните ръкопляскания на тези зрители, когато журито присъди на филма най-високата награда „Златната мечка“. Със същата радостна изненада и топлота се посрещна и съветският филм „Сто дни след детството“ на младия Сергей Соловьев. Деликатните преживявания на момчета и момичета в един пионерски лагер, първите докосвания до любовта и разочарованието, първите мисли за избор на път в живота, този нюансиран свят на юношите, застанали

пред прага на голямото бъдеще, плениха зрителите от всички поколения, а журито справедливо присъди на филма наградата за режисура. Значителна беше художествено-идейната победа на кинематографистите от ГДР. „Якоб лъжецът“ на Франк Байер с Властимил Бродски и Ервин Гешонек в главните роли въздейства със силата на един внушителен реквием, посветен на хилядите жертви в еврейските гета по времето на нацизма, който обаче не ни изпълва с песимизъм, а с вяра в крайната победа на доброто човешко начало. Това беше най-дълго аплодираният филм на фестивала, журито се задоволи да го отбележи с награда за мъжка роля (Бродски). Силно впечатление с дълбокия психологически анализ на съвременни семейни отношения и с блестящата интерпретация на Мая Коморовска направи полската творба „Тримесечен отчет на чувствата“. Лична драма, съпоставена с принципа обществена позиция, ясно поведение на персонажа, изобразителна сила на картината — всичко това изведе филма на челно място, въпреки че българският зритель е изкушен с малко по-значими и ярки проявления на талантия режисьор Кшиштоф Зануси в предишните му филми. Чехословашката кинематография гостува на западноберлинските екрани с филм на работниче-

ска тема — за ежедневието, любовта, завръзката и развързката в отношението между двама млади трудови хора („Кой търси златното дъно“). Приятно беше да се констатира тук появата след дълго мълчание на познатия режисьор Иржи Менцел. Румъния се представи с един опит в областта на фантастиката — „Фантастична комедия“, реализиран от Йон Попеско Гопо.

С вдигнат семафор в посоката на проблемния, социално значимия художествен филм се движеха и открояващите се произведения на кинематографите от несоциалистическите страни. Двете награди „Сребърна мечка“ например бяха разделени от антирасисткия, остро антибуржоазен френски филм на Ив Боасе „Господин Дюпон“ и от английския антимилиитаристичен филм „Операция „Овърлорд“ на Стюарт Купер — в един романтичен и поетичен стил, на помияш, но недостигащ внушението на Чухраевата „Балада за войника“, се излага съдбата на младеж, обречен да загине от хитлеристки куршум. Япония представи един покъртващ със суровост-

та си, макар и доста удължен разказ-протест срещу бича на проституцията („Сандакан, дом № 8“, реж. Кей Куман); главната изпълнителка Кинусу Танака заслужи наградата за женска роля. Като твърде амбициозен стремеж да се отразят конфликтите на голямото общество в микросвета на децата може да се оцени датската кинотворба „Оставете ни на мира“, поставена от Ласе Нилсън не без пристрастие към сцените на жестокост. Сред група деца, избягали на пустинен остров, се проявяват познатите черти на капиталистическото общество: очуждение, насилие, безпомощна неизвестност пред утрешния ден. Към политическите и работническите борби от миналото ни върнаха филмите на ГФР „Джон Глюкшадт“ (по новелата на Теодор Щорм „Двойникът“), в който за съжаление с театрални средства режисьорът Улф Михе рисува тежката съдба на безработните от миналия век, и швейцарският „Конфронтация“ на Ролф Лиси, предаващ с документална правдивост убийството на хитлеристкия ръководи-

„100 дни след детството“



тел Вилхелм Густлеф в Швейцария през 1936 г. Тенденцията да се демонстрира известна обществена будност, да се подкаже една обществено валидна идея пролича и в някои филми, които могат да бъдат отнесени по начало към забавния, зрелищно-приключенски жанр. Така шведският представител на фестивала, „Гангстерски филм“ на Ларс Телещам, макар и от доста неясни философски позиции си поставя задача да демитологизира гангстера-герой, да накаже насилието, проповядвано от американския гангстерски екран. В една приятна комедия с изобилстващи сексуални сцени италианският режисьор Паоло Нуци се опитва да осмее на втори план италианския фашизъм от средата на тридесетте години („Проиграни дни и нощи“). Дори нашумелият уестърн „Отрядът“, поставен от Кърк Дъглас, изпълнител и на главната роля, в който напрегнатото преследване и точният изстрел са главните фактори, носи известен съвременен адрес, доколкото разобличава безскрупулността и корупцията при провеждането на изборните кампании в САЩ. Една френска комедия със съмнителни развеселяващи качества („Обичай ме, Лили“, реж. Жорж Дюгаусън) въвежда зрителя в небезинтересния, конфликтен свят на френския работник, прстивопоставяйки го на елитарни псевдоинтелектуални буржоазни среди. Най-качественият застъпник на киното от „третия свят“ бе иранският филм „В чужбина“ на Сохраб Шахид Салес, получил няколко специални отличия. С крайно пестелив диалог, натрапчиво, но все пак с мярка, се налага чувството за отчуждение, самотност и безнадеждност, съпътствуващо ежедневието на турците-черноработници в Западна Германия. Един чудесен актьор в главната роля, когото зрителят следи с обич и доверие — Парвиз Сайяд.

Късометражните филми на 25-я международен кинофестивал в Западен Берлин не се отличаваха с устрема към съвременната тема, с разрешаването на остри социални проблеми: от наивния репортаж до научно-популярната информация, от повече или по-малко усложнената анимация до филми, пледирани опазването на околната среда. Сред тази шарена програма се отличиха анимационният филм на чехословашкия режисьор Вацлав Бедрих „Ш-ш-ш-т“, който за 1—2 минути с помощта на остра и изчистена основна мисъл и редица остроумни гегове осъжда някои

стрежежи на човека да лиши природата от естественото ѝ движение. Филмът справедливо получи една от главните награди. С интересна идея е зареден и югославският филм на Александър Илич „Страст“, също така награден: един ловец с нежност отглежда диви патици в модерни инкубатори, за да може да ги застрелва, когато пораснат... Първата награда за късометражни филми бе отредена на американския научно-популярен филм „Морето“, едно филигранно наблюдение на живота на морското дъно, наситено с любов към хармоничността на природата. В тази богата разновидност от теми, почерци, жанрове, българският анимационен филм „Звездата“ на Христо Топузанов бе приет с интерес, гледан с внимание, въпреки че поради неговата специфична стилистика и тематика не можеше да получи награда.

В кадъра на тазгодишния фестивал влезна и твърде показателният Международен форум на младия филм. Показателен, тъй като разкри най-съществените творчески белези на младото (не само по възраст) поколение кинематографисти: конкретен, стигащ до публичност израз на съучастие в поставянето и понякога решаването на граждански проблеми; енергична намеса в международната борба срещу реакцията, идеологическата и икономическата принуда; еманципация; активизиране на човешката мисъл в аспекта на промяната на личния и обществения живот. Между десетките селектирани (и повечето твърде амбициозни) кинопроизведения респектираха класическите съветски творби „Според закона“ на Лев Кулешов, „Шинел“ на Козинцев и Трауберг и новият „Калина алена“ на Шукшин; нови гледни точки към борбата за освобождението на Чили („Омурици пред оръдията“, „Битката за Чили“); протести срещу привидната освободеност на жената в семейството и обществото на Запад — „Ние дълго мълчахме“, продукция на колектив от млади жени, режисьорки и актриси, „Семейно щастие“ на Мариана Людке и Инго Кратиш, „Борба за едно дете“ на Ингемо Енгстрьом; преки, оголени до тезисност обвинения срещу нравствената корупция в капиталистическата действителност — „В опасност и голяма беда средният път води към гибел“ на Александър Клуге, „Интересите на банката не могат да бъдат интереси на Лина Браке“, режисьор Берхард Зинкел, „Всички или никога“ на Силвано Агости, Марко Белокио, Сандро Петралия, Стефано



Рули, „Пътуващите артисти“ на Теодор Ангелопулис. Мястото не позволява един по-детайлен анализ на тези и още много други представители на младото кино, но едно може да се подчертае: рядко можеше да се види произведение, което да не защитава една критична, реалистична, прицелена в язвите на Запада позиция.

С всичките вълнения на прогресивните и талантиливи участници-кинотворци 25-ят кинофестивал в Западен Берлин

едва ли може да се нарече манифестация на ангажираното, политически ориентирано кино. Но направената крачка през тази година е едно безспорно завоевание в идейно-художествено отношение, с която светът на седмото изкуство ще трябва отсега нататък да се съобразява. За кинематографистите от социалистическите страни се открива още един сериозен терен за разпространение на революционни и хуманитарни идеи, на естетически постижения.



ИМА ДУМАТА МЛАДИЯТ ЗРИТЕЛ

Младежки проблеми: млади творци — млади зрители — това е основната насоченост на международния фестивал „Младите и киното“, който се провежда ежегодно в приморския район на град Кошалин (Полша). Докато в програмата на интернационалния филмов форум „Човек, работа и творчество“ в Люблин се включват и творби с младежка тема, тук вниманието изцяло е насочено към младите. Изборът именно на Кошалин за такава среща съвсем не е случаен: от една страна, това е най-младата по възраст област в Полша (65 процента от жителите ѝ са под 30 години), а, от друга — според статистиката в съревнованието по кинообслужване тя е на второ място в общонационален мащаб. През лятото публиката в този район, обхващащ и Колобжег, Мелно, Устка, Устроне морские, включва значителна част от почиващите по крайбрежието два и половина милиона поляци от всички краища на страната. Тя активно участва в разискванията на филмите, в срещите с творците, в определянето на наградите (премирането се извършва чрез плебисцит). И именно в това съучастие е и главната мисия на фестивала, който е най-важната инициатива от цялостната програма на Съюза на полската социалистическа младеж, озаглавена „С филма

на „ти“.

Тази програма се стреми да разшири филмовия кръгзор на младото поколение, да повиши неговия идейно-естетически критерий, да му даде възможност да прониква в някои по-сложни форми, отговарящи на съвременния етап от развитието на киноизкуството. „Днешното кино изисква от зрителя да бъде посветен в тайните му, да пристъпва към него с необходимата подготовка и знания“ — изтъква Анджей Вайда. Към осигуряването именно на такава подготовка е насочено петгодишното тясно сътрудничество на младежкото движение в Полша с дейците на филмовата култура. То се изразява в провеждане на курсове и семинари в младежки лагери, към заводи и учреждения; в организиране на дискусии след премиерни прожекции и на кинобеседи за преподаватели, за творци и критици, за ученици и млади работници. Най-интересният семинар, който протече в дните на фестивала, бе „Филмът—човекът—съвременният свят“. В неговите лекции намериха място редица актуални проблеми, свързани с екранните превъплъщения на съвременния герой, с отразяването на невралгичните пунктове на века, с кинообучението в училище.

Център на програмата „С филма на „ти“ безспорно е международната сре-

ща „Младите и киното“, която се провежда вече за трети път. Нейните организатори са Централният съвет на профсъюзите, Главният съвет на Съюза на социалистическата младеж, Главният съвет на кинематографията, Комитетът за радио и телевизия и коалинският комитет за култура и просвета. Макар и обявена като международна, тя все още не е придобила интернационален характер в истинския смисъл на думата. Правото на състезателност имаха само полските филми — игрални, телевизионни, документални и просветни. Останалите дългометражни кинотворби — на СССР, Унгария, Чехословакия, България и Румъния — бяха показани извън конкурса. Те представляваха една база за сравнение на филмовите постижения в Полша с тези в другите социалистически страни. Тематиката на цялата програма бе насочена към идеологическото, патристичното и нравственото възпитание на младото поколение. В нея ярко се очертаха три основни проблема: младият човек и войната, младият човек и любовта, младият човек и престъплението. Веднага прави впечатление отсъствието на твърде значима тема — младият човек и неговата активност, младият човек и трудът. Не зная дали това е пропуск в селекцията на игралните филми за фестивала, или съответните произведения не са били на необходимото ниво, но се усеща една съществена празнота.

И не случайно симпатите на публиката спечелиха два криминални филма (вторият не разкрива самото престъпление, а следствията от него). Голямата награда на плебисцита бе присъдена на „Запис на едно престъпление“. Режисьорът Анджей Тшос-Раставецки проследява съдбата на двама млади престъпници, за да покаже пълната деградация, до която води избраният от тях път. Макар и малко обстоятелствено-обяснителна, кинотворбата е заснета с усет към криминалните ситуации, с остро чувство за ритъм; поддържа непрекъснато напрежение у зрителя. Значително по-сложен, по-богат в психологическо отношение е „Нейният портрет“ (получил наградата за игрален филм) на младия режисьор Мечислав Васьковски. Удостоено предварително с награди в Манхайм и Гданск, това произведение още не се е появило по полските екрани. То възпроизвежда действителен случай в един изправителен дом във Варшава. Точно избраният от режисьора документален начин на изображение придава достоверност на разглежданите

факти и събития. В центъра на филма са преживяванията на едно самотно момиче, изоставено от родителите си. Онова, с което ни привлича режисурата, е стремежът да защити човешкото достойнство дори в онези случаи, които са се отклонили от верния път. Тя апелира към по-голямо доверие в човека, към по-внимателно вглеждане в него. За съжаление тази концепция в известна степен се накръпява от схематичните образи на повечето надзиратели и учители, които на места звучат прекалено негативно. Напрегната атмосфера е постигната и в третия криминален филм „Страх“. Младият режисьор Антони Краузе, награден миналата година на същия фестивал, някак неусетно, с професионална лекота ни въвежда в средата на една група престъпници, които влизат в аферите си редица невинни хора, за да заблудят милицията. Той проявява на места ярък усет към комедийното — за съжаление, само в първата част (чудесен е епизодът с преспиването в хотела), към характерния детайл и обрата в настроенията. С интерес бе посрещната премиерата на новия филм на Януш Насфетер „Моя война, моя любов“. И „Няма да те обичам“, проектиран неотдавна на Шестия международен фестивал на червенокръстките и здравни филми във Варна, и тази творба доказват трайния и задълбочен интерес на режисурата към младите герои и техните проблеми. Но за разлика от първото произведение, което отблизо прониква във взаимоотношенията между родители и деца в едно съвременно семейство, второто ни връща в навечерието на 1940 година, за да ни разкрие преждевременното умъдряване на децата, принудени да бъдат свидетели на бедствията и трагизма на Втората световна война. На ужаса и отчуждението, които създава войната, е противопоставена вечната необходимост на човек от човека, зараждането на първите любовни трепети между две деца, срещнали се случайно по време на една бомбардировка. Въпреки драматургическата си недовършеност и твърде мъдрите за възрастта на героинята слова, които тя често произнася, филмът вънгува с майсторското изобразително пресъздаване на войната (особено зловещо прозвучала в епизодите след самолетното бомбардиране), с някои колоритно шрихираны второстепенни образи.

Младият съвременен герой с неговата активна, настъпателна позиция се изявява най-категорично на фестивалния

екран в игралната творба „Брада“, наградена в категорията за телевизионни филми. Конфликтът между новите методи на обучение, които млад учител прилага в прозидциалното средно училище, и обкръжаващата го консервативна учителска среда намери своя път към публиката благодарение на умелата режисура на Анджей Конци. Наградата за документално-просветен филм бе отредена на „Олимпийци“. Той синтезира една своеобразна философия на математиката през погледа на младото поколение математици. Неговият режисьор Томаш Зигалдо — един от най-добрите документалисти на младата полска генерация — получи тазгодишната стипендия на град Кошалин (такава стипендия се отпуска ежегодно на творци на произведения с младежка тематика). С интересни режисьорски решения се откриха и телевизионната творба „Краят на сиромашкото лято“ на Ева Крук и документалното произведение „Посещение“ на Марсел Лозински. Като най-добри полски актьори за 1975 година зрителите посочиха Беата Тишкевич и Вацлав Ковалски, които присъствуваха на фестивала. Освен тях сред гостите бяха режисьорите Кшиштоф Зануси, Ян Батори, Януш Несфетер, Мечислав Васковски, Силвестер Хенчински и актрисата Барбара Брилска.

Извън конкурса бяха показани известният филм на Отар Йоселиани „Ден като ден“, талантиливата еранизация на Золтан Фабри „Недовършена фраза“ и романа на Тибор Дери, „Кой търси

златното дъно“ на Иржи Менцел, „Този истински мъж“ на Александър Обрешков и „Добрият Филип“ на Дан Пята (Румъния). За идната година ръководителите на фестивала предвиждат участието и на филми от други страни в състезателната програма. Това означава, в резултат на прецизна селекция, ще даде възможност да бъдат видени и оценени най-ярките кинопроизведения с младежка тема, да се повиши естетическият критерий спрямо тях, да се разшири кръгът от проблеми на фестивалния екран.

Заслужава да бъдат отбелязани още две интересни мероприятия, проведени по време на фестивала: дискусиата „Младото кино и литературата“ и срещата с известния полски режисьор Зануси, на която се състоя двустранен разговор (творец — зрител) както по проблеми, свързани с неговото творчество, така и за спецификата на киноизкуството на днешния етап и особено на политическия филм. Аудиторията изслушваше режисьора и споделяше свои мисли с видимо възмущение. Активният интерес, съпровождащ срещата, а и целият фестивал (в него участваха над 500 курсисти от филмовите семинари, преподаватели, критици, журналисти и творци) очертават перспективите на тази инициатива. Едва ли има по-ефикасно средство за издигане вкуса на младата публика от срещата ѝ с талантиви творци на киноизкуството и техните автори.

Олга Маркова



По сценарий на Никола Русев режисьорът Георги Стоянов постави филма „Щурец в ухото“. Татьяна Лозева в кадър от филма.

СССР

Авторите на филма „Моят дом е театърът“ (сценарий С. Ермолинский и В. Лакшин, режисьор Б. Ермолаев), посветен на големия руски драматург А. Н. Островски, са си поставили за цел да накарат зрителя да се откъсне от стереотипите, свързани с привичната представа за „мирния и домашен“ живот на Островски, да разкажат драматични епизоди от живота му. Действието обхваща времето от първата постановка на пиесата „Не се вози на чужда кола“ до премиерата на „Буря“ в Малий театър. Именно в тези години Островски се създава като драматург и неговите пиеси завоюват трайно място на сцената. Това е

било времето, когато царската цензура е забранила пиесата „Банкрут“ а дирекцията на Малий театър е съветвала писателя да промени финала на „Буря“, за да се избегне сцената със смъртта на Катерина. Филмът ще разкаже и за артиста-трагик Горев, придобил скандална известност, обявявайки се за автора на „Банкрут“, и за личната съдба на Островски, свързана с неговите дълбоки чувства към артистката от Малий театър Никулина-Кусицка, първата изпълнителка на ролята на Катерина от „Буря“. Особено място ще заеме във филма Малий театър, който зрителите наричали „Домът на Островски“.

В ролята на Островски ще се появи А. Кайдановски, в ролята на Никулина-Кусицка — В. Малявина. В останалите роли — Г. Полских, О. Янковски, К. Войнов. Оператор — Роман Веселер.

Сценарият на филма „Изгрев над Ганг“, който сега се снима от режисьора Лагиф Файзиев, е по мотиви от поемата на Мирзо Гурсун Заде. Във встъпителния епизод поетът се среща със стария индус Чандър, бивш раджа. Поетът казва: „Донесох ви поема за вашата младост и за вашата среща с Ленин...“ И заедно с героя зрителите страница след страница ще прочетат чудния живот на този човек.

... Двайсетте години. Младият раджа Чандър се завръща от Англия, където

се е учил. По заповед на английския губернатор е убит баща му. Същата участ очаква и Чандър, раздал земите си на бедните селяни. Търсейки истината, той се среща с Махагма Ганди. Приема неговата теория за ненасилствена съпротива и се заклева никога да не взима оръжие в ръка. За да се спаси от преследванията, Чандър заедно с приятел си Хамал напуска Индия. При своите странствувания попадат в Памир и Таджикистан. Тук за пръв път чуват думите „революция“, „свобода“, „болшевики“. Хамал се влюбва в таджикската девойка Гулмар и тя става негова жена. От Афганистан Чандър решава да отиде в Москва при Ленин. В Средна Азия още бушува пожарът на Гражданската война и той неволно става неин участник. Узнава истинската цена на борбата за свобода. Неговият труден, изпълнен с приключения път, завършва в Кремъл.

Филмът ще бъде издържан в стила на класическите източни предания. Над филма работят кинематографисти от различни студии. Главните роли се изпълняват от молдавските артисти братята Виктор и Мирча Соцки.

Режисьорът Елдар Рязанов е завършил в Мосфилм филмовата комедия „Ирония на съдбата“, в която главната роля изпълнява полската артистка Барбара Брилска. „С драматурга Емил Брагински написахме преди няколко години пиесата „Ирония на съдбата“, поставена на няколко сцени — казва Е. Рязанов. —



Из филма „Следователят и гората“. Автор на сценария и режисьор Рангел Вълчанов.

Тя се хареса на зрителите. Сега героите на пиесата ще се появят и на екрана. В живота често се срещат хора, които много пресметливо избират партньор за семейния си живот, гарантиращ стандартно щастие. Но случаят често им поднася и изненади, и тогава всичко в техния „подреден“ живот се събаря.“

Известната съветска гимнастичка Олга Корбут е послужила за прототип на



Елена Димитрова във филма „Да изядеш ябълката“. Режисьор Никола Рударов, сценарий Свобода Бъчварова.

героинята на филма „Девойката от Берёзовска“, постановка на режисьора Виктор Титов. „И в този филм развиваме темата, която беше засегната в предишния ми филм „Един ден на доктор Калининкова“ — казва режисьорът. В ролята на гимнастичката дебютира Ана Жарова, дъщеря на известния съветски артист Михаил Жаров.

На една улица е намерен труп на мъж. Установена е личността на починалия — това е ученият Антон Тихомиров. Следствието по делото е възложено на следователя Игор Николаевич Мазин. Той се среща с хора, познавали Тихомиров, с негови колеги и пред него изниква образът на човек със сложен и противоречив характер. Тихомиров блестящо е защитил дисертацията си и е получил степен доктор на науките. А на другия ден, след банкетата по случай защитата, го намират мъртъв под прозорците на неговия дом. Самоубийство? ... Мазин чувства в показанията на свидетелите някаква неяснота и решава да сибере заедно всички, които са били близки с Тихомиров и са го видели в навечерието на неговата гибел.

„Бих отнесъл нашия бъдещ филм към жанра на психологическия детектив — казва режисьорът от Мосфилм Алексей Сурин — Сценарият на Павел Шестаков привлича вниманието ми не само с чисто детективския си сюжет, но и с възможностите да се покаже светът на хората на науката, високите морални и нравствени критерии, от които те се ръководят в своята дейност. Искаме да разкажем също до какво води пренебрежението към законите на нашето общество.“ Филмът се снима от операторите Игор Гелейн и Юрий Невски.

ПОЛША

Филмовият колектив „Профил“ с ръководител Бохдан Поренба, който съществува само от няколко месеца, ще снима първите си филми — „Пример“ с режисьор Кшищоф Войцеховски и „Заплахата“ с режисьор Вацлав Флорковски. И двата филма са по оригинални сценарии. „Заплахата“ е разказ за едно пътуване



Филип Трифонов, изпълнител на главната роля във филма „Не си отивай“. Сценарий Георги Мишев, режисьор Людмил Кирков.

до Щатите на свидетел от Полша по процес срещу палач от лагера „Мајданек“. Това е политико-психологическа драма, засягаща темата за отговорността за хитлеристките престъпления.

В същия колектив режисьорът Ричард Бер работи над сценарий на филма „Такава голяма сватба“ по романа на Тадеуш Новак — една история, разиграла се непосредствено след войната. Към времето на войната се отнася и сценарият „Училището на Големанови“, разказ за осинявяването на едно полско дете от немско семейство. Режисьорът Ян Буткиевич подготвя реализацията на сценария „Просветление“, посветен на необходимостта от равновесие между развитието на цивилизацията и запазване правата на природата. Автор на сценария е съветският писател Юрий Нагибин.



Лоран Терзиев, Ани Жираардо, Биби Андерсон и Рикардо Кучиола в сцена от филма „Над Сантяго вали“. Сценарий и режисура Елвио Сото.

Режисьорът Тадеуш Макарчински продължава монтажния сериен филм за тървите следвоенни години. Неотдавна той е завършил филма „Мост“, история не-обикновено драматична и вълнуваща. Режисьорът е използвал хроники от първите следвоенни години във Варшава от поставянето на първия понтон над Висла през януари 1945 г. до възстановяване на Понятовския мост.



Антон Горчев и Васил Михайлов в телевизионния филм „Сбогом, любов“. Сценарист Рангел Игнатов, режисьор Мариана Евстатиева.

При допитването до читателите на сп. „Екран“ и „Вестник Зеленогурски“ за най-популярни артисти през 1974 г. са признати Малгожата Браунек и Даниел Олбрихски.

Във Вроцлав режисьорът Анджей Пиотровски е започнал снимането на телевизионния филм „Служебно заминаване“. Действието се развива в последните два часа преди заминаването на героя зад граница за една година. Тези два часа са той прекарва с жена си, познати и колеги. В главните роли участват Ева Вишневска, Марек Пиловски, Йоланта Лоте, Хана Станкувна.

Режисьорът Антони Краузе скоро ще пристъпи към снимането на седемсериен телевизионен филм „Плещ

и шпага“ по романа „Омагьосаният дворец“ на Валерий Лозински. Чрез приключенията на героите, приличащи на тези от романите на Ал. Дюма и Евгени Сю, авторите показват Галиция, обхваната от революционните идеи в периода на „Пролетта на народите“. В този разказ на Лозински има мотиви, типични за приключенския роман, а също комични и гротескни истории. Главните роли са поверени на артистите Данута Ковалска, Бождан Байер, Тадеуш Бартошик.

сете най-хубави филма на света“.

Режисьорът Ян Рибковски подготвя по сценарий на Анджей Ярецки екранизацията на „Моралът на госпожа Дулска“ по популярната драма на Габриела Заполска. Филмът, който ще носи името „Сезон на любов“, ще се снима в творческия колектив „Призмат“. Драмата на Заполска вече е била филмирана в Съветския съюз и Чехословакия.

От 22 до 31 август в Торуна се е състоял XXXIV международен конгрес на филмовите аматьори, в който са взели участие около 36 страни. Конгресът се е провел под лозунга „Де-

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Режисьорът Владимир Чех („Ключът“) завършва новия си филм „Акция в Истамбул“ по сценарий на



Витаутас Жалакявичус снима филм по романа на Вл. Богомолов „В август четиридесет и четвърта“ под заглавие „В момент на истини“.

Иван Ратис и Бинек Бриних. Това е първият филм за чехословашкото разузнаване. По замисъл филмът е детективен — от самото начало се знае кой какъв е. Ежедневното на разузнавача е показано без романтика. По-голяма част от действието се развива в Западен Берлин. Главните герои са двама: Петер Халва и Гита Рейно, които от години работят в Западен Берлин. Техните роли изпълняват Радован Лукавски и Ида Папанчева. В останалите роли: Едуард Купак, немският артист Вилхелм Кох-Хоогс, Франтишек Петерка.

Режисьорът Иржи Свобода снима в „Барандов“ своя първи дългометражен филм „Огледало за Кристина“. За литературна основа на сценария, написан от режисьора, е послужила едноименната новела на Л. Ром-портлова. Това е психологически разказ за живота на днешната младеж.

В същата студия работи върху третия си авторски филм режисьорът Вацлав Матейка. Главният герой, 18-годишният Петер, отива в интернат поради непрекъснатите конфликти с майка си. След връщането си в къщи той иска да оправи отношенията си, търси близост и разбиране, но майката е заета със своите сърдечни проблеми. Огорчен и потиснат, Петер отново се връща в интерната. Едва по-късно майка му най-после разбира причините за тяхното отчуждение и се опитва да намери път към сърцето на сина си.

ГДР

Точно преди идването на Хитлер на власт Бертолд Брехт и Ернст Отвалд са написали за режисьора Златан Дудов сценария „Куле Вампе“. Филмът е бил забранен от цензурата. Избухнал голям скандал и цензурата е била принудена да ревизира първото си решение и да допусне филма на екрана, но с много съкращения.

Сга в ДГФА се снима филмът „Смокинов лист за Куле Вампе“, възстановяващ атмосферата на ония събития. Авторите показват дейността на тогавашната цензура и на някои политични, които са принудили режисьора да премахне компрометиращите ги сценари.



Георги Парцалев изпълнява една от главните роли във филма на режисьора Петър Василев „Два диоптъра далекогледство“. Авторы на сценария братя Мормарези.



Леонид Вартоломеев в ролята на пилота **Зайкин** и **Екатерина Василева** в ролята на **Клотилда де Ларош** от съветския филм „Въздухоплаватели“. Режисьори **Наталия Троценко** и **Анатолий Вехотко**.



Лаура Кеворкян изпълнява главната женска роля в новия филм на Едмонд Кеосаян „Пурпурен залез“.

ни. Този филм, разказващ за един филм, направен в кризисните години на Ваймарската република (1929—1932), освен сцените снет днес, ще включва и фрагменти от „Куле Вампе“.

Във филма „Пират с трулна съдба“, фантазията на едно 13-годишно момче





Сергей Герасимов и Инокентий Смоктуновски в сцена от съветския филм „Дъщеря — майка“. Постановка С. Герасимов.

Сцени от съветско-чехословашкия филм „Здравей, цирк“, режисьор Одржих Липски с участието на Евгений Леонов.



постоянно се преплита с действителността. Всяка сутрин в училищния автобус Кристиан слуша подигравките на своите съученици, които го наричат Пирата. А и какво може да се очаква от момче, израснало в затънтена рибарска хижа?

Важна тема за отношенията между децата е засегнат в своя разказ „Пират с трудна съдба“ младият писател Клаус Бойхлер. Той, заедно с Фред Родриан, е написал сценария за филма. Режисьорът Волфганг Хюбнер и артистите Херберт Кюфер и Ерика Дункелман са създали интересен филм за деца и юноши. Филмът проследява измененията, извършващи се в обкръжаващия ни свят, и разказва как в човека се ражда увереност в собствените му сили.

ИТАЛИЯ

Както съобщихме, Джейн Фонда, „най-чергелата“ киноартистка на апад, е поканена от режисьора Джулиано Монталдо да превъплъти на екрана сложния образ на Роза Люксембург — „Червената роза“, революционната героиня от началото на века.

Преди няколко години известният режисьор Джино Понтекорво също възнамерявал да снима филм за Роза Люксембург, но по различни причини този проект не е могъл да бъде осъществен.

Сега тази инициатива е подета от Римската киностудия, организирана само от десет месеца, която си

е поставила за цел снимането на филма на високо художествено равнище. Първият филм, заплануван от студията, е за „Червената роза“. Сценарият се работи от Андрея Борбото и Итало Москато, заедно с режисьора Джулиано Монталдо. Консултант на бъдещия филм е историкът Лелио Босо, който вече години наред се занимава с изследване живота и дейността на Роза Люксембург. Работата, с която се е заела тази четворка, не е от леките. Червената роза и досега предизвиква гореща любов у едни и ненавист у други. Лелио Босо в един от своите трудове я нарича „една от най-сложните и противоречиви фигури на международното работническо движение в началото на века“. „Може би е доста смело, но ние се отказваме от създаването на чисто биографичен филм — казва Монталдо — и решихме да съсредоточим вниманието си на определен период от живота и борбата на Роза Люксембург. Спряхме се на последния етап, на двата последни месеца преди нейната смърт, станали кулминация в цялата ѝ дейност. На 9 ноември 1918 г. Роза излиза от затвора и попада в свършено друга революционна обстановка в Германия, когато вече теорията се проверява от практиката, когато възниква възможност да се осъществят идеите, които тя прокарва в своите трудове. Целият предишен неин живот се оказва някакво препускане, подготовка към този момент. Много изследователи — добавя Монталдо — са направили от Роза свещица, а ние искаме да създадем истински човешки



„Колкото думи, толкова песни“ — съвместна продукция на СССР и ГДР. Режисьори Юлиус Кун и Михаел Енгелбергер.

образ, искаме да покажем жена с огромна любов към хората, личност силна и в същото време мека в отношението си към хората, революционерка, на която не са чужди човешките слабости, която се заблуждава и осъзнава грешките си. Искане се да разкажем за нея като за обикновена жена, за любовта ѝ към Лео, донесла ѝ радост и тръпки (става дума за Лео Йогихес, виден деец на полското и немското работническо движение, по-късно известен под името Ян Кишка). Мисля, че образът на Червената роза и сега предизвиква голям интерес, особено след младежта. В нашия филм ще засегнем проблеми, които и сега възбуждат италианците — въпросът за единството на левите сили, за отношението на интелигенцията към правителството, въпросите за войната, мира, революцията.

Снимките на филма ще започнат вероятно към края

на лятото и ще завършат през зимата на 1976 г. в Берлин, където ще се снимат трагическите сцени на убийството на Роза Люксембург.

Сofия Лорен участва във филма „Големият бос“ на френския режисьор Андре Кайат. Снимките ще бъдат направени в Канада. Популярната артистка играе ролята на дъщеря на италианец дървосекач, която се омъжва за американец, собственик на фабрика за спортни артикули. Когато при тайнствени обстоятелства загива един от големите акционери на фабриката, срещу нея се насочват подозренията на семейството на загиналия и на наетите частни детективи. Действието протича стигласно правилата на традиционния криминален филм. Най-голямо място във филма е отделено на директора на фабриката, на профсъюзния делегат и на кмета.



Елена Проклова във филма на Йосиф Хейфиц „Единствената“.

ФРАНЦИЯ

Режисьорът Жак Древил, снел първия френско-съветски филм „Нормандия“ Неман“, ще реализира нов филм съвместно със съветските си колеги. Това ще бъде екранизация на романа „93-та година“ на Виктор Юго.

„В този роман има всичко — казва Жак Древил. — Анализ на революционни процеси, запазил актуалността си и днес, драматическа острота на сюжета, богат материал за артисти“. За такъв „странен“ филм у нас не е възможно да се намери продуцент, а и ако се намери, той ще изисква от постановчика „като залог“ минимум две звезди. Съветската система на филмопроизводство е основана на съвсем други принципи. Ето защо предложих идеята за снемането на филма именно на съветски кинематографисти. Екранизацията вече е включена в плановете на най-близките съветски постановки.“

„Историята на Адела Х.“ е новият филм на Франсоа Триуфо, чийто героиня е по-малката дъщеря на Виктор Юго. В 1854 г., след преврата на Наполеон III, Виктор Юго със семейството си заминава за Англия. Там Адела се запознава с Алберт Пинсън, млад офицер от британската армия, който е участвувал в известните спиритически сеанси на Виктор Юго. Във филма се разказва историята на тяхната любов.

Филмът „Този обичан Виктор“ е дебют на младия френски режисьор Робин Дейвис. Това е историята на двама приятели, които на стари години решават да живеят заедно. Но скоро започват конфликти, атмосферата става все по-непоносима, докато една вечер се стига до трагедия. В главните роли участвуват Бернар Блие и Жак Дюфило.

Режисьорът Жан-Кристоф Аверти в едно интервю е заявил, че от години е мечтал да направи филм за Жозефин Бекер. Няколко седмици преди смъртта на

известната звезда от музикалния той е представил на продуцента Карло Понти скица за сценарий на филм под названието „Жозефин“. Филмът ще бъде реализиран през 1976 г.

„Това няма да бъде документален монтаж или подробен биографичен филм“ — е заявил Ж. К. Аверти, — но музикална комедия за Жозефин Бекер. Успях в продължение на години да натрупам огромна документация и да събера богата информация. Бих искал преди всичко да покажа пристигането във Франция на чернокожата девойка от Харлем, която в ритъма на чарлстона най-първо шокира, а после завоюва Париж. Жозефин Бекер е била символ на „негърския ренесанс“.

В продължение на трите последни години Клод Шаброл е реализирал шест филма за големия екран и шест 50-минутни филма за малкия екран. „Режисьорът е затова, за да прави филми“ — е заявил Шаброл. Сега режисьорът снима сензационната драма „Покана за убийство“. Между героините са един архитект от Тунис (Франко Неро) и неговата кета — италианка (Стефания Сандрели), която въпреки своите прогресивни възгледи не се е освободила от расови предрасъдъци. Действието се развива в два плана — действителен и недействителен.

АНГЛИЯ

Известният английски писател Греъм Грийн, който сега е на 71 година, най-после е дал съгласието си за телевизионна екранизация на някои свои новели. Те ще бъдат излъчени под названието „Сенки от Грийн“. Главните роли в тези екранизации ще се изпълняват от най-известни английски артисти, между които Пол Скофилд и Джон Гилгуд. Неотдавна Греъм Грийн е завършил новата си пиеса „Завръщането на А. И. Рефлис“, чиято премиера ще се състои в лондонския театър „Роял Шекспир къмпани“.

САЩ

Аферата „Уотъргейт“, която неотдавна разтърси цяла Америка, е тема на филма „Всички хора на президентата“, основан върху книгата на двамата репортери Роберт Уудуорт и Карел Бърнстейн от „Вашингтон

пост“. Режисьор на филма е Алън Пакула („Клут“). Първите снимки са направени в зданията, където преди три години започна скандалът. Огромната сума от шест милиона долара е била използвана до голяма степен за построяването на тези здания, където на кинематографистите не е било разрешено да влизат.

От аферата „Уотъргейт“ са се интересували много режисьори, между които и френският режисьор Коста Гаврас, известен със своите политически филми, но едва след публикуването на книгата, която е станала истинска сензация, е могло да се говори за реализацията на един филм. Правото за екранизация е получил артистът Роберт Редфорт. Филмът е бил финансиран от студията „Уорнър Брос“, а Редфорт е участвувал като продуцент и изпълнител на ролята на Уудуорт. Ролята на другия репортер — Карл Бърнстейн — е била възложена на Дъстин Хофман. Ричард Никсън и неговите сътрудници ще бъдат показани само във фрагменти от хроники и документални филми.

„Живеем в общество — казва режисьорът Пакула, — в което всеки очаква нещо значително, очаква герой „по-голям от живота“. Във филма представяме една действителна история, където това, което изглежда невъзможно, бива постигнато благодарение внимателното вглеждане в подробностите и разрешаването на политически ребуси от хора, за които никой никога не е слушал. Това всъщност е традиционна американска тема — вяра в силата на отделния човек, тема, която се връща в момента, когато бяхме започнали да губим тази вяра.“

Засега в Щатите няма друг филм, който да предизвика толкова голям интерес.

Ели Мак Гроу и Стив Мак Куин играят заедно в кърватата драма „Бяство“, постановка на режисьора Сем Пекиппа. Двойка престъпници са преследвани едновременно и от полиция, и от гангестери. За героинята на „Любовна история“ това е първата роля в съвсем нов стил, докато Стив Мак Куин („Булит“) се счита за артист, специализиран се във филми от този жанр.

ГЕОРГИ МИШЕВ

САМОДИВСКО ХОРО

Провинциална комедия

Петък, 10 ч.

Главната улица на градчето Ел. Пред магазин „Фаянс“ вече чака внушителна редица от хора. Всичко е още спокойно, лицата са обърнати към камиона, спрял до тротоара.

Под брезентовото чергило двама души, заровени в едрата оризова слама, подават някакви порцеланови предмети на носачите-доброволци.

Доброволците се редят един зад друг, поемат стоката и внимателно я понасят към магазина. Пътят им е кратък, но пълен с рискове: през тротоара, покрай опашката, прескок през дръжката на дългата метла, закрепена като хипотенуза в правоъгълника на вратата. До тезгяха на магазинера. Бавна, досадна работа, но няма друг начин, защото се работи с чуплива материя.

Точно това казва магазинерът Никифоров на тях, които плахо го подканват да побърза:

— Няма начин!... Работим с чуплива материя!...

На опашката вече се е появил човек с химикалка, който прави списък, започващ естествено с неговото име:

— Гено Станчев, значи, съм аз, първи номер... Пена Стефанова, втори... Цанка Цончева, трети...

Замълчава за миг, загледал дискретно настрана.

Покрай камиона преминава Красавицата на Ел.

Това е наистина хубава жена, каквато винаги има по една във всяко селище. Едра, изправена, с хубава глава, буен и корав конски косъм, разпилян по раменете ѝ, високи и пищни гърди и всичко останало, което кара мъжете да замълчават, щом я видят.

Човекът с химикалката казва тихо на съседа си:

— И тя ли е била там?...

— А бе целият град говори, обаче аз не вярвам...

— Ще се разбере то — казва химикалката. — Не може да не се разбере...

— — — — —
Единият от стоварящите издухва полепналите сламки от порцелановия предмет и вика зарадван:

— Последният!... Край на предаването!...

Сега ще забележим, че това е порцеланова кутия за сапун, известна сред населението под името „сапунарник“.

Застанал до купчината сапунарници, магазинерът Никифоров издава първата си заповед:

— Първом — на носачите!... Я се наредете сега да ви видя...

Носачите се нареждат: възрастен мъж, жена, млад мъж със спортно сако, юноша...

— Пригответе по лев и десет на парче! — казва магазинерът. — Но точно, защото съм зле със стотинките...

Търговията започва.

Възрастният мъж изважда чувалче и започва да бута вътре един след друг десетина сапунарника.

Опашката започва вече да става неспокойна с приближаването на върховния момент. Естествено двама се карат на тема пререждане. Един пита по колко дават. Трети разказва малък спомен.

— А във Вършец беше пълно с муфи от половин цол...

— От японските ли? — пита съседът му. — Защото един приятел ми донесе японски от Луковит...

Човекът с химикалката отново казва на съседа си:

— Иван Петков не е такъв човек...

— Ти ходил ли си на асфалтовата база? — пита го другият. — Иди някога, пък после ще приказваме...

— А бе прав си... Това е тънък занаят...

Младият човек със спортното сако е вече на ред.

— Един! — казва той.

— Колко? — гледа го подозрително магазинерът.

— Един ми трябва...

— Че ти за един сапунарник ли пренесе цял камион?...

— Мисля, че за една баня...

— Ами за кухнята? Вземи повече бе, човек, слушай мен... Ще ги размениш за нещо друго... Така де! Твоя си работа, но винаги можеш да ги размениш за пешкирник, например.

— Какво е то?

— Хубава работа! Ами на какво си окачвате пешкирите?

— Не, благодаря!...

Но магазинерът ловко му завива в коравата хартия два сапунарника:

— Два и двайсет!... Пък ако го върне жена ти — на моя отговорност...

И внезапно вниманието му се насочва в друга посока.

Появила се е Красавицата. Навалицата затихва за миг и леко ѝ прави път.

Красавицата надниква, за да види вероятно стоката отблизо.

— Не са лоши — казва ѝ магазинерът и почуква един с молива си. — Двоен клинкер, италиански лиценз.

Глух ропот набъбва в редицата на чакащите.

— — — — —
На изхода се появява младият човек със спортното сако.

Човекът с химикалката и съседът му се споглеждат.

— Този е! — прошепва съседът.

Миг след това излиза и Красавицата с няколко сапунарника, изпълнили найлоновата ѝ пазарска мрежа.

Тя също гледа подир младия човек.

— — — — —
Той се казва Павел Сираков и сега върви доволен със своя пакет и се

усмива. Както вероятно се е усмихвал и купувачът от ранната политикономия, разменил две крини пшеница за една желязна брадва...

Прекосява градската градина. Минава покрай едно платно в рамка, облегнатата до входа на читалището. На платното пише: „Павел Сираков. Изложба живопис. Вход свободен.“

Салонът, където е изложбата, е тапициран със зебло, върху което се открояват трийсетина картини.

Една жена на средна възраст седи зад ясеново бюро с традиционното плетиво в ръце.

— Двоен клинкер, Юлия! — казва Павел. — Италианска работа!... Какво ще кажеш?... — И внезапно му се прищява да затананика нещо италианско, нещо от рода на: „Как съм доволен, как съм щастлив...“

На шега, разбира се.

Юлия не казва нищо, само проследява движенията му, след което на устните ѝ просветва слаба усмивка.

Сираков отваря вратата зад едно зебло, където има малка стаичка, и оставя там покупката си. Изтупва дрехите си, защото му се струва, че все още има полепнали сламки, после пита вече с делови тон:

— Ония с откупката не са се обаждали, нали?

Юлия кимва мълчаливо.

— Щом досега ги няма никакви, предлагам да ги отпишем! — казва той повече на себе си.

Заглежда се към едно табло, посяга и го оправя, защото му се вижда изкривено. И сетил се за още нещо, вика отново през смях:

— Пак ли мина колоездачът?... И все в голите мадами му беше окото. А?

Юлия кима усмихната.

— Има нещо съмнително, Юлия!... Помни ми думата... Три пъти да идеш на една изложба — това вече на нищо не прилича...

Новата модерна столова на завод „Елпром“ — цялата в стъкло и алуминиева дограма. На дългата гипсова стена Павел Сираков довършва пьстър декоративен фриз.

Отекват стъпки в огромното помещение. Сираков поглежда от върха на бояджийската стълба.

Дошъл е човекът от профкомитета Петър Гутев.

— Слез да изпушим по един тютун! — казва той и разпечатва луксозен пакет цигари. И самият той има елегантен вид: спретнат костюм, вратовръзка с флорални мотиви, както се казва по журналите, запалка от дубле.

Сираков се спуска до него. Палят.

— Значи, комисията остава за утре — казва Гутев. — И знаеш ли кой я оглавява?

Сираков го поглежда въпросително.

— Че кой друг освен аз! — смее се Гутев. — Шефът вика: „Гутев, оглавявай и владей!“... Сега бях при него.

— Вече съм готов, когато кажете — казва Сираков.

— Лично аз го приемам... И снощи го разглеждах, преди да си тръгна... И тая заран викам, я да хвърля едно око, докато ми е свеж мозъкът... И в общи линии съм „за“... Ще изиграе своята културно-масова роля, така да се каже... Обаче шефът иска да сложиш някъде един детайл.

— Какъв детайл? — пита художникът.

— Аз не ти ли казах?... Шефът също мина снощи... И го приема като цяло... Но му липсвало едно колело, от ония — зъбчатите...

— Трябваше да кажете още на проекта... Къде да му търся място сега...

— Какъв прогрес, вика, ще осъществяваме без зъбчато колело? И е прав ще знаеш... Детайлът осмисля цялото... Нали така!

Той върви бавно, вдигнал глава към фриза, и търси място за колелото. Най-сетне съзира малко пространство между две фигури и пръстът му чертае във въздуха колела и елипси.

— Няма място за никакъв детайл! — твърдо казва Сираков.

— Недей така, Сираков! Недей така! Трябва да бъдем разумни!

— Но всичко е одобрено от художествения съвет...

— Съветът е този, който дава това... — Гутев показва с пръсти броене на пари. — Хайде, хайде... да не драматизираме нещата...

Една дълга сянка ляга на мозайката между двамата.

Павел се обръща.

Обяна от ярка слънчева светлина, на входа стои крехка женска фигура, леко деформирана от бременността.

Той бързо отива към нея.

— Павел! — казва тя и погледната отблизо, ще видим нежното ѝ лице и подпухналите малки устни, по детски алени и невинни.

— Какво има, Таня?... Беше ли в консултацията!

— Оттам идвам.

— Нещо тревожно? — пита той, защото наистина е допуснал, че това идване може да крие някаква опасност.

— Пуснали са чешки корнизи! — казва Таня, едва ли не със заговорнически тон.

Той си отдъхва. Вдига ръка и погалва меката топла кожа покрай малкото ухо.

— Ще ги разграбят, Павел! — казва Таня. — А са чудни!... Целите са от сребро и с две релси... Ще ги видиш!

— Но аз работя, Таня... Знаеш, че утре е комисията...

— Знам, Павле... Но аз как да ги нося... — и деликатно намеква за положението си. После надниква през рамото му към фриза. — Чуден е станал!...

— Ще влезеш ли? — казва ѝ той и се отстранява.

— Закъснявам! — поглежда тя часовничето си. — Да имаш някой лев в повече?... Алипиев ни е намерил електромер. Двойнотарифен. Аега... Осемдесет и три лева.

Той ѝ дава няколко банктноти, тя го целува благодарствено и бързо и точетата ѝ се отдалечават по тротоара.

Сираков се връща при Петър Гутев, който продължава да гледа съсредоточено фриза.

— Аз минах и през изложбата — казва Гутев. — И няма да се докачиш, но това по ми допада някак си...

— Онова е друго... — мутолеви нещо художникът.

— Хубави са! — успокоява го Гутев. — Личи си таланта... И все пак... Не си прав там за една работа...

И с блеснали от многозначителност очи го гледа.

— Не разбирам — казва Павел.

Гутев върти глава:

— Ти ли, ти ли... Но не си прав, Павка... Аз този човек го познавам много отдавна... Работили сме заедно... Той гори в работата си... Награди е получавал... И сега — изведнъж... Точно на него ли трябваше... Целият град говори, ще знаеш... Жестоко се получава някак си...

— Но за кого говориш? — пита искрено Сираков.

— Разбираме ние, разбираме... — смее се Гутев. — От стари кози яре-та сме ние...

И тръгва да си върви. След няколко крачки се спира:

— А за колелото нали се разбрахме?... Намери му там някъде едно местенце... Хайде!

— — — — —

По търговската улица Сираков все по-често среща хора, нарамили дългите чешки корнизи, опаковани в найлонови калфи.

Страхът, че може да се свършат, го кара да побързва.

Влиза в магазина, когато последният клиент вече отнася последния корниз.

— Последният! — казва му продавачката и изнизва от пирона касовите бележки. — Край на предаването!

— — — — —

Понесла пълна чанта с покупки, Таня настига две жени, които също се връщат от магазините, и без да иска, се заслушва в разговора им.

— То нали затова се прави изложба — да се изложат някои — казва едната. — Така ги е фотографирал, че ще им държи влага.

— Пада ѝ се на Атанаска!... Че се чудеше по колко рокли на ден да сменя... — допълва я другата.

Таня бърза да отмине. Внезапно насреща ѝ се задава Павел.

— Павле! — виква тя зарадвана, но забелязала, че не носи нищо, пита делово: — Какво стана?

— Пред мен се свършиха — казва той.

— Ти поиска ли малко по така...?

— Последния го взеха пред очите ми...

Той поема чантата от ръката ѝ, тръгва успоредно с нея.

— Винаги заделят, Павле, това трябва да ти е ясно... Въпросът е да знаеш как да си поискаш... А ти...

— Какво аз? — мърмори той.

— Не се сърди, но... не ги умееш тия работи...

— Какво според теб трябва да... Да падна на колене?... Или да направя челна стойка на тезгяха?

— Има начини, Павле! Има. Но трябва малко по така...

Той се спира, мисли няколко мига, после ѝ подава чантата и бавно се връща обратно.

Таня гледа подире му със засмени очи.

Облегнала лакет на тезгяха, продавачката се е замислила за нещо.

Зад гърба ѝ виси табелка: Продавач Елена Стойчева.

— Свършиха! — казва тя, без да го погледне.

Тогавя Павел Сираков се решава на един отчаян експеримент.

— Лена! — казва той и гледа продавачката втренчено по всички изтъргани правила на прелъстяването. — Не съм дошъл за корниз, Лена!...

Жената трепва.

Сега ще забележим, че в нейните очи на хубавица от късния следобед, има нещо занесено, нещо прилепчиво или нещо друго, което е трудно да бъде изказано с думи, но което Сираков е доловил преди нас, за да се реши на отчаяния експеримент.

— Но аз... не ви познавам! — казва Елена Стойчева.

— Не бързай, Лена — повтаря той, естествено, за да печели време.

— Нищо не мога да си спомня! — казва тя, което вече е първото ѝ леко отстъпление.

— Толкова ли скоро се забравихме?... — клати глава той с укор.

Тя се оглежда смутена — в магазина, слава богу, няма слушатели.

— Не, ама наистина...

— Забрави ли едно лято... една нощ с голяма луна... и една тераса на почивна станция... — подсказва Сираков.

В живота на една жена има много лета, много и разни луни, пък и почивните станции напоследък не са малко, във връзка с развитието на почивното дело.

— И какво по-нататък? — окопитва се Елена.

— Не, не!... Жалко наистина... — казва отчаян Сираков. — А беше хубава нощ... Досега помня шумоленето на роклята ти...

— Но къде беше това... защото аз все се мъча да...

— Впрочем... това май че не беше рокля, а костюмче. Костюмче в каленелен цвят... Като сега е пред очите ми...

Жените ходят на почивка поне с две-три костюмчета.

— Бежово — казва тя.

— Тъмнобежово... Нощем изглеждаше почти канелено...

— И какво... друго?

— Млъквам! — казва той. — Повече нито дума.

И дори се кани да си тръгне.

Но влизат нови купувачи и още от вратата питат:

— Свършихте ли ги?

— Свършихме ги.

— Кога ще пуснат пак?

— Когато пуснат.

Купувачите си излизат. Сираков демонстративно поглежда часовника си

— Довиждане, Лена...

— Почакай! — спира го тя. — Припомни ми още малко... Къде беше това?... Банка или Обзор?... Толкова отдавна беше, че наистина е възможно... да е било...

— Не било, а беше! — твърди той. — Но няма смисъл да ровим в миналото...

— Гошо! — внезапно извиква Лена — заобикаля тезгяха и тръгва към него.

След известно време Павел бавно се измъква от магазина, понесъл на рамо сноп корниз.

Изложбата е пълна с хора: един взвод войници е дошъл на колективно разглеждане. Войничетата носят под мишници пакети, завити във вестници — вероятно се връщат от баня.

Сред тях с корнизите се провира Сираков.

— Какво виждам, Юлия?... Както се казва „Оживление в залата. Гостите си разменят шапи.“

И наистина към него се приближава един младши сержант, траква токове и казва:

— Другарят Сираков? Разрешете да доложа: Младши сержант Крайчев!... — кимва към войниците. — Както виждате, осъществяваме на дело дружба между народ и армия... Вие сте академик, нали?

Сираков кимва.

— Вашият натюрел ми допада — говори бърбият младши. Има тук-там модернизми, но при това масирано настъпление на диверсията трудно може да устои дори един академик, нали?...

Той поглежда няколко войничета, които се увъртат около Юлия и с друг глас, строго им заповядва да се пръснат:

— Разглеждай платната!... Има достатъчно платна за разглеждане!...

— Хубаво е човек да е академик... Макар че и това не е гаранция... Микеланджело не е завършил никъде, нали? А е Микеланджело... Или Леонардо да вземем... Изобщо художествената самодейност има по-дълбоки корени... Какво са пещерните рисунки? Чиста самодейност!... Без нея няма изкуство, нали?!... И тя си остава най-надеждната отбрана срещу диверсията...

— И все пак — казва Павел — любопитен съм, ако ви се наложи да се оперирате, дали ще предпочетете хирург-самодеец?...

— Ще ви отговоря, другарю...

Но не може да отговори, защото някакъв шум в дъното отклонява вниманието му: пред голите фигури се е получило струпване.

— Да няма струпване пред отделни платна! — командува сержантът.

Войничетата бавно се разпръсват. И тогава вече ще видим малко по-подробно големото платно с голите женски фигури, наловени за ръце в кръг.

— Мама му стара... — казва укорно сержант Крайчев. — Да ви остави човек, ще я гледате до вечерна проверка!... Сякаш кой знае какво!

Сираков използва паузата, дава знак на Юлия, че си тръгва, и понася корнизите навън. Загърба си чува гласа на сержанта:

— Та за какво говорехме, другарко?... За изкуството... Аз например също опитвам... Наскоро ми донесоха от Чехия латексови бои — някой път ще ви ги покажа... И да не прозвучи като хвалба, но не се давам на академиците...

Сираков влиза с корнизите в малко градско дворче със стара двуетажна къща. Изкачва се по вита дървена стълба на горния етаж.

Отваря се една врата, показва се възрастна жена:

— Връщаш ли се, Павле?

— Да, лельо!...

— Дошли са печките!... Аз казах и на Танчето... И утре ги пускат...

— Нали сме записани, лельо!

— Записани сте за „Балкан“, а тези са „Металургия“. И са комбинирани за пропан-бутан...

— Добре, добре... Утре ще видим — казва той и стъпало по стъпало се отдалечава от лелята.

Най-сетне е в стаята. Пред портативния телевизор „Юность“ седи Таня. Тя става, гледа сияеща покупката, целува го:

— Мамин сладък!... Видя ли, че има начин...

— Е, да, но... — мънка Павел.

— То не може без усилие, Павле... Нищо не се дава наготово... Лесни победи няма...

— Говориш като Наполеон...

— Аз ги разбирам тия работи... Много са ми ясни...

— Моля ти се, направи едно кафе...

— Искаш да работиш?... Ей сега... Макар че аз мислех да...

— Трябва да работя, Таня!

— Да, да... Това е най-главното... Аз просто исках да поизлезем... да посрещнем нашите... Но те ще дойдат и така...

Докато той се преоблича, Таня отива в един ъгъл на стаята, дето е устроено нещо като кухня, и започва да прави кафе.

— Дошли са печките! — казва тя.

— Да! Комбинирани... Пропан-бутан... С френски дюзи...

— Но откъде знаеш? — Таня се приближава до него.

— Всичко знам... — уморено казва Павел.

— Мамин сладък! — идва до него тя и го целува отново. — Той ми е много умничък...

Той навлича дочената дрешка, изцапана с бои, отива в своя ъгъл, дето е стивът, отдавна изсоставен, дето са гуп платна, рамки и рула хартия.

Разпъва едно руло паус върху масата си, закрепва краищата му, със замах нанася едно зъбчато колело. И толкова...

... Защото по дървената стълба се чуват гласове и стъпки и в стаята влиза непозната едра жена, петдесетгодишна, в строго тъмно облекло. Пред нея върви момче с нейната мургава кожа и със същия тъмен мъх над горната устна.

— Той сигурно ме познава... Милка не може да не му е говорила за мен... Такива добри приятелки бяхме, че не може да не му е говорила...

Приближава се до Павел и Таня и фамилиарно раздрусва ръцете им:

— Привет на милото семейство!... Радвам се да ви видя, млади хора...

Боже, как си приличате, като брат и сестра! Пальо, ти позна ли ме?... Аз Неда Горанова... Майка ти сигурно ти е говорила за мен... Ами, че ако бях аз... ти как щеше да дойдеш на тоя свят? А?... Хе-хе!...

— Заповядайте, госпожа! — съвзема се първа Таня. — Ето тук седнете... Тъкмо съм сложила и кафето... Че то у нас е малко...

— Много си е добре, булка, не се тревожи... Ами ти как си с албумина? Мериш ли го?...

— Днес бях... Казаха, че е добре...

— Не им вярвай на ония... Една с перука беше, нали?... Тя така през пръсти си върши работата... И само за мъже мисли, да прощавате... Но Пальо добре я изрисувал... Нека да я гледа сега целият град...

Таня поглежда Павел. Павел пита акушерката:

— За кого говорите, госпожа?...

— За същата? — казва акушерката. — И тя е била там... Само че не

се намери някой да каже на мъжа ѝ... Досега да я е изгонил барем сто пъти!...

Настъпва мълчание. Таня поднася кафето.

Сираков мисли, че Неда Горанова е дошла по служба при бъдещата майка, затова решава отново да се върне при масата си, но го спира гласът ѝ:

— Откога викам на моя да минем някой път насам... Защото все слушам: Павел Сираков! Четем в „Народен глас“ Павел Сираков!... Тез дене и по радиоточката пак за тебе предаваха... Викам на моя: „Тоз Павел Сираков, ще знаеш, е на Милка Сираковата синът... дето живееха на газара...“ А бе, Пальо, какво стана с къщичката ви? Каква спретната беше, с две липи отпред...

— Събориха я, госпожа!... Сега чакаме да завършат блока... И докато чакаме, сме тука, у лелини...

— Ти в тая къщичка се намери... Помня как ме извикаха посреднощ... Тъкмо бяхме седнали да вечеряме... Млада бях тогава... И не съм събркала, нали?... Я какъв мъж се извди! А беше ей такова... голичко, слабичко... гласът ти не се чуваше... Диша ли, госпожа, питаше майка ти, горката, ще го бъде ли...

— Павле, въглищата! — нахлува отвън лелята, заедно с шума на един самосвал.

Павел тръгва бързо навън.

— Айде бе, баджанак! — казва шофьорът на самосвала. — От половин час бръмча... Какво правите горе... къртите ли?... Удари тука един кръст! И му набутва в ръцете товарителници и фактури.

Камионът повдига металния си сандък и изтърсва куп брикети. След което се отдалечава по улицата.

Павел стои на тротоара и гледа този безформен куп, който чака пренасяне — и то още сега, тази вечер. Незабелязано се приближава лелята с лопатата и две кофи.

— Къде ще ги сложим сега, Павле?... В мазето е претърпкано... Откога виках на вуйчо ти една барака да скове... Ама той беше един тежък... лека му пръст...

Гласът на Неда Горанова ги кара да се обърнат:

— „Диша ли, госпожа, вика, ще стане ли човек от него...“ Пък аз ѝ викам: „Не бой се, госпожа Сиракова, Неда Горанова е насреща!“... И права излязох, нали!... Какъв голям човек стана... Така се радваме, така се радваме... Викам тез дене на моя: „Ще ида да го видя Пальо, да му се порадвам...“ А той вика: „Защо да не идеш! И Гитко вземи — да види отблизо един прославен човек... Че както града говори днес за него, утре цяла Европа може да заговори...“

— Е, чак пък Европа... — протестира тихо Сираков.

— Нищо не се знае... Само здраве да е...

За да отклони разговора, Павел пита момчето:

— Ти как се казваш?

— Маргарит Пенчев Марков!

— Рисуваш ли?

— Не, Пальо! — намесва се Неда. — Друга дарба има Гитко... Ние и затова сме дошли... Гитко ни е най-малкият, на стари години го имавме... Грешки в изчисленията, дето вика моят... И сме дошли при тебе, защото си човек с връзки... Така де, как иначе може да успее човек без връзки... Ти как си станал художник, без връзки ли?... Това, да го видя, няма да го повярвам...

— Но аз рисувам, госпожа... — поиска да я опровергае Павел, но вижда, че е напълно безсмислено.

— Че то само рисуването стига ли? — говори Неда Горанова. — Ти на мене не ги разправяй... Половината град през тия две ръце е минал... Знам аз как стават работите?... Ами моят като не взе на времето да стане акти-

вен... Викам му, спомни си бе, не си ли давал някому хляб и сирене преди новата ера... напрегни се, не може да не си давал...

— В езиковата ли иска Маргарит?

— Не му се отдават езиците... Опитвахме ние... И той като баща си, не възприема лесно...

— Диригент! — обажда се Маргарит.

— Диригент, Пальо!

— Хм, хъм! — мъчи се да скрие усмивката си Павел. — Толкова неочаквано е всичко...

— Голям мерак има детето!... А ти знаеш: изкуство без мерак не се прави...

— Всичко добро, но какво мога аз да помогна... Ако беше поне за художник.

— Разучихме ние. Ще ни свържеш с Симеон Пиронков.

— Но аз не го познавам!

— Хубава работа! Че какви хора на изкуството сте! Как да не се знае!... Или... — Тя го поглежда подозрително: — Или не искаш да обслужиш на човека, който пръв ти подаде ръка на този свят?...

Това вече е съкрушителен аргумент и Сираков трябва да отстъпи:

— Значи... Маргарит...

— Маргарит Пенчев Марков! — кукурига бъдещият диригент.

Късно вечерта Павел стои над зъбчатото колело.

— Оле, как щях да забравя! — казва изведнъж Таня и се отлепва от постоянно работещия телевизор. — Помоли ме Алипиев... Нали имат първокласник... Иска да му нарисуваш трийсет заека...

— Колко?! — пита Сираков с надежда, че се е излъгал в цифрата.

— Трийсет, Павле!... За всеки ученик — заек... За утре ги иска...

— Но аз вече започвам да... — опитва се да възрази той.

— Няма как, Павле!... Човекът ни намери електромера... И бели контакти обеща... Шуко! Направо със завод „Найден Киров“ имал връзки...

— Три от осем! Три от осем! — вика с продран глас водещият забавната програма. — Драги зрители, намираме се на брега на Черно море, с което България граничи на изток!... Сега ще чуете Моника Денкова, която за съжаление никога не е била граничар, но това не ѝ пречи да изпълни „Песен за граничаря“, текст Божидар Дудев, музика Велин Андреев, който също не е бил граничар, аранжиратор Божидар Дудев, пее Андрей Велинов, иззинявам се, Моника Денкова, с която България граничи на изток...

Павел Сираков спи върху масата, отрупана с изрязани хартиени зайци.

— Двайсет и пет, дваайсет и шест... — броят ги Таня. — Хайде, Павле... още четири... Хайде, зайчето ми...

Той се събужда.

— Каква мадама си рисувал? — пита го внезапно Таня. — За какво гореше акушерката?

— Глупости! — избухва изведнъж той. — Какво съм рисувал!... Остава ми ми време да рисувам... Мадама... Грънци!...

— Не се сърди де!... — ласкаво се притиска към него Таня. — Тя сигурно се шегуваше...

Събота, 8 ч.

Павел рови в някакъв сандък с желяза. Измъква едно зъбчато колело, избърсва го, усмива се на себе си.

Приемателната комисия се движи покрай фриза, водена от Петър Гутев

Останалите пет-шест души гледат със съсредоточени лица. Между фигурите Павел е заволял желязното колело.

Две жени в бели престилки потракват с кофи около входа и нещо си приказват:

— Асфалтовата база...

— Че кой смее вече да мине оттам!

Петър Гутев ги срязва с глас на трибун:

— Тишина! — и продължава да обяснява на комисията: — Зъбчатото колело символизира прогреса! Станало е като истинско! Лично Галилей е казал: и все пак то се върти!...

Едно младо инженерче се смее:

— То май че за друго се отнасяше...

— Няма значение, Владко!... Важното е да символизира!... Ето тези детайл, който прилича на мотор, символизира нашето производство... Другарят Павел Сираков видя бая зор, докато се изучи да рисува електромотори...

— Машината по-трудно се поддава на рисуване от човека — мъдрува друг член на комисията. — Нали гледам сина... Още не ходеше на училище, а точ-ка, точ-ка, запетайка, тиге, минус, завъртайка... И човекът готов!...

— Бе, колко детайли има човекът...

И т. н.

В дъното на столовата е подредена маса с рока-кола, сухи сладки и плодове. Комисията се настанява около нея. Появяват се жените с подноси ди-мящо кафе.

— Владко, ще водиш протокола! — нарежда Гутев. — Е, какво, друзя... Мисля, че можем вече да отпочнем... Само че ще помоля другаря автор, ако обича, да се разходи малко навън, докато комисията заседава.

— Но нали трябва да чуя мнението ви — пита Сираков. — Може да има бележки.

— По правилник комисията заседава в отсъствието на авторите — казва Гутев. — Такъв е редът, така сме процедурали досега... били така... След то-ва всички детайли се сумират и се правят достояние на авторите...

— Не разбирам защо трябва да е така тайно...

— Защото е по-демократично, другарю автор!... И в конституцията е ос-ветено правото на тайното гласуване... Надявам се, че ти не си против консти-туцията?

— Моля ви се...

— Другарят Гутев е опасен полемист! — казва един от комисията. — С него трудно се спори...

Гутев доволен се смее. Сираков става да излезе.

— Разходи се към плувния басейн! — казва му Гутев. — Ние имаме ху-бав плуven басейн... Като минеш ремонтната, ще го видиш...

Басейнът наистина е хубав, макар че в момента няма вода. Целият е об-лицован със светлосини и зелени плочки. И все пак повече от минута-две не би го гледал човек

Сираков излиза от фабриката, върви по улицата на градчето.

И отново се задава Красавицата.

Минава покрай него с царствената си походка, с тоя висок бюст, с тая разпиляна по раменете антрацитна коса.

Красавицата носи новозакупена нафтова помпа, направена от италианско бяло тенеке.

Внезапно тя се спира и гледа подир Сираков.

В изложбата.

— Как е кривата на посещаемостта? — пита Сираков. — Май че доста права!

Юлия му сочи с поглед към дъното, дето един човек разглежда картините.

— Добре, много добре! — говори читалищният човек. — Като се има пред вид, че това е един дебют!... Аз за втори път я разглеждам...

Пред един пейзаж с дърво:

— Ето това е напълно нашенско... Национално по форма, както се казва... Поне сто пъти съм минавал покрай това дърво. Но художникът по това се отличава от нас, пръстосмъртните, че не само минава покрай някое дърво, ами вземе, че го нарисува на платното... Нали така го правите това изкуство?...

Сираков се чуди какво да му отвърне.

— Но всяко изкуство трябва да бъде разбираемо... Като твсето, в голямата си част... Дърво — дърво!... Жена — жена!... Ваза с цветя — ваза с цветя... — Той сои картините. — Тук например не е много... „Есен“... Да, да... прилича... Точно в това трябва да внимава — да е понятно... И да не е тол оза изъшно, щом е понятно, никой няма да ти каже копче...

Той се отвлича за момент от картините:

— Киното например... Къде-къде е по-разбираемо... На проведеното обсъждане на „Старецът и морето“ стават ей такива деца пионерчета и правят задълбочени анализи: мсрето е символ на действителността, акулата — това е капитализмът, който ръфа хищнически, и прочие, да не ви отегчавам... Мисълта ми беше, че е понятно... От всички изкуства, киното е най-понятното...

— Кога трябва да платя наема? — пита Сираков.

— Да! Аз всъщност... — казва читалищният човек — за това минах... Понеже утре е неделя... а в понеделник ти пътуваш, нали? Така разбрах...

— Да, в о:ръжния град... И колата очаквам...

Читалищният човек вади квитанционен кочан, индиго, пише, къса квитанция: — Двеста и двайсет лева... Множко е, аз самият виждам, но имаме норматив... И всичко е изчислено на квадратен и на кубически метър... няма начин да се намали...

Юлия се приближава и мълчаливо му подава малка брошура.

— Какво е това? — пита оня. — А ценоразписът?... Да погледнем какво е написано черно на бяло...

И разгръща брошурата.

Павел също поглежда и му посочва някаква точка от ценоразписа:

— Тук пише от трийсет до шейсет...

Читалищният човек също търси усилено своя параграф:

— Къде беше... къде беше... Изложба-базар... Филателна, кулинарна... Бе защо не мога да го намеря?...

И вдигнал лице, внезапно казва развеселен:

— А бе... дай петдесет лева... Колкото да не е без хич.

Павел Сираков му подава пет банкноти.

Преди да си тръгне, сня поглежда към картината с голите фигури:

— Ще извиняваш, Сираков... една забележка, така да се каже...

— Мисля ви се...

— По сюжетите имам някои възражения... Ти притежаваш талант, за това целият град говори. Но, според мен, не попадаш на добри сюжети... Случайни, бих казал, непотвърдени от живота сюжети... не бива, нали така... Защото слуховете винаги деформират фактите, така да се каже... нали разбираш...

— Да си призная, не ви разбирам...

— На слуховете, казвам, не трябва да се вярва... Много е лесно да се тпусне за няког тоа и това... Колто им трябва на клюкарите... А всъщност човекът може да е невинен и никакви такива работи да няма...

— Какви работи?

— Дето се говори... Аз, разбира се, не вярвам, защото го познавам лично, в една организация членуваме и когато чух първите слухове, не можех да допусна, че този човек...

— Кой човек? — пита Сираков.

— Иван Петков — казва читалищният деятел и бърза да се измъкне, за да не кажат, че става проводник на слуховете за Иван Петков.

„Елпром“. Приемателната комисия приключва работата си.

— Приехме го, ще черпиш! — казва Гутев и стиска ръката на Сираков. —
Вземай протокола и бягай при касиера, докато не е отишъл на банката.
Когато всички са вече навън, внезапно нещо издрънчава по мозайката.
Двете жени-чистачки се сепват.
Колелото е паднало от фриза и се търкаля.
— Боже, ще утрепе някого! — казва едната.
Настига колелото, взема го и го закача на едно случайно и безопасно място.

— — — — —

— Паспорта и хонорарната бележка! — казва касиерът.
Павел Сираков му ги подава.
— Така... Дотук добре... Я да видим колко пари си получил досега?...
Две хиляди, сто и петнайсет... Много пара бе! Какво правиш ти!...
— Това е фактически заплатата ми, понеже не съм на щат — обяснява Сираков.
— Че малко ли са... Това прави близо по двеста на месец... Къде дават така... Ние тук по цял ден си вадим очите за сто и петдесет, вие мацнете две четки, и хоп — стотарката в джоба!...
— Ами... мацнете и вие...
— Мацнете!... А кой ще ви води сметките!... Нали още първия месец ще забатачите всичко...
Подава му няколко хартии, зашипани с кламър.
— Бягай при главния счетоводител... Втората врата в дъното... Сираков излиза, брои вратите, стига при вратата, но тя се оказва заключена. Връща се отново при касиера:
— Заключена е!
— Как така заключена! Не може да е заключена...
От съседното бюро вдига глава една служителка:
— Другарят Николов отиде до съвета...
— Третата врата насреща, дето пише „II отдел“. Да разпише бай Минчо! — нарежда касиерът.

— — — — —

Сираков отива при бай Минчо.
— Давай, давай, давай! — казва възрастен човек с астматични гърди. Взе-
ма документите, прелиства ги, нещо отмята, мърмори:
— Какво правите толкова пари, бе!... Ние тук по цял ден си вадим очи-
те, а вие цапнете с четката, и хоп — стотарката в джоба...
— Цапнете и вие...
Но бай Минчо не му отговаря, защото вече вика една от служителките:
— Желязкова, ти ли подписваш сметка 31?...
— Не съм аз, другарю Минчев! Аз съм сметка 21!
— Че коя беше 31?
— Тончева.
— Ами къде стиде Тончева?
— Нали ѝ разрешихте... понеже чака нафта.
Бай Минчо вдига очи, присвива ги, за да раздвижи някакви нервни про-
водници, които спред него имат връзка с мозъка, но въпреки всичко мозъкът му
отказва да намери търсеното решение.
— Как да направим, другарю...
— Сираков — подсказва му Павел.
— Другарю Сираков... Ще се наложи утре да се разходиш насам... Ча-
кай, че то пък утре е неделя... Другарю Сираков... Бе ти от кои Сиракови
си?... Крум Сираков какъв ти е на теб?
— Чичо ми е!...
— Че защо не кажеш бе, момче!... Твои са онези картини в читалището,
а?... Ти, ти... да не се сетя изведнъж!... Че аз ги разгледах оня ден... Тебе
те нямаше... И ще знаеш — напълни ми се душата... Ела сега да свършим
работата!... — завъртява бързо подписа и отвежда Павел при касиера.
— Обаче нямам вече пари! — казва касиерът.

— Ще намериш, ще намериш! — казва му бай Минчо. — Това е добро момче... Художник!... Павел Сираков... оня с изложбата!... Запознайте се...

Касиерът му подава ръка и пита усмихнат:

— Ти ли нареди Иван Петков така, а?... Заслужавах едно черпене!... Три години аз съм му сърбал попарата на тоя Иван Петков. Оттам се преместих тук... И съм много доволен...

Той стива при касата, отваря я, вади плик с пари:

— Тук имам една сума от членски внос... Не е много правилно, но за тебе...

Започва да брои парите, спира на първата десетка и казва:

— Намери си майстора той... Намери го...

Табела „Промкомбинат — дърводелски цех, амбалаж и услуги при ГДМПУ“.

Един служител пита влезлия Сираков:

— Каква барака?

— За възлища... Трябва нещо да се скове, не мога да ги оставя така на открито...

— Не ковам бараки...

— Кой тогава?

— Ти! — казва служителят.

— Но аз... нямам материал... И не ми е това работата, няма да я направя, както трябва... Аз съм художник!...

— Че какво като си художник... Да нямаш пръстени на ръцете... Ще побачкаш малко да видиш какво нещо е трудът, как излиза хлябът... Тоя народ къде ще иде, ако всички станем художници... Няма да има кой една барака да ти скове...

— То и сега няма!

— Няма, защото имаме други задачи... Сега се стрси модерно! Строи се комплексно!... Едропанелно. Пакетно-повдигащо. Излизан кафеж. Емпаир-стейтс-билдинг!... Та ще мисли някой за някаква си барака за възлища... Ясно ли е, другарю художник! Как ти беше името?...

— Сираков.

— Другарю художник... Сираков... А бе ти не си ли оня... дето орезили другаря Петков?... Хм, хм!...

Сираков се чуди какво да отвърне, после отрича:

— Не, не... Съвпадение на имената...

— Защото тази работа няма така да му се размине на оня... Сираков... Ще рисува той непроверени истории... Че градът може да си говори, какъвто си иска, но може ли някой да докаже? Той такава жена има, като картина, та ще тръгне да се излага с не знам какво си... Хайде де!... Джамбурета... измишльотини... дай им на враговете само да кликарствуват...

Павел Сираков го оставя да продължи гневната си реч и си излиза.

— Юлия, ще прием ли кафе — пита Павел, надникнал в изложбата. — Имам толкова неща да ви разправам...

Юлия е станала, но нещо се колебае, не тръгва.

— Да вървим... И без това не виждам напирани тълпи отвън...

Но случаят също решава да се пошегува: тълпа ученички нахлува в изложбата с шум и лъстър говор. Бързо се пръскат покрай картините и започват коментари. Но повечето гледат през прозореца към градината.

— До дървото, който е... Виждаш ли го?... Фигурата до дървото!

— Кой, кой?

— Със синия шлифер... ето, спира... оглежда се и плисе!

— Че аз го познавам... Но не е той...

— Извинявай, но е той... Питай Ели... Ели, ела, моля ти се.

Юлия мълчаливо се приближава до единия прозорец, отвързва връта на транспаранта и бялата тъкан се спуска надолу, за да скрие гледката към градината. Отива и при другия прозорец и прави същото.

Ученичките изненадани се смълчават.

Няколко момичета са наобиколили Павел Сираков и го разпитват за автопортрета, окачен насреща:

— Никак не си приличате!... И защо сте с брада? Много сте революционно настроен...

— Ако човек на млади години не е пуснал брада, той е, меко казано, непълноценно същество. Бернард Шоу го е казал — говори им шегсвито Сираков.

— Запиши го, Ани! Много е ценно...

Подават му албум:

— Един автограф, може ли?... Имаме вече от Емил Димитров, Бисер Киров... Но най-големият на удар е Франк Холдер от Шри Ланка...

— Къде беше това Шри Ланка? — пита Сираков.

Момичетата се спогледват — не знаят.

Приближава се Юлия и му дава знак с очи:

— Колоездачът...

Един мъж по памучна състезателна фланелка се разхожда из салона. Поглежда бегло към художника, но навярно изчаква да намалее навалищата, за да се приближи.

Докато пише автографа си в албума (едно цвете и подпис), Павел Сираков на два пъти поглежда към него. Срещат погледи, после мъжът се провирва между ученичките и излиза навън.

На другия край на градината е сладкарницата, където Юлия и Павел пият следобедното си кафе.

— Интересна чаша — казва сега художникът, като разглежда утайката в чашага й. — Жалко, че не мога да гледам на кафе... Имаш един приятел... самокато надникнеш... и върви го спирай: „Път, пари, приключения по вечерно време...“ Някой път ще ти разправа за този човек... Заряз следването още втория семестър, стана закупчик на таралежи за „Слънчев бряг“, а наскоро се обади от Судан... Преподавал африканска скулптура и имал четири жени...

Но той спира да говори, защото е доловил тревога в погледа на Юлия.

— Да не е колоездачът? — пита той и извързва глава.

Наистина до тротоара един човек по юнашка фланелка подпира колелото си и гледа към тях.

Юлия става и откача чантата си от облегалото на стола.

Срещат се на пътеката, тя го заобикаля, а той многозначително поглежда подире й. Й първата му дума, след като идва при Сираков, е за нея:

— Става ли за рисуване?... Още ли не си я съблякъл?

— Чакайте! — казва му Сираков. — Кой сте вие всъщност?

— Кирил Станков! — представя се колоездачът. — Сигурно си чувал името ми... Участник в традиционната обиколка на България...

— Имаше един футболист Станков...

— Нямам нищо общо с него... И ми е крайно неприятно да ме бъркат...

— Извинявайте — казва му Сираков. — Аз от спорт много не...

— От спорт не разбираш, но от мадами разбираш, така ли?

— Но какво искате вие?

— Искам онези, голите, да ги махнеш!... Не мога да ги гледам повече!... Ако не ги махнеш доброволно...

— Защо не ги харесвате?

— Защото едната е жена ми!... Бившата, която изгоних от...

Сега вече Сираков разбира, че си има работа с човек, който не е с всички си.

— Какво ще пишеш, Кирил Станков!... Успокой се, ще се разберем...

— Не пия!... Аз съм на режим! — казва Станков. — А ще се разберем само на едно място... В съда!... Само в съда!... Като те изправим довечера — всичко ще си кажеш!

— Но аз никога не съм виждал жена ви... Не я познавам. Имате някаква грешка... Тази картина е рисувана още в...

— Всичко ще си кажеш ти!... Довечера!... Там, дето му е мястото... — говори колоездачът и върви между масите към своето колело.

Художникът гледа подире му усмихнат.

Минава отново градската Красавица.

— А тази нарисуйай, де! — вика възседнал колелото си Кирил Станков. — Ама стиска ли ти?

И оголил едрите си зъби, се смее с хладен смях.

— Сметката! — казва Сираков на минаващия сервитьор.

— Другарката я уреди! — отвръща сервитьорът.

Павел остава с ръка във вътрешния джоб на сакото.

— — — — —

Най-сетне е отново пред статива. Стърже засъхналите бон, гледа неясните петна, сякаш не може да си спомни защо ги е поставил точно така, а не иначе.

— Той трябва да рисува — чува зад гърба си гласът на Таня. — Стига вече, и казвам, се е разпиллявал с глупости... Вестници, табла... Това всеки може... А той трябва да рисува...

— Кой? — сепнат пита Павел.

— Ти — казва Таня. — И успях да я върна... Така де... Стига вече си ги рисувал тия стенини вестници...

Таня брои парите, получени от фриза, разпределя ги на отделни купчинки и отново започва да говори:

— Снежана е въвела страшен ред в къщи... Щом получат заплати, сяда и разпределя всичко: това за колата, това за нова спалня, това за храна, това за облекло... И всичко в отделни пликове... Искаш ли и ние така?... Павле?

— Да? — казва той разсеяно.

— Но ти не ме слушаш...

— Слушам, слушам...

В същия момент от стълбището се разнасят гласове и тропот.

— Мамини пристигат! — съобщава Таня.

Тъстът и тъщата нахлуват натоварени с кошници, вързопи, дамаджани, бохчи... Зад тях наднича и лелята, също понесла някакъв багаж. Започва хаотичният ритуал на посрещането: размяната на целувки, леки писъци, ахкания, суетене и търсене на места за багажа.

Тъстът, все още запазен мъж с разкопчана риза, откъдето се подава цяло повесмо прошарена козина, отива при Павел, придръпва го енергично, но не го целува, само го удря по рамото:

— Само мъж си!...

— Спрете това чудо! — казва тъщата и сама изгася телевизора. — Не можем да си чуем приказката...

Тя е може би малко по-висока от мъжа си, закръглена, облича се добре и не ѝ липсва самочувствие.

— Откога ви чакам бе, майче! — казва Таня. — Така се безпокоях да не се е случило нещо...

— Глупости! — казва майката. — Ами татко ти в последния момент, нали го зааеш... все не може да откаже на хората... Мека Мария...

— Мека Мария, но за половин час — трах десетака!... — казва леко засегнат тъстът и обяснява по-обстоятелствено: — А бе таман да тръгваме, пристига един комшия... купил си нов хладилник „ЗИЛ“ и няма с какво да го превози от магазина до в къщи. Аман-заман ела, комшу... Та си плати, разбира се...

— Но защо стоите прави? — намесва се лелята. — Танче, кани си гостите де, какво стърчат така...

— Какви гости! — казва тъщата. — Няма да сядаме, толкова работа ни чака...

И започва да разопакова вързопите, кошниците, бохчите:

— Колко ядене носим... за два хладилника...

— Той и нашият... не е празен — казва Таня.

— Защо купувате бе, Танче, нали знаете, че ще донесем... Добре, че взехме повече от бурканите...

Лелята се увърта около касата с буркани, които ѝ се виждат загадъчни, затова тъстът трябва да обясни:

— Това, свате, дето го гледаш, са три пуяка... Заклани, очистени, сваре-

ни — готови за ядене... Когато искаш, отваряш буркана и... манджата готова...

Той показва един буркан, дето като в стъкленница от паноптикум, се вижда надипленото пуешко.

— Ние всяка есен тъй правим и с кокошките! — хвали се тъщата. — Какво ще ги храним цяла зима... Запечатаме ги в буркани... И зимнината е осигурена!...

— Божке, какво не измислиха вече учените хора! — вайка се лелята.

— Какви учени! — опровергава тъстът. — Учените измислят само ялови работи... Нали те измислиха бройлери!... Това кокошка ли е?... Дунапрен!... На учените да останем, бая тегло ни чака, ами добре, че има акъллия народ!...

Тъщата нещо се суети, оглежда натрупания багаж.

— Бохчата с тиквеника не я виждам... Да не сме я загубили бе, дядо?!

— Как ще я загубим! — казва „дядото“. — То да не е...

— Ами като не сложи платницето... Паднала е по пътя... А такъв тиквеник беше...

— Ето я, майко! — вика зарадвана Таня.

— Дай да опитаме на сватята... — казва тъщата и иска да даде на лелята, но лелята бърза да си отиде под предлог, че имала някаква бърза работа.

Остават само четиримата.

— Е, ще го правим ли това закриване? — пита тъщата. — Покани напечататхе ли?

Таня е изненадана. Гледа към Павел.

— Обикновено не се печатат покани... Канят се най-близките, по един коняк, и толкова... — казва той.

— Коняка ние го носим! — казва тъщата и показва една дамаджана. — Но как тъй без покани!... Това не го приемам... Че сега за всичко народът печата покани: за сватби, за кръщенета, за честит дом...

— Един беше си напечатил за новата „Лада“ — казва тъстът. — И отидохме да я видим.

— Ще напечатиме и ние! — казва тъщата. — Дядо, бягай до печатницата!

— Събота е, всичко е затворено — казва Павел.

— Тогава ще ги изрисуваш... Какъв художник си?... Даже е по-оригинално!...

— Още сега, Павле! — настоява и Таня. — Аз ще ги изрежа, а ти... за колко ще драснеш нещо... Една палитра, четките, проврени така... Ти знаеш...

— Но, Таня... какъв смисъл има...

— Голям! — казва тъщата — Аз не знам ли по мене си... Друго е, когато ми кажат ела на сватбата, друго е, когато получиш два реда макар: „Умоляват се да почетете сватбеното тържество.“ Душата ти се изпълва!...

Павел взема един кадастрон и започва да реже поканите.

— Ти видя ли ме дали заключих пикапа? — пита тъстът и подръква ключовете на колата.

— Аз ще ти гледам пикапа! — сопва се жена му, докато подрежда масата.

— Мислех да го бутна в двора, че минава всякакъв народ, пипа... но отвънка цяла купчина брикети... Чии са тия брикети?

— Наши са, татко! — казва Таня. — Но Павел още не ги е пренесъл... Защото нямаме барака!... Павел ходи в промкомбината, но му отказали...

— Че защо ще ходиш по разни комбинати да си даваш парите! — ядосва се тъстът. — Двама ще я направим... Колко му е!...

— Той цял тавански етаж вдигна, та една барака! — казва тъщата.

— Аз цял тавански етаж вдигнах, та една барака! — допълва тъстът.

Час по-късно бараката вече се очертава. Запретнал ръкави, тъстът пере юнашки гвоздеите, които му подава Павел.

Горе тъщата е разточила тесто за бели курабии и докато работи с ръцете, не спира с езика:

— Най-важното е вече да не го допускаш... И да се овърта — не!... Иначе, лесно става белята... То си е най-хубаво да се преместите в отделни стаи, но като няма стаи, ще сложите още една кушетка... — тя се оглежда. — То и за кушетка дип няма къде... но трябва нещо да се направи... Защото в такива моменти мъжете мислят, че всичко им е позволено... И — хоп, стане белята!... Най-добре е да лягаш с дълга нощница... Да не се допира до нищо голю... От голотата стават всички бели...

— — — — —

Долу тъстът, докато е спрял да изпуши една цигара, дава също своите наставления:

— И трябва да внимаваш, да не развалиш готовата работа. Умната!... По-извинително е да кръшнеш в такъв момент, отколкото да станат инфекции!... Разбира се, и кръшването трябва да става умната!... Никой да не разбере!... А бе, едно време е било по-лесно... Ти знаеш ли какво значи „балдъза“?...

Павел, леко смутен от този разговор, вдига рамене.

— Арабска дума. И значи: „Резервна булка“... Докато истинската е извън строя, балдъзата ще я замества... Лошото при тебе е, че нямаш балдъза...

— — — — —

Откъм улицата повиква глас:

— Сираков!... Ела за малко...

В здрача две фигури чакат пред портата.

Художникът отива при тях.

Тъстът подозрително гледа нататък, слуша тихия разговор, после угасява цигарата и започва да удря с теслата, за да завърши бараката.

— — — — —

На улицата Павел обяснява на двамата възрастни мъже:

— Този човек не е добре, защо му обръщате внимание... Не го ли виждате, че е... — и прави характерно движение с ръка.

— Това не е наша работа, другарю Сираков! — казва единият. — Кой е така и кой не е, има си други органи, те да решават...

— Ние сме длъжни да разгледаме молбата му... Цяла седмица как е подадена... В едноседмичен срок ние сме длъжни да я разгледаме... Иначе ще ни дърпат ушите... — допълва другият.

Излишно е да се спори.

— Идвам! — казва Павел.

— — — — —

Махленско клубче. Дълга маса, покрита със зелено сукно, папка. Зад масата — председателят на махленския съд и двама заседатели, възрастни мъже.

На първия ред столове седят колездачът и Павел Сираков. Зад тях има още двама-трима слушатели — мъже.

— Аз мисля, че можем да дадем ход — казва председателят, — а докато пристигне картината, нека да изслушаме страните, както се казва... Има думата другарят Кирил Иванов Станков, четирийсет и една години, женен, в развод, слушител от Деспред.

— Състезател от обиколката на България! — допълва Кирил Станков.

— По-важна е постоянната работа — пояснява левият заседател.

— За мен обиколката е по-важна!...

— Кротко, Станков, кротко!... — казва председателят. — Ще говориш ли, или да прочета заявлението ти?

— Ще говоря!... Другарки и другари!... То какво ли има и да говоря!... Всичко е от ясно по-ясно!... Тя ме е лъгала, другарки и другари!... И аз с тази жена повече не мога да живея.

— Остави жената, Станков!... Ние не сме бракоразводно отделение... Говори по заявлението!

— Не ме прекъсвайте! Ще говоря, откъдето искам!... Какво си мисли той! — сочи Сираков. — Че може да си рисува всяка жена, която види по улицата!... Че тази жена няма ли си мъж!... Къде дават така! Уж на зъболекар... уж при шивачка... Един път чак на Плевен ходи уж за ботинки да си купува... А тя къде ходела, негодницата.

— Къде? — пита старчето, десният заседател.

— На асфалтовата база, къде!... Не ми ли казваха хора, които са ги видели... И какво са правили там, всичко ми казваха, но аз, глупакът, не вярвах... А сега изведнъж я виждам заснета на картината!... Същата!... Вървете да ви я покажа!

— Кротко, Станков!... Изпратили сме човек да я донесе.

— Аз тренирам от сутрин до вечер... Достойно да защитя честта на нашия град... и утре като облека жълтата фланелка... А тя... негодницата... ще ми играе разни непозволени игри...

В клубчето се появява човек, понесъл картината, и до него — Юлия.

Юлия се приближава до Сираков и в погледа ѝ се чете пълно неразбиране.

— Трябва да помогнем на правосъдието, Юлия! — казва ѝ Павел.

Самодейният съд разглежда картината, облежната на един стол. Отначало лицата са строги, дори леко намръщени, но постепенно се отпускат, в очите се появява топъл блясък. Гледката все пак не е толкова неприятна.

— Това е жена ми! — казва Станков. — Не я ли познавам аз! И зъбите ѝ познавам...

— Кротко, Станков, кротко!... Да не се поддаваме на...

— Този крак, дето е малко кривнат... тя го е чупила като малка... Паднала е от кон... не го ли виждам аз...

— Глупости! — казва един от заседателите, който от време на време ще казва само тази дума.

— Тя си е малко буйна! — пояснява Кирил Станков.

— Само ти говориш, Станков! — леко го мъмре председателят. — Да дадем думата на другаря художник... да чуем какво ще каже и той...

— Няма какво да кажа — заявява Сираков — Ето тук е написано кога е рисувана...

Човекът, който изпълнява техническата работа, се визира в платното.

— Хиляда, деветстотин седемдесет... — визира се десният заседател...

— Не може да бъде! — съмнява се левият заседател.

— Цом не ми вярвате, аз си тръгвам! — казва Павел и наистина поглежда към изхода.

— Чакай бе, Сираков! — моли му се председателят и като се навежда наляво, тихо мърмори:

— Не бива да го ядосваме... С хората на изкуството трябва по-внимателно... те са чувствителни...

Връщат го от вратата, уловили го за ръкава. Карат го да седне отново. Председателят този път говори меко:

— Значи, казваш... сюжет от митологията...

— От фолклора... но това е стара работа... бях още във втори курс... И не смятах да я излагам, но понеже платната ми не са много...

— Тъй, тъй... въпроси има ли? — пита председателят.

— Аз! — вдига два пръста десният заседател: — Да приемем, че е така. Видяхме и кога е нарисувана. Но у мен възниква такъв въпрос: някой позирал ли е на другаря художник, или си е служил с други средства?...

— Глупости! — чуза се гласът на левия заседател.

— Използувал съм модели.

— Жени, искаш да кажеш? — уточнява десният.

— Жени, момичета... идваха в академията да ги рисуваме...

Заседателят е доволен от отговора:

— Те си личат, че са софиянки!... На софиянките кожата им е по-друга, не е като на нашенските жени... Знаем ги аз!

— Глупости! — казва колегата му отляво.
— Знам ги аз много добре... Малко ли съм бил по София. През март хиляда деветстотин четирийсет и осма...
— Какви софиянки бе! — възмущава се Кирил Станков. — Защо го слушате... Това е жена ми...
— Глупости!
— Не може да се докаже, Станков... Съчувствуваме ти, но доказателствата на ответника са по-силни... Видя кога е рисувана, И сюжетът е друг... митология. Самодиви с бели премени...
— Какви премени? Те са голи!
— Не възразявай, Станков!... — казва председателят. — Има кой да реши с премени или без премени...
— Без премени! — казва десният заседател — Това е самодивско хоро...
— Така че... — иска да завърши председателят, но Станков изведнъж рязко си тръгва, като ръкомаха и сипе ругатни:
— Няма правосъдие!... Но аз ще подам заявление по-нагоре! Чак до президиума ще ида... Какво си мислите вие! Нека само да мине обиколката на България...
И дълго още гласът му кънти навън.
— Ще му мине! — казва след пауза председателят. — А ти, Сираков, си прибири произведението... Бяхме неправилно информирани... нали така!... И ние сме хора в края на краищата, и ние можем да срещим...
— Реабилитиран си, така да се каже! — казва десният заседател.
— Ще чакаме да ни зарадваш пак с нещо такова... ти знаеш какво... — Намига му левият, а помещението се тресе от мъжки смехове.
— Глупости! — приключва десният.

— — — — —

Павел и Юлия вървят по нощните улици на градчето. Той мъкне картината.
— Нищо не разора, нали? — говори той. — По очите ти личеше... А аз през цялото време си мислех да ги нарисувам тия симпатяги...
След няколко крачки мълчание:
— И все пак са уморителни тези игри... Уж съм издръжлив човек, а понякога усещам, че... Глупости говоря, разбира се... Гутев е прав — трябва да си пазим силите за главното...
Юлия се е спряла и гледа към втория етаж на една къща, където свети прозорец.
— Пристигнахме ли? — казва Павел, също загледан нататък. — Свети, сигурно те чакат. А имам още толкова неща да ти разказвам...
Той се колебае един миг, после внезапно се навежда и целува ръката ѝ:
— Лека нощ, Юлия!...
Тя изтегля леко ръка, обръща се и токчетата ѝ затракват към портата на градското дворче.

— — — — —

По същото време в квартирата Таня е разгърнала върху кухненската маса плана на бъдещия апартамент.
— Трапезарията ще я направите детска, а детската трябва да бъде ателие на Павел! — казва тъщата. — Ателието е най-важното, ако искаш да знаеш... Защото оттам ще падат паричките!
— Майка ти е права! — казва бащата. — За какво ви е трапезария!... Трапезарията на българина е навсякъде... стига да има нещо на трапезата... Така де!... За българина кухнята е всичко: там готви, там яде, там посреща гости... па като няма къде... там ще им постеле да спят... Няма да ги остави на пътя!...
Тъщата постепенно започва да се развихря. Взема от картините, подрежда ги на отделни стаи, върви между тях, обмисля подредбата на бъдещото жилище:
— За ъгловата обезателно ще купите от ъгловите легла „Тракия“... Страшно са практични, че имат ракла за юрганите... Но ще гледате от махагоновия фурнир да са, а не от птичия явор.

— Аз пък махагоновия не го харесвам — казва бащата. — Много е тъмен.

— А птичийт явор да не е по-хубав!... Много по-добре е и от лимбата... ако искаш да знаеш!... Защото лимбата е чиста имитация и я залепват със сиреще и кравешка кръв...

— Ти все знаеш!

— Зная, защото се интересувам! — тържествува майката — А не като теб...

Но тя не довършва, защото влиза Павел.

— Тъкмо навреме, Павле!... Че за малко да предам позициите... — Смее се тъстът. Той поема от него картината, обляга я до вратата, присвива очи: — Това е друго нещо... Тук вече се предавам!... Каква сила е голотата а, Павле!... Ти, ти, ти... защо има и една дума: „Голата истина“... Значи, само тука е истината.

Доближават и двете жени

— Спомена за голо, та се сетих — започва тъщата, — какви плочки ще сложите в банята?...

— Каквито намерим, майко — казва Таня.

— Само розови! — казва майката. — Аз например от сините настръхвам...

— Трябва да се обадя на моя Никифор — казва тъстът. — Само Никифор ще оправи работата!

— Трябва, но само се каниш! — смъмря го тъщата.

Масата е отрупана с ядене и пиене. Лицата лъщят от пот, от разгорещеност и добро настроение. Телевизорът през цялото време работи

— Опитай, опитай! — подава тъщата едно парче луканка на Павел. — Опитай да видиш ще познаеш ли от какво е?...

— От сърна! — вика развеселена Таня.

— Не!

— От диво прасе! — казва Павел.

— Не! — отвърщат в един глас старите. — Предавате ли се?

— Още малко! — настоява да продължат Таня.

— Аз се предавам!... — казва Павел.

— От... челюсти! — тържествено съобщава тъщата. — Свински ченета, по един лев килограм... И като им сложиш малко телешко или овче — иди ги познай от какво месо са!...

— И знаеш ли колко ни излязоха? — пита тъстът. — Връз един и двайсет и три!... Точно съм го изчислил!...

— Един и двайсет! — поправя го жена му.

— И три! — настоява той. — Забравяш червата!... Нали дадох два и петдесет за червата... Като го разхвърляш...

Тъщата вади от едно чувалче дълга низа от домашната луканка, кичи я из стаята, покрай стените, на всичко, което може да се използва за закачване, защото луканките са още пресни и трябва да съхнат накачени.

— Още са пресни и трябва да съхнат накачени! — казва тя.

Тъстът гледа разнежен гирляндата от луканки.

— Страшно мезе! — налива чашата на Павел и му я подава. — То му стига на човек само да го гледа... Наздраве!... Да стане апартамента, да се настаним по живо, по здраво... па на другото... майната му!... Аз така го разбирам тоя социализъм!... Всеки да гледа да я нареди някак си... Дето се казва — всеки сам да си го построи, социализмът... Построим ли си личния социализъм, няма начин да не стане и она, големият...

— Я се отместете малко! — казва тъщата, която разпъва из стаята една плетена кувертюра, и говори на дъщеря си. — Тя е много красива, но трябва да се колоса и като застелеш спалнята... просто те изпълва... „Тиквен цвят“, така се казва... Много са модерни сега... Чисто египетски филдико!...

— А бе, я ги свивайте тия паяжини! — казва внезапно тъстът. — Постилайте да лягаме, че утре работа ни чака!...

И кимва на зет си:

— Хайде ние с теб да излезем малко повънка... докато нагласят за спане...

Отвън на двора, където в лунния здрач едва се очертава профилът на бараката, тъстът внезапно започва да декламира:

— „Спи градът в потайните тъми...“ Едно време главата ми беше пълна с такива шлагери... Но... склерозата вече напредва... Да, да... „в потайните тъми...“

Млъква, гледа към едрите есенни звезди, после се сеща за нещо и отива пред вратата на дъсчената тоалетна:

— Бе този... Никифор, нали беше един пълен такъв... и малко късоглед?...

— Да! Да! — глухо отвръща отвътре Павел.

— От казармата го познавам... Поделение шейсет и пет, двеста и петнайсет... Знаем го много добре!... И смятай въпроса за уреден!...

Неделя, 8 ч.

Магазинерът от „Фаянс“, Никифоров, пълен мъж с очила, излиза от двора си, понесъл порцеланов кастрон с жито. Отваря телената вратичка на кокошарника, хвърля шепа по шепа зърното и наблюдава усмичнат боричкането на птиците из краката си. С поглед той проследява една кокошка, спитва веднъж да я хване, не успява, на втория път я докопва здравата и бързо я проверява за яйце.

В момента, когато е вдигнал кокошката, забелязва, че в двора му влизат двама души.

— Ефрейтор Никифоров! — вика отдалеч тъстът. — Как е възходът на личното птицевъдство!... Ще изпълним ли плана по яйцеснасянето?...

— О, наборе! — засмива се магазинерът и му подава ръка над телената мрежа. — Ти ли си бил бе, изкара ми а̀̀̀̀ла... Здравсти, здравсти!...

— Със зетя познавате ли се? — пита тъстът.

Магазинерът поглежда Сираков:

— Виждали сме се някъде... Сигурно съм му продавал нещо.

— Сапуарниците... — подсказва му Сираков.

— А, да!... Но то при нас е голяма тарапана... Кого да запомниш...

Той пуска кокошката, отива при един синджир, дръпва го, чува се шум от изтичане на вода и по системата от тръби и улеи наистина потича вода, която пълни един дефектен фаянсов супник, оставен в кокошарника за водопо́й. В дъното се виждат и три порцеланови умивалника, напълнени с яйчарски талаш, които служат пък за полози.

— Личи си, че си при санитарния фаянс! — казва с възхищение тъстът. — Чисто като в аптека!...

— Какво да правиш, наборе!... Дойде някой камшон чак от Каспичан и по пътя не може да не се пукне нещо... Това е чуплива материя!... Бракуваме го с протокол, па на мен ми е жал да го хвърля... все пак човешки труд е положен! И го домъкна тука. Пък ще знаеш... кокошка уж, глупа̀̀̀во животно, но и то разбира от хубаво... Откак им сложих фаянсовите полози, започнаха да снасят повече... Фаянсът, значи, им действа...

— Фаянсът действа на всички! — казва тъстът. — Не виждаш ли как всичко живо е хукнало сега за фаянс... Едно време това го нямаше... Кой ти е чувал едно време плочка или сапуарник, да речем... Или пък пешкирник...

Магазинерът се провира през вратичката, излиза при тях, взема от цигарите, които му поднася тъстът, запалват.

— Сигурно и вие за фаянс сте тръгнали, наборе? — пита магазинерът.

Тъстът му подава покана за закриване на изложбата:

— Бе ние първо да те поканим на една друга работа, па тогава ще си кажем болката... Вземи сега и заповядай довечера в читалището... да прием по едно питие...

Магазинерът чете текста, върти поканата между пръстите си. Пита:

— Нещо... носи ли се?...

— Няма нищо бе, наборе!... Вход свободен!... Ще се събера с приятели да се видим...

— Добре, добре... Ще гледаме да додем... Но фаянс в момента нямам... Нали да си говорим като...

— Ще дадеш за една баня! — преминава направо в атака тъстът. — Седмостотин плочки... Розови.

— Розови нямам.

— Имаш ти, не може да нямаш!...

— Вярвай ми, наборе!

— Не ти вярвам, ефрейтор Никифоров!... Ти падаш малко шмекер... Не помниш ли как разиграваше артелчика с хлябчето?...

Двамата се разсмиват, спомнили си случая от казармата. За всеки случай тъстът ще го разкаже набързо и на зетя си:

— Насядаме ние по отделения, раздават ни хляба точно по бройки и изведнъж неговата бройка някъде изчезне... Сякаш потъне в земята... Пък той забил един пирон отдолу на масата и там я закачил... И цяла година ядеше по две бройки.

Магазинерът доволен се смее.

После казва:

— Слушай, наборе!... Познаваш ли Стоян Петков от авто-мото!...

— Познавам го!...

— Ако уредиш да ме запише в авто-мото, от мен имаш и розови плочки, и розов умивалник и белите сапунарници ще ви ги сменя с розови... Мъжка дума! Тримата вървят покрай една кола, покрита с избеляло платнище.

— Пролетес съм я купил — казва магазинерът с трагични нотки в гласа. — И все не мога да го изкарам това авто-мото... Не е ли срамота?...

Павел и тъстът му вървят по главната улица на градчето. Някакво явление се усеща по тротоарите: трупат се хора, гърмят високоговорители, ветреят се знамена. Преминава една кола на телевизията, из чиито прозорци се подават кинокамери, насочени към публиката.

— Ти не го ли познаваш този Стоян Петков! — пита тъстът.

— Не — казва Павел.

— И аз не го знам... Но сигурно ще бъде на стадиона!

Двамата се опитват да преминат улицата, но свирката на един доброволен сътрудник по движението ги сепва и те се връщат. Още няколко души връща обратна тази свирка.

Но ето че една жена преминава спокойно на другия тротоар и сътрудникът не смее да надуе свирката си.

Естествено, това е градската Красавица.

Тя гледа към Павел Сираков.

Стадионът също гъмжи вече от народ. Подвикват амбулантните продавачи на семки и сладолед, техник изпробва с духане монтирания на видно място микрофон. До микрофона, върху празнично украсена маса, се виждат наградите за бъдещите победители: кожух, чанта, пирографиран изделия.

Тъстът и зетят се провират в навалищата.

В една уличка на градчето по същото това време Колоездачът облича жълтата си фланелка, премията гумата през гърди. И намества крака си на педал на бегача.

На стадиона. Един мургав мъж върти поканата между пръстите си:

— Знам те, Сираков... Добре те знам... Но си има установен ред... И в държавния вестник го писа. Прочетете го.

— Бе ние редът го знаем, но... — говори тъстът.

— Като го знаете... защо сте дошли? — И разсеяно гледа над главите на публиката.

— Слушай, колега... — започва тъстът. — Ние, явно, дойдохме в неподходящ момент... Ще минем пак някой път да поговорим спокойно, като хора от бранша... нали така... Прощавай, засега!

И дръпва Павел настрана.

— Той се пише голям тарихат, но ще му уловим спатиите... Стоян Петков... Трябва да разберем от кои Петкови е... Ама и ти си един... Тук си се родил, а не познаваш хората!... Бива ли така? А виж как той те знае...

Колосздачът натиска педала.

Излиза на главната улица, незабелязан отначало от тълпите зрители.

Кара, навел глава — трудно е да се види лицето му.

Раздават се първите вюве, ръкълясания, полетяват цветя. Местните фоторепортьори трескаво превъртат нови пози.

На стадиона се чуват първите гласове:

— Иде, иде!... Първият се задава!...

Отрядниците осигуряват празния коридор. Телеграфната лента на финала, уловена от две девойки в национална носия, трепти изопната от възбуда.

Само тъстът още не е довършил монолога си за слабото място на всеки човек:

— Ще разучим къде го стяга шапката...

Но Павел вече не го слуша, защото се надига да види появяването на първия колездач.

Ето го!... Втурва се на стадиона, къса лентата, прави един тур — турът на победителя — под овациите на публиката.

Официалните посрещачи се хвърлят към него и в този момент започва стъписването: пред тях е съгражданинът им Кирил Станков!...

Клаксонът на една открита кола кара всички да се обърнат — задала се е истинската колона от колездачи.

Започват отново овациите, но този път те прозвучават с един градус по-ниско.

А докато на официалната трибуна свири музиката и се раздават награди, Павел гледа как зад последните пейки на стадиона няколко души ствеждат Кирил Станков към дежурната линейка за бърза помощ, въпреки отчаяната му съпротива.

— Да оставим Павел да работи! — казва Таня на майка си, докато облича една по-сара рокля и заоражда кърпа.

Двете жени слизат по стълбите, нарамили празни кошници. На площадката ги чака лелята, също с кошница:

— Аз съм готова!... Ами къде е Павел?

— Да го оставим да работи! — казва тъщата.

— Че и в неделя ли? — чуди се лелята. — Да беше дошъл да пояде грозде...

— Нека работи, свате!... За него главното е да твори... А грозде има кой да му донесе...

До пикапа ги чака тъстът. Те хвърлят кошниците вътре, започват да се катерят след тях, шумно, с бърбене и смехове.

Тъстът дава сложен сигнал с клаксона: няколко такта от „Кармен“.

— Защо свиркаш? — скарва се жена му. — Остави човека да работи!...

На прозореца се показва Павел.

— Довиждане, довиждане! — викат жените. — И приятна работа!... Няма да те безпокоим чак до довечера...

Под звуците на „Кармен“ пикапът се плъзва по улиците на градчето.

— — — — —

Павел е сам в стаята си. Най-после сам. И отново стърже с ножа по за-
съхналите пластове боя, помайва се, трудно му е да влезе изведнъж в оня сю-
жет, който го е вълнувал някога, когато е нанасял първите мазки по платното.

Отдалечава се, бутва някаква книга, вдига я, разтваря я и се зачита. После
пуска телевизорчето. Да, да, снова същото телевизорче, ксето му е опротивяло
до такава степен, че... вече не може без него.

Поляга на кушетката. Може би ако подремне малко, ще се отпуснат нер-
вите, ще се възвърне отново ищахът за работата...

Скача неочаквано, взема една кутия и бързо започва да маже по платното.
И в този момент се почуква...

... На прага стои Красавицата.

— Вие сигурно почивахте? — казва тя. — Може би дойдох в неподходящо
време...

— Моля ви се... Четях — лъже той. — Заповядайте!...

Красавицата влиза, оглежда стаята, насочва се към статива. Тя е в модна
пола-банан на полегати жълти и зелени ивици и с бяла блуза от ефектна мате-
рия, изопната до крайност от другата жива и млада материя...

В един глинен панер Павел държи разноцветни моливи и сега взема един,
помислил си навярно, че жената иде с намерението да бъде рисувана.

Тя улавя мисълта му:

— Не съм дошла да ме рисувате... Знам, че при вас идват много жени...
за да ги рисувате.

— Моля ви се! — казва Павел. — Не съм си помислил дори...

И поглежда към кафеарката с новото намерение да ѝ предложи едно кафе.
Но тя разгадава и този ход:

— Благодаря. Пих кафе преди малко. Може да ме почерпите само една
цигара...

Той светкавично изпълнява желанието ѝ, доволен, че може нещо да върши
в тези минути на неизвестност.

— Вие сигурно ме познавате! — казва Красавицата, след като издихва
доста дилетантски дима. — Казвам се Атанаска Петкова! Мъжът ми е...

— Стоян Петков! От авто-мото? — избързва Павел.

— Не. Стоян му е братовчед... Каза ми той, че сте ходили при него тази
сутрин...

— Да... — мълча Павел. — Не специално, но...

— Това лесно ще го уредим! — казва Атанаска Петрова. — Зависи само
от вас!...

Тя поглежда към статива и пита:

— Какво рисувате сега?

— А, нищо... — казва Павел и дръпва парцала, за да прикрие платното

— Пак нещо за душата, нали?... Виждам, виждам...

— Загубена работа — казва Павел, за да не мълчи.

— Трудно се рисува душата... Уж не съществува, уж е невидима и... не
знам какво си... А така добре я усещаме... Ето тук... Просто бих взела четката
сама да я нарисувам... Ако бях на виеше място, разбира се...

Павел отива при хладилника, суети се около него, за да пече време, вади
бутилката коняк, налива две чашки, поднася едната на гостенката.

— Знам, че не ви е лесно — говори отново тя. — И може би се страхувате,
че може аз... но ви обещавам — всичко ще си остане между нас.

— Моля ви се...

— Не бива нищо да криете... Защото всъщност аз всичко вече знам...
Целият град говори... — тя изтрива вече първата сълза.

— Защо вярвате на приказки! — успокоява я Павел. — Нали знаете, че
има хора, които...

— Но аз знам и моя Иван Петков!... И зъбите му знам. И съм напълно
склонна да вярвам на всичко, което стигне до мен... Вие сте бил на асфалтова-
та база, нали?... Познавате добре това кътче.

— Какво имате пред вид?

— Не се правете, че не разбирате... И децата ще се досетят какво може

да се върши в едно такова място, отдалечено от града, зашумено отвсякъде с върбалаци и друга дива растителност... Вие бяхте заедно с тях, нали?

— Но какво говорите?... Никъде не съм бил!...

— Престанете да хитрувате, Сираков! Вие сте човек на изкуството, а изкуството не търпи лъжа!... Изкуството е искреност... Кажете ми искрено: можехте ли да ги нарисувате така реалистично, ако не сте били при тях... Признайте ми, нали ви обещах, нищо няма да му направя, няма да хукна да се развеждам заради неговите глупости, но искам да знам истината... Хайде, Сираков...

Тогава Павел Сираков вижда, че няма друг изход, и се решава на поредната си шега:

— Трудно може човек да устои пред вас...

— Нали? — ликува Атанаска Петкова. И бързо изпива коняка. — Никога не ме е лъгало моето вътрешно чувство...

— Бях! — тежко въздъхва Павел. — Бях и аз в онова закътано кътче, дето царува вашият директор на асфалтовата база...

— Главен инженер — поправя го Петкова.

— И всичко беше така, както се говори из целия град...

— Онази русата лаборантка от рентгена беше също нали?

— Беше...

— Това ми стига... Ах, това ми стига!... Така ще му го върна аз на моя главен инженер, така ще му го върна...

Тя отива до вратата, превърта ключа и докато се връща към Павел, започва да разкопчава блузата си.

Истинствитивно и той посяга към копчетата на ризата си.

Вдигнала изящни голи ръце, Атанаска пита:

— Как да застана? Така добре ли е?

— Легнете! — казва той.

Тя се изляга на кушетката като Голата Маха...

...А той отива пред платното, взема парче въглен и напаса със замах някакви линии, които все по странно започват да приличат на един от зайците, които бе рисувал преди две вечери за детето на Алипиев.

Закриването на изложбата ще започне с кратък разговор между тъщата и Павел:

— Защо се бави още онази... нямата? — пита тъщата.

— Освободих я — казва Павел.

— Избързал си, Павле!... Можеше да помогне още... Да не се пише толкова хитра...

— Няма какво да прави тук.

— Не ми трябва да държи реч, а да помага...

— Нищо, майко — намесва се Таня. — Ще се справим и без нея.

Облякла най-новата си рокля, тъщата носи тържествено поднос с чашки. Поставя ги в средата на изложбата, където са сложени две маси с бели курабини, фруктиерите с гроздето и бонбоните. Таня и лелята ѝ помагат да напълни бързо чашките с коняк от няколко еднолитрови бутилки.

— Хайде сега заповядайте! — казва тъщата към групата почитатели на художника, събрали се на закриването на изложбата.

— Наздраве и за много години на Павел Сираков! — казва Петър Гутев, сметнал, че той е най-официалното лице от всички присъстващи. — И нека все така бодро да държи четката, палитрата и така нататък...

— Напред към нови успехи! — вика старчето от махленския съд. — Да станеш знаменит!

— Няма такова звание! — казва Гутев. — Има заслужил, има народен и така нататъка... И те са важни, защото за тях се дава по нещо над заплатата... Знам аз.

— Дава ли се наистина? — Пита счетоводителят бай Минчо. — И аз съм чувал, че се дава...

— А една картина примерно какво струва... Тази примерно? — пита чистилищният човек.

— На тази само рамката ѝ струва сума пари... — казва Гутев.

Дамите са се събрали около тъщата, която отпива от чашката си и говори за домашния коняк:

— Три части бира, „Радебергер“, една част гроздова, горена захар, есенция на върха на ножа, купува се от аптеките, настойка от портокалови кори една кафена чашка и скълцан небет-шекер в марлена торбичка — да престои една нощ... Това е всичко.

— Станал е като „Плиската“ — казва една дама.

— „Плиската“ го развалиха напоследък — казва тъщата. — Понеже пуснаха „Поморие“ от девет лева...

Старчето-заседател е хванало тъста подръка и двамата обикалят и надничат от платно на платно.

— На времето, в класическата гимназия (аз съм свършил класическа гимназия!), имахме един учител по рисуване и краснопис... Недко Канчев се казваше... Интересен екземпляр беше този Недко Канчев... Офрашкан, гащите му само бои и с един книжен канах ги стягаше... Обаче го посещаваха все красиви жени... Когато и да идеш при него — винаги имаше по една красива жена... Седи си, а той я рисува.

— Те, жените, обичат да ги рисуват — казва дълбокомъдрено тъстът. — Когато няма кой — сами се рисуват... пред огледалото.

— Ние, хлацетите — продължава другият, — се катерехме по една мушмула на двора и гледахме в стаята му. Веднъж беше съблякъл една такава... като тази тука... само едно пешкирче ѝ метнал отпред... Бяла една, розова, заоблена, а той взел блока и си рисууува...

— Човекът си гледал изкуството...

— Какво ти изкуство бе, братче!... Жива жена седи пред себе, а ти — изкуство!... Извинявай, но това тяхното... не е мъжки занаят...

— Те поначало са малко по-бамбашка от нас! — казва тъстът. — Да ги накараш една барака за въглища не могат да ти сковат...

— Не могат! — казва другият. — Не могат...

На входа се появява Красавицата, Атанаска Петкова, а зад нея срамежливо пристъпва Стоян Петков.

Тъстът, разнежен от приятната изненада, ги повежда към Павел. Ръкуват се, потупват се по раменете.

— Това е другарят Сираков, за който ти говорих — казва Атанаска на инструктора от авто-мото. — Нали се знаете?

— Знаем се, знаем се! — казва Стоян Петков и вади бележника си: — Как са трите ви имена?...

Тогава се намесва тъстът:

— Никифор Славчев Никифоров...

Стоян Петков нищо не разбира от промяната в имената:

— Как Никифор? ... Какъв Никифор?

— Виж какво, колега — казва тъстът. — Налага се една малка корекция... Не става дума за зетя... За какво му е на художник шофьорска книжка... Какво ти разбира той от двигатели с вътрешно горене...

— А за кой Никифор? — пита подозрително Петков. — Оня от фаянса ли?...

— Познаваш го... същият...

— Четвърти път го късам! — въздиша Петков.

И е готов да прибере бележника си, но среща погледа на Атанаска:

— Братовчед, на мен правиш услугата!...

Той търси на какво да подложи бележника си, тъстът услужливо подлага рамото си и диктува:

— Никифор Славчев Никифоров... улица „Цветарска“, три.

— Например, Павле — казва Петър Гутев и сочи едно платно, — този детайл какво символизира... Защото аз знам — щом си го нарисувал, той символизира нещо...

— Това е стара работа — казва Павел, — и на самия мен вече не ми харесва...

— Ти недей да скромничиш, а кажи какво символизира...

Минава лелята с поднос, Павел грабва една чаша и вика на Гутев:

— Да пием за изкуството!...

И бързо гаврътва коняка.

Обръща се и тръгва с леко олюляване. Старчето се изпречва пред него, но той му казва разнежено усмихнат, като го щипва по бузата:

— Симпатията...

А когато оня го поглежда изненадано, дискретно слага пръст на устните си:

— Шшшшшшт!...

Той прави още няколко такива пиянско-смешни номера, но върхът е, когато се приближава до тъщата.

Развеселена и румена от вълненията тази вечер, тя се допира разнежено до него. Той пуска ръка на облото ѝ рамо и доста силно забива пръстите си в меката ѝ плът.

Усмихката на устните на тъщата започва да гасне.

С мълчаливи движения тя се мъчи да отлени пръстите му.

Читалищният човек с весел блясък в очите подвиква:

— Хип-хип ура!...

Красавицата, заобиколена от няколко мъже, вади цигара и няколко ръце поднасят към нея пламъчетата на запалките.

Павел се насочва нататък.

Тъстът тревожно шепне на жена си:

— А бе... нашият зет върза кърките... Не трябваше да му даваме толкова от коняка...

-- Какво прави? — пита тъщата.

-- Облещил едни очи... И все към оная гледа...

Двамата спират погледи на Атанаска Петкова.

— Закриваме тържеството! — казва тъщата. — Ти се заеми с него... — после пляска с ръце. — Закриваме тържеството. Че то кое време стана? Някои може да си имат работа...

Понеделник 9 ч.

Пикапът е спрял пред входа на изложбата. Павел, Юлия и тъщата изнасят картини и ги редят в каросерията.

Псявива се тъстът, с още един непознат, който остава на десетина крачки след него.

-- Не бързайте! — казва тъстът и сваля платната от пикапа. — Ще закарам на този човек една автоматична пералня „Перла“... Бързо ще стане!

-- Ти си една Мека Мария! — съска тъщата.

— Мария, но човекът обеща да даде малко бял цимент. Иначе откъде ще вземеш бял цимент?...

— За какво е пък тоя цимент? — пита глупаво Павел.

— Как за какво?... Ами фугите на фаянса с какво ще ги замажеш!... Само с бял цимент!...

Клиентът се приближава и допълва:

— Румънски е... марка петстотин...

Пикапът, натоварен с картините, се измъква от градчето.

Тъсът държи волана и прави разбор на сношното закриване:

— Та... карам аз, Павле, и си мисля... И с майка ти си говорихме нещо, по някое време, когато се събудихме... Вие още спяхте!... Що не вземете да дойдете при нас?...

— Къде? — сепва се Павел, загледал се за малко навън.

— При нас, в Лозен... Ами ние една дъщеря имаме, апартамент широк, с кон да препускаш, тавански етаж отделно... Що ви трябва да се блъскате в строителство... Днешното строителство не е лека работа, връзки иска, приятелство иска, пари иска... А ти си човек-художник, виждам те, че не си за тази работа...

— Но нашият вече е на завършване... Живот и здраве до напролет...

— Лесно ще го продадем!... Сега да имаш да продаваш. И ще направим една вилничка във Върбака... Ще знаеш целият Лозен си направи вили из Върбака... Вилна зона му викат...

— Ще видим... — уклончиво казва Павел и пак се заглежда навън. — Ще помислим...

— Не, вие помислете, аз не казвам йок, тръгвайте още сега, но ние с тъщата ти си говорим... и си е така... че сто пъти ще сте по-добре, отколкото тука... че ние само по триста и петдесет буркани от праскови запечатваме годишно... Пък вие и един не сте запечатали...

Пътят върви по брега на малка река, прехвърля се по мостче, задава се стръмнина и моторът амбициозно ръмжи и настъпва към нея.

— Говорихме си още и за снощното тържество... — продължава шофьорът. — Забеляза ли, че нямаше официални лица?

— Какви лица? — пита Павел.

— Кметът например... Защо не дойде кметът, най-официалното лице? А с него щеше да дойде и фотограф, и от телевизията можеше да доведе човек... „Първа самостоятелна изложба, на която присъствуваха този и този...“ Нали всеки ден го гледаме това по телевизията...

— Но аз съм още в началото... каква телевизия... Нека първо да се науча да рисувам, както искам, пък има време.

— Няма време, Павле!... То се почва отрано!... Според мен ти правиш една капитална грешка: не се ориентираш правилно какво да рисуваш и какво да не рисуваш... Гледам снощи картините ти... Пейзажи, дървета, скали, цветенца... Че и аз да съм официално лице, и аз няма да ида да ти гледам дърветата и камъните...

— Какво друго?

— Какво?... Ще вземеш най-напред и ще нарисуваш кмета!... Той може да се дърпа отначало, но то е от кумова срама. Ще се съгласи на края... Да видим няма ли да дойде после на изложбата?!!!... Първи ще чака отвън — от мен го запомни!...

— Добре, кметът... Друго?

— Ще вземеш вестниците... Къде става патаклама?... Кипър, Северна Ирландия... Веднага рисувай нещо за Кипър...

— Но аз никога не съм бил в Кипър, как ще рисувам?

— Никой няма да те пита бил ли си, или не си... Ех, как не можех малко аз да боравя с четката!... — въздища тъстът. — Досега не заслужил, не народен, ами международен да съм станал... И целия глобус да съм обиколил... Замълчава известно време, моторът бръмчи, бягат зад стъклата крайните картини. После казва:

— Затуй викам... елате при нас с Танчето... Детето ще гледаме, като се роди... Вечер ще си прием двамата ракийката, а кога закъсаш за темички, аз ще ти ги подсказвам...

— Какъв процент ще вземаш? — пита Павел.

— За процента ще се разбера... В края на краищата... роднина сме, няма да се караем...

При една чешма, построена покрай горския път, колата спира.

— Да слезем малко да се разгъпчем... — казва тъстът. — Че аз снощи малко попрехвърлих... Домашно, домашно, но и от него боли глава...

Слизат, той се мие на чешмата, бърше се, обикаля по навик около колата, намества картините, по едно време се провиква към Павел:

— Павле, а бе оная, самодивите... сложихме ли ги?

— Нали стърчеше малко над другите! — казва Павел.

— Защо не ги виждам сега?...

Павел отива при колата, заедно броят платната, наистина една картина липсва.

— Майка му стара... посеяли сме я някъде!... Тц, тц, тц. Викаше ми жената да взема платнището...

— Как е възможно да падне? — пита Павел.

— Някой клон е свършил тази работа!... И знаеш ли къде е станало то-

ва... през сния габрак!... Нали минахме през едни нависнали клонаци... Колко му е да го закачи...

— Сега какво ще правим?

— Как „какво“? Обръщаме и ще я търсим!... Да не е игла да се изгуби!...

Колата прави маневра и тръгва по обратния път.

— Няма начин да не се намери — говори шофьорът, защото се чувства виновен. — Това не е жива стока — да скочи сама и да се шмугне в гъстака... Това е мъртва работа... Най-много да се е спраскала рамката...

Подир пауза:

— Аз съм изтърсвал прасе по пътя... При прасето положението е съвсем друго... Половин ден изгубихме, докато го намерим... Нищо му нямаше, само два зъба си беше счупило... Прасето винаги пада напред, това съм забелязал от практиката, и може да счупи някой зъб, но като цяло се запазва...

Той говори и гледа втренчено насреща по пътя.

Гората навлиза в тунел от дървета, надвесени от двете страни на пътя.

— Това е габървата гора!... Тъдява ще е някъде...

Но гората свършва, излизат на другия край, а картината не се вижда никаква.

Внезапно лицето на тъста засиява:

— Ще черпиш!... Гледай, гледай нататък!

Пътят се спуска надолу и в ниското се вижда каруца, натоварена със съчки, а върху съчките се поклаща картината.

Пикапът изпреварва каруцата, отбива пред нея и спира.

Шофьорът слиза пъргаво и тръгва срещу каруцата. Малко след него тръгва и художникът.

Каруцата с вършините се тегли от биволица, водена за капистрата от възрастен селянин с каскет и плетен вълнен елек.

Тъстът се изпречва пред биволицата, погалва я по муцуната и казва на селянина:

— Здравсти!

— Е па, здравсти! — отвърща селянинът. — Какво насам така...

— Къде си ходил?

— Нали виждаш... не ида от сватба... Малко вършини посъбрах...

— Виждам аз, ама и нещо друго виждам... — И шофьорът му намигва към вършините.

Селянинът невъзмутимо също поглежда нататък.

— Да беше ни я свалил, че бързаме!... — казва тъстът с възможно най-деликатния тон, който владее.

— Ти! — неочаквано казва селянинът. — Тя си е моя.

— Е, хайде сега... На нас ли тия...

— Бях я дал на един приятел и... сега си я прибирам.

— Бе, човек, ти майтапиш ли се?

— Няма майтап!

Павел Сираков се смее, но тъстът започва леко да се впряга:

— Слушай, мой човек!... Ти нас за какви ни мислиш? Че сме тръгнали да си губим времето по пътищата?... Ние сме хора художници, давай си ни картината и да си ходим, че път ни чака.

— То... сега всеки се пише художник! — казва селянинът. — И всеки може да каже: давай, че да си ходим...

— Е какво... да не искаш да седнем сега и да ти я рисуваме отначало?

— Щом сте художници... защо да не седнете!...

Това вече е върхът на нахалството.

— Как си ги представяш тия работи?! — вика тъстът. — Не виждаш ли какво е на платното? Откъде да ти намерим тия жени, па да ти ги съблечем, па да седнем да ти ги рисуваме...

— Е па жени много!... Половината свят е от жени!...

Тъстът усеща, че започва да оглушава от този разговор и търси помощта на Сираков.

— Кажй му нещо и ти... че аз започвам вече да откачам...

Сираков изважда цигарите си и ги поднася на каруцаря.

— Аз цигара ще взема — казва селянинът, — но путрета ми не закачайте!... Ще си го закарам у дома.

Събрал сили, тъстът няма търпение и отново се намесва:

— Виж какво, мой човек... Казах ти: това момче е художник, зет ми е... Това, дето го гледаш в пикапа, са все негови илюстрации... Изложба правихме в родния му град, а сега я местим в окръга... На него му плащат на парче. Бива ли заради тебе да му страда надницата!... Хора сме най-сетне, трябва да се разбирме...

— А бе разбирам... Но друго не искайте. Путрета ми не е за даване.

— Къде ще го закачиш бе, джанъм!... Нали ще те изгони бабичката от къщи!... Или ще го сложиш в яхъра при бивола?

— То си е моя работа!... Намерил съм аз място!...

Сега вече и Павел решава да каже нещо:

— Слушай, чичо... Картината наистина ми трябва... Ако искаш след закриване на изложбата, ще ти я дам, щом толкова държиш...

Тъстът го поглежда:

— Бе, как така... Нали струва пари?...

— Не пускам аз питомното, че да гоня дивото! — казва селянинът. — Не я давам!

— Продай ми я тогава! — внезапно му хрумва на Сираков. — Готов съм да я купя!

Селянинът повдига каскета си с пръчката, която държи, поглежда нагоре към вършините.

„Самодивското хоро“ се вие под лъчите на мекото далечно слънце.

— Продай ми я! — повтаря Сираков, защото усеща, че тази дума прави впечатление на каруцаря и го кара да се замисли. — Кажй какво ще ми вземеш, че да не губим време?

— Какво даваш? — пита селянинът.

— Не знам... Нямам представа...

Тъстът е направо сачисан:

— А бе, Павле!... Как така?... Това не го разбирам!...

— Почакай малко! — кимва му художникът. И отново подхваща пазарлъка: — Кажй, чичо!... Намисли ли?...

Селянинът го поглежда и казва:

— Дай два лева!

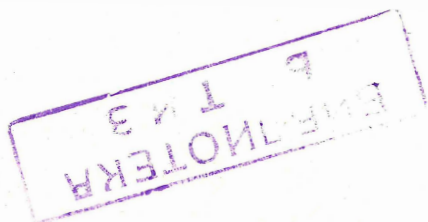
Павел Сираков изважда портфейла си, дава му двата лева, селянинът ги прибира и с края на пръката закача платното и го смъква от вършините.

Тъстът го взема и го отнася в пикапа.

Художникът се ръкува на тръгване със селянина и влиза в кабината на автомобила.

Биволицата опъва капистрата и каруцата се разклаща.

Пикапът прави завой и под звуците на „Кармен“ се отдалечава по своя път...





ИЗ СЪВЕТСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ
„ПОМНИ СВОЕТО ИМЕ“
НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА
ГЕОРГИ ЖЕНОВ ВЪВ ФИЛМА **„ОКЕАН“**