

МОТИВЪТ НА АДАПТАЦИЯТА

ВЛ. ИГНАТОВСКИ

Вероятно разговорът за някои от характерните черти, определящи облика на игралното ни кино от първата половина на 70-те години, следва да започне с едно малко връщане назад — най-малко към края на 60-те години, към онази конкретна ситуация, от която се появи днешният ден на игралния ни филм. . . Мисля, че не можем да разговаряме за съвременното развитие на игралното ни кино, ако за миг дори забравим, че то не е възникнало във вакуум, не се е появило от нищото, ако го откъснем от развитието му през предходните десетилетия, от традициите, от темите и проблемите, разработвани през онова време . . .

В края на 60-те години нашето игрално кино бе в криза. Този факт бе отбелязан и от критиката, и от зрителите, и от всички, които се интересуват и следят развитието на нашето киноизкуство. Самото определение задължава обаче да се направят някои уточнения. Понятието „криза“ в никакъв случай не означава затишие, отсъствие на движение; понякога това състояние е свързано с трескави търсения, с изостряне на някои процеси, с отчетливо проявяване на тенденции. . . Бих искал да добавя, че краят на 60-те години не бе време без хубави филми. Макар и не многобройни, но не липсват сполучливите заглавия от този период. Но, мисля си, много по-интересно е да се потърсят някои от протичащите тогава процеси, тъй като в тяхната призма можем да огледаме и някои черти на извършващите се днес в игралното ни кино промени . . .

За мен основният белег на периода от края на 60-те години бе подчертаният стремеж на нашите кинематографисти да установят директен диалог със зрителите. Това не бе случаен процес, плод на

фантазията на един или друг теоретик, то бе реалност в живота на игралното ни кино. В този стремеж се проявяваше желанието да се възвърне поугасналият интерес на зрителите към филмите ни, да се привлече обратно аудиторията в кината.

В една поредица от години като цяло игралното ни кино, независимо от успехите на отделни интересни произведения, създадени от талантиливи кинематографисти, се бе отдалечило от съвременните проблеми, бе поизостанало от съвременния живот. . . В него се извършваха сложни процеси, някои имаха административен характер, някои далеч не бяха безболезнени, други притежаваха конкретна художествена и идейна същност. Завършваха се цели цикли в развитието на игралното ни кино, за да стане още по-очевидна тяхната изчерпателност, за да стане още по-очевидна необходимостта от намирането на нови пътища, на нов подход към разработването на цели тематични области.

Тези процеси не се решиха в един ден. В определени случаи продукцията на нашето киноизкуство демонстрира сложността на развитието. И наистина от „Гибелта на Александър Велики“ и „С особено мнение“ до „Мъже без работа“ и „Магистрала“ няма кой знае колко дълъг период от време. „Гневно пътуване“ е отделен от „Момчето си отива“ само с една година . . .

Да се върнем днес към филми като „Признание“ или „Тръгни на път“, за да стане ясно, колко остарели изглеждаха те още в деня на появата си спрямо съвременната им селска действителност, за да бъде свършено несъмнена необходимостта от филми като „Селянинът с колелото“ и „Последно лято“. Тези произведения са отделени не от години, а от цял период в развитието на киноизкуството ни. Очевидна бе необходимостта от търсене на нови решения, акумулирането на проблеми, конфликти, характери, които в късо време ще се появят на екрана, за да се превърнат в едни от централните . . .

Филми като „Гибелта на Александър Велики“ и „Шведски крале“ по свой начин доказаха изчерпването на цял период в така наречения „производствен“ цикъл, потвърдиха необходимостта от търсенето на нови измерения на съвременността, на човешките характери в нея, пренесоха подчертано интереса на филмовото действие навътре в съзнанието на работника, занимава се с неговите индивидуални проблеми, неизчерпващи се само с приключването на производствената дейност. В „Гибелта на Александър Велики“ все още властвуваше схемата на един останал от преди години „производствен конфликт“, но то е тема за друг разговор . . .

В същото време филми като „С особено мнение“ и „Гневно пътуване“ с привидната си конфликтност доказаха от обратната страна все същата необходимост от преодоляване на всяка цена на едно позастаряло виждане на проблемите, на възстановяване на поизгубените връзки със съвременността. . .

Ако към всичко казано по-горе прибавя и значителния относителен дял в производството на приключенския филм, върху чиито крехки интрижно-фабулни плещи се правеше опит да се поставят или, по-точно казано, да се имитира поставяне на съществени съвременни проблеми, то основните белези на едно кризисно състояние ще бъдат напълно очертани. Тъкмо тогава „Осмият“, „Черните ангели“, „Сбогом приятели“ — всеки от своя позиция, от своя изходна точка, с различни жанрови предпочитания, в различна среда, епоха, с различни герои — се обединиха в търсенето на пряк диалог, на директен контакт със зрителите, с най-масовата част от аудиторията — младежите . . .

„Осмият“ предложи рецептата на откровената авантюристост, на привлекателността на атрактивния герой. В „Черните ангели“ извън всичко друго този стремеж се прояви и общата спектакуларност на произведението, в подчертана съвременност на аксесоарите и костюмите, във външния облик на младите герои дори, а, разбира се, и в обсъждането на въпросите на революцията,

борбата и насилието, колкото вечни, толкова и актуални във времето на движенията на „новите леви“ на Запад. . . „Сбогом, приятели“ също търсеше откровен разговор с младежката аудитория, най-вече посредством младостта и професията на своя централен герой, посредством задължението му да определи своята нравствена позиция при навлизането в живота. . .

Но без съмнение отделните произведения не можеха да предизвикат прелом, да обхванат предпочитанията на масовата зрителска аудитория. По тях точно можем да съдим за протичащите процеси, за желанията и стремежите на кинематографистите ни, но очевидно бе необходимо да настъпи общо раздвижване на цялото ни игрално кино, да се извършат промени в подхода към действителността. . .

И игралното кино през първата половина на 70-те години се опита другаде да намери ключа към разрешаването на проблема за привличане на интереса на зрителите и повишаването на самочувствието и авторитета на киноизкуството. . .

Едни от пътищата бяха открити във включването на всички талантиливи майстори на българския игрален филм в производството на кинопродукцията ни. Не по-малко значение, според мен, изигра общото „повдигане“ нивото на средния стандарт на българския игрален филм, повишаване качеството преди всичко на онази продукция, която е редова, всекидневна, не претендира да бъде събитие в кинематографичния и културния живот. . .

И все пак най-важно си остава обръщането към динамизма на съвременната епоха. Нашето игрално кино се вгледа внимателно в извършващите се социални процеси, но се зае преди всичко с нравствената страна на измененията. В най-значителните си произведения киноизкуството се интересуваше не толкова от нивото на икономическото развитие, а се постара да разгледа обществото посредством развитието на социалното съзнание, в индивидуалните му прояви, да представи отражението, което имат в съзнанието на българина процесите на отмиране на старите национални, преимуществено селски традиции, динамичното убрание на страната, засилващите се темпове на индустриално развитие, промените или необходимостта от промени, налагана от епохата на научно-техническата революция. . . Киноизкуството ни се обърна към изследване на националната психика, към чертите на националния характер в съвременността. Извърши своя анализ от различни гледни точки, в различни произведения, с различни предпочитания и различен успех. . . Тук бих искал да говоря само за една страна от това изследване, от това приближаване на игралното ни кино през първата половина на 70-те години към съвременността, много добре съзнавайки, че ще говоря наистина само за една страна от многоликата картина на игралния ни филм, при това съзнателно предпочитайки социологическата страна на художествените явления, пред чисто естетическите параметри на отделните произведения в общия процес. . .

Мисля, ако потърсим основната характеристика на киното от първата половина на 70-те години, това без съмнение ще бъде преобладаващото, съзнателно насочване в творчеството на нашите кинематографисти към проблемите на съвременния живот. И най-важното в случая е не количеството на филмите, в които героите носят съвременен костюм, а съзвучието на значителна част от произведенията на съвременното ни кино с процесите на социалното развитие в съвременна България. Съзвучие, което ще открием и в най-добрите от филмите, посветени на съвременността, и в цялостното развитие на съвременното ни игрално кино, и в разширяването на тематичния облик, в жанровите изменения, в променящата се конфликтност и типажността на основните герои, в развиващото се художествено мислене и изразността на филмите ни, **ще го**

открием на края и в онези филми, които не са директно свързани с днешния ден.

Тази последна тенденция за мене е от изключителна важност, тъй като не е възможно да се създава значително изкуство, изкуство, претендиращо да бъде сериозно в социално и естетическо отношение, ако дори в историческите превъплъщения то не отговаря на съвремените мисли на съвременниците, ако не е актуално, ако и предрешено с исторически костюм, не се опитва да анализира или поне да разговаря за особеностите на националния характер в неговото съвременно състояние. . . Мисля, че такива тъкмо черти ще открием в най-значителните произведения от първата половина на 70-те години, независимо от тяхното пласиране във времето, ще ги открием като намерение в редица други произведения, ще ги открием като обща тенденция на игралното ни кино. И тези черти, според мен, до голяма степен бяха решаващи за спечелването на доверието на зрителите, за разрешаването на проблема, над който безуспешно се мъчеше киното ни в края на 60-те години. . .

Особено интересно, както за връзките на игралното ни кино от последните няколко години със съвременността, така и за разрешаването на проблема, очертан по-горе, според мен, е появата тъкмо във филмите, посветени на отдалечени от нас исторически събития, във филмите, посветени на въоръжената борба срещу фашизма на един композиционен мотив, който след това ще бъде характерен за едно от най-важните направления сред филмите, посветени пряко на съвременността. Това ми позволява да твърдя, че не се срещаме с формално съвпадение, не може и да става дума за драматургична случайност. Според мен, това е проява, осъзната или не, но проява на дълбока художествена закономерност в развитието на съвременното ни киноизкуство. Не винаги отразяването на най-актуалните съвременни проблеми на обществото е процес, протичащ директно в преки съответствия, не е задължително произведенията на художниците да бъдат пременени в атрибутите на съвременността. Понякога този процес протича много по-сложно, следва криволичеши пътеки, заражда се в произведения, свързани с историята и миналото. . .

Какво имам пред вид? Формално погледнато става дума за един мотив, свеждащ се до пласирането на главните герои в два филма — „Като песен“ и „И дойде денят“, — до фабулното движение във времето, и като че ли тъкмо за това този мотив няма нищо общо с проблемите на съвременното обществено съзнание, с измененията в психиката на съвременния българин, живеещ с динамичната епоха на едно време, отдалечено от събития, за които разказват тези филми, с три десетилетия. . . Но все пак, смея да твърдя, че двамата главни герои от „Като песен“ и „И дойде денят“ прекрачват още в началото на фабулното развитие на тези произведения границата, отделяща въоръжената нелегална борба от съграждането на обществото и устройството на държавата не случайно, и че този композиционен мотив има принципно значение тъкмо в началото на 70-те години.

Основното в този мотив е решителността на извършилата се в околния свят промяна и произтичащите оттук последици за поведението на героите в ситуацията, сред която са пласирани те. . . Едва ли може да има по-радикална промяна от преминаването от условията на въоръжена нелегална борба към мирен живот, устройство на обществото, организиране на държавната наредба. Времето, в което са поставени героите, е епоха, когато обективните условия рязко се променят, отхвърлянето и разрушението диалектически се изместват от съграждането и организирането, възстановяването, когато неща до вчера жизнено важни, днес могат да се окажат на заден план, когато следва да се преосмисля поведението, когато съзнанието е заставено да се адаптира към изключително бързо промените се обществени условия. . .

В случая, според мен, най-важното е, че филмите, които разглеждам, бяха изградени върху една композиционна схема, приемаща в е ч е извършилата се историческа промяна, а героите следва да се ориентират, да търсят точно поведение, да защитават или потвърждават нравствената си програма. . .

Този мотив има съществено значение не само от композиционна гледна точка. В произведенията на изкуството развитието на драматизма се проследява в различни варианти: изследва се постепенното натрупване на драматични обстоятелства, водещи до коренен прелом в живота на индивида и неговото съзнание, проследяват се последиците на една извършила се промяна, понякога далеч преди започването на собственото драматургично действие, и на края — невъзможността от промяна като особена драматична ситуация. . . В нашето игрално кино от първата половина на 70-те години първо във филмите, свързани с историческото минало, се прояви ярко композиционният мотив, при който драматизмът е следствие на в е ч е извършилата се историческа промяна, а личността обективно необходимо е заставена да действа и се ориентира в сложна, рязко променена и още неоформила се ситуация. В двата цитирани филма този мотив бе демонстриран посредством преминаването на границата, отделяща победата на революционната борба от въоръжената нелегална съпротива. . .

Не бих искал това твърдение да се промени абсолютно, с тази характеристика на един мотив от композиционно значение да се изчерпва многообразието на произведенията, тяхната идейна и художествена същност. Искам да повторя, че разглеждам филмите, преди всичко от социологическа гледна точка, от значението, което има появилият се в тях мотив за развитието на игралното ни кино, без да считам, че с това се изчерпва тяхното място и роля в живота на киноизкуството ни. . .

За да подчертая тази мисъл, ще прибавя към този ход на мисли още едно филмово произведение, появило се почти по същото време, произведение, сериозно отличаващо се от двата цитирани по-горе филма, но съдържащо вътре в себе си сходен мотив, мотив от същия порядък. Става дума за „Герловска история“. (Настоявам, че разглеждам тези произведения единствено от общността на един появил се в тях мотив със социологично значение — разгледани по мястото си, да кажем, в тематичната област на филмите за антифашистката борба, трите филма заемат свои, индивидуални позиции, да не говорим за художествените им различия!)

И в този филм времето на действието са първите дни след 9. IX. 1944 г. И тук реалността на в е ч е извършилото се е несъмнена. Авторите се занимават с осъзнаването на тази реалност, както от полица, чиято историческа обреченост е несъмнена, така и от страна на селяните, които трябва да осъзнаят и полицейската обреченост, и своята нова роля. . . „Герловска история“ без съмнение и по дълбочината на сценарния материал, и по художествените си обобщения отстъпва, да кажем, на „И дойде денят“. Но тук не по-малко ясно се проявяват чертите на интересуващото ни явление: обективната историческа промяна, необходимостта от нейното осъзнаване, за да стане тя човешка реалност, необходимостта от адаптация към новото, психологическото му предметяване. . . „Герловска история“ се опита да бъде и разрез на националния характер, да обрисова сложните извивки на съзнанието в преломната историческа епоха. . . Сценарният материал не позволи реализирането докрай на тези намерения, но това не попречи на мотива на „адаптацията“ да присъства очевидно в този филм.

Ако се обърнем към филмите, които последните години бяха непълно и несъвсем точно определени, като „цикъл на миграцията“, то ще открием присъствието на все същия, колкото и да е странно това на пръв поглед, мотив.

И наистина:

в „Последно лято“ съдбата на селото е вече решена, авторите на филма се занимават с борбата в душата на Иван Ефрейторов, с неговата неспособност да се адаптира към урбанизиращия се свят, да се превърне в един от хората, живеещи сред панелните блокове и пълнещи бурканите с туршии в обстановката на детските бетонени площадки за игра и асфалтираните паркинги и гаражи, с неговата привързаност към дълбоко впитите корени на народностната традиция, с неговата психика в рамките на рязко променилата се ситуация — родното село е унищожено от водите на язовира, останало е само в съзнанието на героя, в неговите спомени, в неговите мисли и представи. . .

в „Дърво без корен“ промяната е също вече извършена. Ние сме само пряко информирани от един преразказ за причините на преместването на Гатьо в града, една буквална завръзка на действието, една заявка за характера на героя. А авторите съсредоточават вниманието си върху душевността на героя в чуждата му градска обстановка, неговите стълкновения и с хората, и с неодошувения асансьор дори. . . Гатьо също така не е способен да се адаптира към изменилата се за него среда, смъртта очевидно е единственият изход от този конфликт;

в „Селянинът с колелото“ Йордан също е вече в града, Георги Мишев и Людмил Кирков не се занимават с подробностите около вземането на решението или на преместването в града, а се съсредоточават върху процесите в душата на човека, когото социолозите нарекоха селяниногражданин;

в „Щурец в ухото“ двамата герои са насъбрали пъстрия си, небогат багаж и вече са напуснали родното село, за да се настанят на пътя, водещ към големия строеж, и чакат колата, която ще ги откара дотам. Авторите на филма, Никола Русев и Георги Стоянов, са ги извадили от привычната им среда, отрязали са пътя за връщане, но преди да ги отведат към новия живот, тук, като в стоп-кадър, сред непривичността на пътуването на място изследват характеристиките и съзнанието на своите герои. . .

Искам да подчертая, че този мотив съществува отчетливо не само във филмите, които пряко са свързани във фабулното си движение с демографските изменения и процесите на миграцията. Същия мотив ще открием и

в „При никого“: тук раздялата на родителите е вече реален факт; още в буквално първия кадър на филма. Авторите не разглеждат подробностите, довели до разрушаването на един брак или до рефлектирането на това постепенно разрушение върху съзнанието на малкия герой, те поставят своя герой в новата, рязко променила се непривична обстановка, търсят му нравствена алтернатива, като далеч не случайно проследяват неговото движение от опустелия градски дом до бежарската квартира на бащите на големия строеж;

в „Сиромашко лято“ още в началото знаем за вече променилия се живот на главния герой. Неговото пенсиониране е по принцип еднозначно с преместването в пространството или времето на героите от другите споменати произведения, то олицетворява все същата обективно и рязко променила се външна обстановка, към която персонажът трябва да се адаптира;

в подобна ситуация е и героят на Георги Мишев и Людмил Кирков от „Не си отивай“ спрямо битието му от първата част на тази дилогия: Ран вече е преминал в нова социална роля, от ученик се е превърнал в учител, като интересът на авторите не е съсредоточен върху подготовката и преобразяването, а направо ни поднасят своя герой, попаднал вече в новата обстановка, следят неговото поведение, интересуват се от възможността му да действа в нея, да докаже истинността на заявената във „Момчето си отива“ нравствена позиция. . .

Мисля, че изброяването може да продължи, но според мен, казаното дотук е достатъчно, за да стане ясно, че в съвременното ни игрално кино през последните няколко години се е появил и несъмнено наложил един определен композиционен мотив, който нека наречем условно мотив на „адаптация“, така както е условно и непълно определението: цикъл от филми „за миграцията“.

Далеч съм от мисълта да обедня богатството на тези толкова различни и своеобразни произведения, тяхната идейна и естетическа значимост, да ги сведа под един и същ знаменател в името на криворазбраното обединяване на търсенията и усилията в съвременното ни киноизкуство. За мен бе по-важно да подчертая наличието на този разбран в най-широкия смисъл на думата общ мотив в произведения, твърде различни, намиращи се дори в противоположни тематични сфери. . . Защото тъкмо неговото наличие ме кара да мисля, че с него игралното ни кино по своеобразен начин откликна на съвременността, на процесите в съвременното общество. Подобен мотив не би могъл да се появи така категорично в предходните периоди от развитието на игралното ни кино. Той има мястото си тъкмо днес, в първата половина на 70-те години. И не само защото позволява да се изследва душевността на персонажи, изведени от привично състояние и поставени в динамична, нова и неуталожила се още среда, с непознати до вчера стълкновения, в които трябва да спазват непознати до вчера правила, в която най-важното може би е извършването на психологическото приобщаване, на адаптацията. . . Важността и значимостта на този мотив според мен за нашето кино се състои в това, че посредством него игралните ни филми се обърнаха към психологическо-нравствената страна на извършващите са социални изменения. Самите процеси на обществото, съдържащи в себе си и икономически изменения, и промени в социалната технология, и необходимост от промени в боравенето с технологията, по своята дълбока същност са преди всичко процеси психологически, до голяма степен и процеси на адаптацията. . . Адаптирането на селяните към градските условия на живот, на довчерашните селскостопански труженици към условията на промишлено производство: при това не само сред стени на заводите, но и в селото, адаптирането към бързо променящата се и усложняваща се техника и свързаните с нея напълно нови изисквания в производството, адаптиране към бързо променящите се изисквания в ръководството на стопанската дейност, адаптиране към новите социални взаимоотношения, които българинът от 50-те години не е познавал. . .

Мисля, че подобно драматургично решение изигра решителна роля за сближаването на игралното ни кино със зрителите му в първите пет години от новото десетилетие. . . Далеч съм от мисълта да приписвам единствено на този мотив заслугите за благополучните, поне за сега, връзки на киноизкуството ни с неговите консуматори, но сред общия комплекс от причини появата на героите, намиращи се в сложната, динамична обстановка, сред извършилата се вече радикална промяна в живота им, заставила ги да изпитват необходимостта от адаптиране, убеден съм, не е на последно място. Зрителят, сам разположен в тази динамична социална ситуация, зрителят, чието съзнание непрестанно трябва да догонва бързо променящите се условия и в бита, и в производството, не може да не се почувствува духовно близък на героите от тези филми, да не се създаде предпоставка за по-лесно осъществим контакт между хората от екрана и хората, седящи в тъмната зала. Естествено оттук нататък думата имат собствените качества на всеки един отделен филм, способността на неговите създатели да изследват съвременните проблеми, да проникват под външната обвивка на социалните явления, но за мен бе принципно важно да подчертая този обусловен от съвременния живот мотив, неговата важност за

връзките на киното ни с неговата аудитория, а също така да проследя зараждането и развитието му, развитие, мисля, немаловажно за цялостния живот на игралното ни кино от началото на 70-те години. . . . Оттук насетне връзките на отделните произведения със съвременния живот и най-вече със съвременния зрител са разнообразни и предопределени от таланта и предпочитанията на техните създатели. . . .

Съзнавам много добре, че предложената схема е дискуссионна. Но не мисля, че това е лошо. Напротив, бих бил радостен, ако се превърне в повод за разговор по проблемите на съвременното ни игрално кино, чието развитие далеч не е така безоблачно и гладко, че да не крие в себе си и опасни тенденции, че да не се нуждае от обсъждане, от дискусии. В същото време предложената от мен схема има преимуществено социологически характер. Тя не обяснява и дори не засяга собствено естетическите достойнства или недостатъци на отделните произведения. Тя предлага само най-общ подход към определени явления на нашето кино от последно време. Тя търси да обясни механизма на един от пътищата за спечелване доверието на зрителската аудитория и на един от процесите на взаимодействие на съвременното ни киноизкуство с реалната действителност на съвременния живот в нашата страна.

Останалите проблеми, както чисто композиционни — как бива интерпретиран проблемът за адаптацията в отделните филмови произведения, — така и чисто художествени — за изразността и художественото мислене на творците на отделните произведения, — а също така и проблемите, които стоят извън очертавания „мотив на адаптацията“, тъй като очевидно е, че той не изчерпва разнообразния живот на игралното ни кино от последните години, — са предмет на следващи, самостоятелни изследвания. . . .

Бележки върху характера на националното във филмите на съвременна тема

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

Често напоследък, в разговори-дискусии с колеги от социалистическите страни, в журналистически бележки и реплики на гости от различни краища на света намира израз под различни форми удовлетвореност от срещата с нашето кино, което успешно търси и заявява националния си облик. Най-сполучливите филми от последните години са преценявани като „много български“, съдържащи значителна информация за битовите особености и характера, за историческата съдба на народа ни. Те задоволяват любопитството, което събужда контактът с едно „чуждо“ изкуство и всъщност подхранват това любопитство. Изразените мнения, доловените настроения по необходимост би трябвало да ни насочат към едно по-прецизно и по-обобщено изследване на въпросите, свързани с националния характер на нашите филми. Може да изглежда странно, но ние досега почти не сме си задавали обикновения, делничен, разбиращ се като че ли от само себе си въпрос: в какво е същността на това национално своеобразие, какво е съдържанието, което покрива това толкова разпространено понятие. Осланяли сме се (задоволявали сме се) на очевидността, интуитивно сме чувствували тенденцията. . .

Но често именно „очевидните“ неща създават съществени затруднения на теорията.

Затруднения при формулиране на националното в изкуството

В такива случаи обикновено се възприема следният път: обособяването на едни или други елементи от националния характер, достатъчно репрезентативни, за да могат да бъдат делегирани носители на националното изобщо.

С оглед сложността на разглеждания проблем редакцията ще помести и други изследвания.

Особено интересен в това отношение остава опитът на група полски кинематографисти, поканени в София през пролетта на 1973 г. на двустранна среща-разговор по актуални проблеми на двете социалистически кинематографии. (Виж стенограмата на разговора в сп. „Киноизкуство“, кн. 6, 1973 г.). Независимо от факта, че разговорът има за база сравнително ограничен брой филми и вече далеч не най-представителните в това отношение, той продължава да буди интерес, предимно от методологическа гледна точка. Четирима души (режисьорите Йежи Кавалерович, Хенрих Клуба, Войцех Соляж и критикът Болеслав Михалеќ) в своите изказвания старателно се стремят да конкретизират усещането си за „българско“. Посочените от тях „характерни“ елементи (белези, черти) могат да бъдат допълнително групирани. В първата група влизат, така да се каже, **външните елементи**, изразени чрез природно-географските особености (подчертано планински пейзаж и др.), характера на бита (обстановка, облекло и т. н.), някои антропологични черти на българския тип. . . Елементите от втората група се отнасят към **вътрешната реалност**: специфични човешки реакции, традиционни жестове, психологически особености (героят „никога не може да се освободи от чувствените стойности“—Х. Клуба) и т. н. Третата група—**исторически обосновани черти**: закономерности на духовния живот, типови конфликти, система от понятия (чест, дълг, позор и пр.). Четвъртата група указва на **определена културна традиция**: позоваване на народното творчество (фолклорни цитати), вариации на тема. . .

Всичките тези групи от елементи в съчетанието си образуват един комплекс: България, български дух и пр. Но съставките на това съчетание еднакво съществени ли са и най-вече еднакво необходими ли са (задължителни)? Кой от тях можем да загубим и без кои не можем, за да се съхрани самото усещане за народностност на нашето изкуство?

Част от посочените особености са достатъчно преходни, те са подложени на ерозията на времето. Редица фактори поставят тяхната автентичност под въпрос: те могат да бъдат имитирани форми — външни, на повърхността, очертаващи „националната картина“ (Войцех Соляж). Така че би било напълно безполезно да се предаваме на гибелната във всяко отношение комбинация: да изваждаме и прибавяме шрихи от общата картина. . .

Тези затруднения не са нови, но, изглежда, всеки трябва да ги почувствува на свой гръб.

В културната история са известни редица опити, често твърде амбициозни, да бъде дефинирано националното своеобразие на дадено изкуство. Проблемът става особено актуален за Западна Европа в началото, а за Русия в средата на 19 век. Били са изтъквани отделни моменти, търсена е някаква изначална национална субстанция. Фолклорът е адмириран в качеството му на израз на безсъзнателното творчество на колективната народна душа. . . В тези възгледи преобладава статичността и в края на краищата е надделявала мистиката (неизменно падане в обятията на метафизиката и идеализма).

Не напразно критик като Белински се е отказал да определи характера на „националното“ в руската литература от онова време, макар да е разполагал със знаменити образци. Вместо това той се е задоволил да посочи, че за националното в литературата съществено остава едно: „ . . да бъде вярна на действителността при изобразяването и на ниското, и на средното, и на висшето съсловие.“ (Полн. собр. соч., т. 7, Москва, 1955, с. 439).

Най-общо казано, това означава: да вдъхва чувство за достоверност, да бъде реалистична.

Но тази дефиниция е твърде обща, по-точно прекалено неопределена. Понятието за национално в изкуството едва ли би могло да бъде сведено до конвенциите на реализма изобщо. Автентичността, за която говори Белински, очевидно е не белег, а по-скоро условие, за да се изяви националното своеобразие на изкуството.

От друга страна, това настояване на реализма при определяне на националния дух е косвено изразена съпротива срещу статичността на понятието и спекулациите с „народната душа“, които тази статичност подхранва.

Болеслав Михалеќ прави една съществена крачка напред в логиката, очертана от цитирания вече разговор-дискусия. Той подчертава, че регистрираните филмови форми на българското, с които се е срещнал, са предимно „исторически форми“. Народостният елемент живее в тях като „исторически затворен в себе си“, вкаменен във фолклорна обвивка.

И наистина, при историческите филми („Козият рог“, „Изпит“, „Гола съвест“ и др.) националното своеобразие на българското кино е изразено достатъчно красноречиво. То е подкрепено от исторически регистрирани и зафиксирани форми, до голяма степен придобили **символични** значения, подкрепени от богата мрежа от асоциации. В същото време народностният момент е много по-трудно уловим в дискутираните съвременни творби от типа на „Бялата стая“ или „Обич“.

Точно поради това по-интересни за нашето изследване ще бъдат тези сфери на съвременното ни кино, където националното своеобразие не е така категорично афиширано. Дори обратното, изплъзва се, губи се, заплашено е от общите тенденции; доминиращи в съвременния филмов процес, от притегателните сили на техническите стандарти и общоутвърдените образци. Съвременният живот е много динамичен, неустановен, обвеян от

климат на несигурност. Елементите на ежедневието не са успокоени в завършени форми. Най-лекият, но и най-неверният път за отстояване народностното начало от отразяващото го изкуство в този случай би било да се използват исторически изкристализираните народностни форми в качеството им на своеобразни вместилища на съвременни колізии.

Националното не е статична величина, един път за винаги дадена, някакъв установен еталон, който би ни дал сигурност в оценката на културната продукция. То също е подчинено на динамиката, на обществените промени, като от своя страна изгражда емоционалния климат на тези промени. . . Същевременно този процес на промени не е просто заместване на една форма на националното с друга, по-удачна, отговаряща на момента. Защото в такъв случай ние отново бихме се изправили пред вече предявяваните претенции (след като сме извършили необходимата замяна) да назовем нови елементи. И бихме се оказали в порочен кръг. . .

Народността на изкуството — способност да се регистрира промяната

Не се изненадвам, че ние може би последни разбрахме и почувствувахме необходимост да обясним националния характер на нашите най-нови филми. Този факт има своето обяснение. Вероятно сме изправени пред сложен комплекс от причини. Веднага отхвърлям като недостатъчно сериозен аргумента, че отстрани е по-лесно да се забележи характерното, да се направят необходимите съпоставки. Но най-правдоподобен отговор, според мен, се заключава в констатирането на частично или цялостно несъвпадение на духа на тези произведения и застиналата представа за националното. Налице е една историческа инерция на понятието, довела (и облягаща се) до фетишизирането на отделни изолирани елементи.

Все пак логично е да се запитаме откъде са дошли, кой е „определил“ тези черти на националното, които впоследствие са проявили тенденция към „вкамняване“. Очевидно не става дума за един произволен избор. Нито за плод на подсъзнателната активност на колективната народна душа, както са предполагали немските романтици от миналия век.

Подобно втвърдяване на формите на националното е налице в народното творчество. Фолклорната традиция е съхранила и донесла до наши дни психологическата протяжност на патриархалното състояние. . .

Епохата на Възраждането — епоха на национално пробуждане, на революционна борба (у Вазов: „Пиянството на един народ“), а след това епоха на конституиране на новата държава, с последвалите разочарования и несбъднати мечти, с мъчителното осъзнаване на вековната изостаналост (резултат на робството), както и деформациите в обществения живот — роди две противоположни форми на националното: възрожденския герой и неговия антипод бай Ганьо.

Нашата реалистична белетристика от 20-те и 30-те години отрази нахлуването на капиталистическите отношения в българското село: изживяване на селската задруга, разпадането на патриархалното семейство и утвърждаването на нов морал и нови отношения (което от определена гледна точка е криза на морала, разпадане на човешките връзки). Драматизмът на това време се оглежда във върховите постижения на социалната ни селска проза: най-типичен е Елин Пелин. Кризата в селския бит между двете световни войни, отразена в човешката съдба (селяни, подложени на социални и природни бедствия — които също възприемат като социални, — безпомощни и безрадостни, но най-вече страдащи от промяната, от загубването на „нравствените“ си устои), на свой ред придаде една нова форма на българското.

Националното в изкуството ни здраво се свързва със селския бит, със „земята“, със социалната съдба на дребния собственик. Живеният материал в огледалото на изкуството придобива символични стойности, които дълго време са ключ към вътрешния свят на българина. Инерцията на тази историческа форма на националното е особено упорита (епохата на независимия дребен собственик е епоха на изкристализиране на индивидуалности). В изкуството ни се установява дори известна атрактивност на бедния селски бит, която се запазва, независимо от променяния се социален контекст.

Много по-късно, след Деветосептемврийската революция и социалистическото преустройство на обществото (индустриализация и колективизация), тази проява на националното, която формално не отговаря на историческия момент, показва неочаквана виталност, получава нови импулси. . . А при това първите следдеветосептемврийски години полагат основите на нова традиция, която бавно налучква формите си, не ги осъзнава напълно. В известен смисъл това е и късане с досегашната традиция, незачитането ѝ. Говори се за нов морал. Появява се нов герой. Срещат се нови съдби. . .

Това не може да не даде свое отражение върху изкуството. В „Призори“, „Стръмната пътека“, „Хроника на чувствата“ и други филми от ранния „индустриален“ цикъл доминира абстрактно-психологичното мислене. Те онагледяват един императив на времето: необходимостта, въпреки нечовешките трудности и лишения, да се превърнем в индустриална нация. Идеалът и социалните норми до голяма степен са поизместили спонтанната човешка

реакция и конкретната жизнена драма. Това е било продиктувано, както казахме, от необходимостта на момента — и може би съобразяването с тази необходимост е лишило нашето изкуство от възможността да отрази адекватно драматизма на прелома, който понякога е възприеман външно, повърхностно. . .

Успоредно се наблюдава много интересно от гледна точка на масовата психология явление: нашето кино се обръща към творчеството на Елин Пелин с един вид настървение. За няколко години са екранизирани някои от най-интересните му повести и разкази, а редица други са подготвяни за екран, без да се стигне до осъществяването им. Едновременно с прокопаването на тунели и издигането на строителни скелети на екрана оживяват Белчо и Си-вушка, бродят брадясали селяни с очи, пълни с неизплакана мъка, национални носии украсяват тъжната хубост на българките. . . . Със своето връщане към тези форми на националното екранът очевидно отразява една психологическа потребност на съвременния зритель, откъснат от земята и потопен в новата действителност на големите републикански обекти. Този зритель психологически, изглежда, се усеща в подобна ситуация, идентифицира се с разорения дребен собственик, загубил почва под краката си. В първите години на грандиозното социално трансформиране инерцията на съзнанията прави прехода по-скоро външен, отколкото дълбоко осъзнат: масите се включват с разума си, но не и емоционално. . . . Чак по-късно съзнателно ще се осъзнае и изживее, а следователно и приеме, промяната. Ето защо в периода на първоначалното преориентиране на нашето общество към социализъм формите на националното, утвърдени от социалната белетристика през 30-те години, се оказват много устойчиви, успяващи да запазят позициите си. Цитати от тях можем да намерим пръснати из произведенията на ранния „индустриален“ цикъл. Това се проявява най-вече в тоналността на разказа: чувство за трагичност, което достига в „Смърт няма“ едва ли не до чувство за обреченост, криза на личните отношения, на семейството. . . (Но, разбира се, би било наивно да сведем посочените произведения само до това: в края на краищата те успяват в голяма степен да преодолеят тези настроения.) Проявява се също така и в отделни синтетични образи-символи, какъвто е например кравата, доведена на строителния обект във филма „Стръмната пътека“.

Героите на тези филми са хора, които са загубили връзка с първоначалния си колектив (източник на страдание) и все още не са намерили друг или, по-точно, водят битка за формирането на нов колектив (източник на активност).

Нека се вгледаме внимателно в посочените по-горе исторически моменти, които са благоприятствували изкристализирането в изкуството ни на такива форми на националното, които са приели широка и трайна репрезентативност. Общото за всички тях е наличието на драматичен преход (срив) в обществено-икономическото развитие. Фолклорът е елегично сбогуване с родово-общинните връзки, елементи от които у нас се запазват в раннокапиталистическия стадий (база на неговата психологическа протяжност). Национално-освободителното революционно движение, увенчано с Освобождението, заедно с османското иго отхвърля и ръждясалите вериги на един уродлив феодализъм, който изкуствено е спъвал социалното развитие. Утвърждаването на капиталистическите отношения има особено драматично отражение върху селото, което с известно закъснение асимилира промяната. Старото село е обречено и стоиът на неговата закъсняла патриархалност намира съчувствие в социалната ни белетристика между двете световни войни.

Следователно бихме могли да кажем, че популярните форми на националното в определен смисъл са носталгични образувания. Те са напоени с психологическия климат на сбогуването. Формите, които се рушат, това, което трябва да си отиде, това, което си отива, отстъпвайки място на нещо ново, непознато и следователно все още чуждо — прибягват до един вид заклинание срещу текущото време. Те придобиват смисъла и стойността на историческа равностетка.

Преходната епоха, подобно на лакмусова хартия, индикира националното своеобразие, изкристализирало във формите на исторически отмиращата епоха, придава му ярка „видимост“. Събужда един вид рефлекс на защита. Заплашването, оспорването, рушенето на съществуващите социални форми изостря неимоверно чувствителността на изкуството. . . .

Логично е да заключим, че търсенето на националното в определени външни или вътрешни характеристики е обречено на неуспех. То се проявява единствено в историческия процес, в социалната съдба. Определена форма на националното може да има стойност само в исторически контекст, който я е породил, въпреки че тя може да съдържа поука и за настоящето. . . . Така например полското кино предприе грандиозен поход към корените, към драматичните моменти от историята, за да обясни „полската съдба“, „полския комплекс“. Достатъчно е да приведем за пример творчеството на Анджей Вайда: „Пепел и диамант“, „Лъотна“, „Сватба“, „Обетована земя“. . . В унгарската кинематография забелязваме нещо аналогично (невъзможността на Миклош Янчо да се освободи от историята и я изживее, болезненото му кръжене около едни и същи проблеми).

Другият извод, който можем да направим, в известна степен коригира едностранчивостта на първия: промяната на формите на националното не е един механичен акт, т.е. формите не кореспондират механично с официалното периодизиране на историята: те са съо-

бразени в много по-голяма степен с психологическата реалност, която трябва да „потвърди“ промяната. Старите форми могат да обслужват нови исторически периоди в случаите, когато адаптирането към промяната е затруднено.

Не е трудно да забележим, че успехите на националното ни кино в намиране на собствена физиономия съвпадат с един изключително съществен момент по пътя на социалистическото ни развитие: промяна на типа цивилизация — от аграрна в индустриална (70% от населението вече е съсредоточено в градовете и е заето в сферите на промишлеността и услугите). Тази промяна засяга същността и онези, които бяха скептично настроени, които стояха настрана или бяха „временно“ в строителството. . . Това „временно“ в определен смисъл беляза съдбата им, стана тяхна природа. Днес, когато вече е ясно, че няма връщане назад, че неусетно сме изправени пред една безвъзвратна промяна — емоциите, съпътстващи тази констатация, вдъхновяват една нова вълна на национално обогатено творчество. То в известен смисъл помага да се „преживее“ онова, което масите са преминали, без да са имали възможността да осмислят първоначално. . . В този смисъл филмите са едно необходимо и неизбежно **наваквасщо преживяване**, което възстановява нужното равновесие между мотив и реакция.

И така, нашето кино се насочи към изследване на психологическия аспект на промени, които в основната си част са вече свършен факт. От интерес е не повтарянето на вече изживяното, не хрониката на известните външни факти (което беше в центъра до преди няколко години), а проследяване съдбата на формите, които са олицетворявали националния дух, възможните начини, по които тези форми са оспорвани, както и плахото зараждане на нови форми (нови битови и социални стандарти).

Характерно за художествената структура на филмите, ангажирани в тази тема, е наличието на една двойна гледна точка. В сърцевината на разказа е субективната гледна точка на героя, подложен на промяна (селянина, загубил автентичността си). Той преценява нещата от позициите на традиционните стойности на селския живот. Но неговата съдба и неговите реакции са в ползрението на един страничен, обективен поглед — този на автора, който най-често, надмогнал емоционалните си ангажименти („Вечни времена“ е един пример за обратното), съсредоточава вниманието си върху движението на формите, върху преоценката на стойностите. (За разлика от своите герои той се е освободил от миналото, което е придобило вече стойността на история.)

Начинът на съотнасяне на тези две гледни точки определя съществуващата отлика между отделните творби, различия им градус на вътрешно морално напрежение. Не винаги гледната точка на автора е естествена и справедлива корекция на гледната точка на героя. И не винаги е налице едно категорично разграничение между тях. (Отново нюанси: твърде често разумът и чувствата на автора са на различни барикади.) От друга страна, не винаги гледната точка на героя намира директна оценка в гледната точка на автора. В този случай се предполага една трета гледна точка — тази на потенциалния зрител, който ще направи необходимия синтез, ще обогати материала с контекста на новия си социален опит, ще бъде един вид арбитър (филмите на Едуард Захариев).

Темата на промяната притежава два съществени аспекта:

а) **мигранцията**: промени в социалната структура на населението — преход от селото към града, преход от аграрното стопанство към индустриализирането и урбанизацията, с произтичащите от това социални и психологически конфликти. Любопитен аспект на миграцията е механичното пренасяне на селото в новата градска среда.

б) **универсализиране на принципа на урбанизацията**: старото село търпи промени, които също са драматични и неотвратими. В „Преброяване на дивите зайци“ градът нахлува не само чрез телевизията, радиото, психологическите клишета, техниката (звуките на реактивните самолети са причина за прогонването на дивеча), но и с принципите на организация и с характерните деформации на тези принципи (статистиката и нейното изопачаване — бюрокрацията — са принципи на големия град).

По-голямата част от нашите последни филми за съвременността са тематично свързани, образуват някаква общност, цикъл „вариации на тема“. . . Белег едновременно на постепенно овладяване на материала и на стремеж към социална отговорност. От друга страна, те биха могли да бъдат групирани в две основни течения (посоки на търсене) на базата на разкриването на различни страни от извършващите се обществени процеси, респективно — на различните психологически реакции на промяната.

В първия поток се включват двата филма на Христо Христов — „Последно лято“ и „Дърво без корен“, а също така и „Вечни времена“ — реж. Асен Шопов. Във втория поток са филмите, инспирирани от прозата на Георги Мишев: „Преброяване на дивите зайци“ и „Вилна зона“ — реж. Едуард Захариев, „Не си отивай“ — реж. Людмил Кирков и „Самодивско хоро“ (в процес на снимки) — реж. Иван Антонов. В една междинна позиция се намира филмът „Селянинът с колелото“ — реж. Людмил Кирков.

Първият поток филми разглеждат „втвърдяването“ на формите на националното, неподвижността и трайността им на базата на исторически доказаното им преимущество и целе съобразност. Те се интересуват от тази част на националния характер, която може да опредилим като постоянство или, по-точно, консервативност (в най-добрия смисъл на думата: неподвижност, неприспособимост. . . Вторият поток филми регистрират наличието на агтиподни черти: висока пластичност, гъвкавост, приспособимост, природна прагматичност: стигаща до оголен материализъм. . . Първата група филми изстрадва рушенето, загиването на установените традиционни форми на живот. Докато втората търси трансформрането на формите, невидимите и неуловими превъплъщения, които превръщат гибел в нов живот. . . Що се отнася до „Селянинът с колелото“ — той съставлява един особе комплекс на отблъскване-притегляне: овладяване на емоциите и носталгията с цел преграждане пътя на стихийната, интуитивна адаптация към новите условия; насочване към едно рационално обхващане на процесите (финалното обръщане на героя към обновавашия труд).

Романтична носталгия по изгубените форми

Двата филма на Христо Христов, „Последно лято“ и „Дърво без корен“, взаимно допълват се — кръжащи около едни и същи мотиви, прибавящи нови и нови аргументи и разширяващи платформата си с нови доказателства, — обхващат двата основни аспекта на изследвания процес на миграция. Направени от една гледна точка, те използват различен доказателствен материал. Героите им притежават една и съща съдба, но осъществена по различен начин. На една по същество еднотипна начална ситуация Иван Ефрейторов и Гатьо реагират различно, за да се окажат отново заедно във финала на разказаните истории. . .

Изходната ситуация е загиването на старото село. В единия случай в буквалния смисъл на думата: властите евакуират селото, което постепенно потъва под водите на новопостроения язовир, и предлагат на жителите му ново съществуване в близкия град. В другия — по-скоро символично, посредством мотивите на промяната (смъртта на коня, механичните доячки, смяната на поколенията. . .) и на опустяването на празната къща (жената умряла, синът заминал за града, градинската портичка скърца, но никой не идва. . .).

И двата филма са по-скоро силно емоционален коментар на процеса на урбанизацията. Но докато в „Дърво без корен“ чувствата първоначално са съдържани, дори съзнателно подтискани, то в „Последно лято“ те избухват като стихия. Иван Ефрейторов отказва да напусне потъващото село, да обърне гръб на начина на живот, който е имал. Щастливият случай му помага: неговата къща, построена на най-високото място в селото, единствена остава незазегната от водата на язовира. И Иван, чедо на полето и планината, неподатлив на съблазните на големия град, сливайки се с природата, остава да живее на брега на голямото изкуствено езеро. Той язди кон, има своето върно куче, своята пушка, грижи се за добитък, препитава се с лов, отбранява своя дом от претенциите на града. . . С една дума, има живота на един волен примитивен герой. И тук, в пълна изолация, лишен от пълноценни човешки контакти, героят постепенно е подложен на неизбежния процес на криза на стойностите, на рушене на съзнанието. . . И тъй като затъващ в несигурността на своето положение, търси опори, той се обръща назад, към първокорените, към устойчивите категории на колективното народно съзнание. . . В действително на могъщи вълни нахлува носталгията. Носталгия по изгубената хармония с природата, по изгубената лична свобода, по волния и органичен живот.

Постепенно Ефрейторов къса и последните реални връзки с обкръжението и започва да живее сред един въображаем свят. Изплуват стари спомени, забравени образи, мъртвите оживяват и идват на среща с него. Временните пластове се преливат, пространството изменя законите си, природата е одухотворена, както в приказките. Неговият минал живот и животът на неговия баща, и животът на тези, които са били пред него, заемат настоящето. Възкръсват древни, забравени мотиви на кръвта, подтиснати пластове на съзнанието се преливат със съвсем нови, още неутаени: събудени образи от християнската митология, от свободния примитивен живот на скотовъдска, мотиви на земеделския живот, на военната служба и съпротивата, на колективизацията. . . Иван Ефрейторов на верния си кон бразди водите на голямото митично езеро, грабнал пушка, целият настръхнал. Одисей, който не може да намери своя бряг, пътуващ от спомен към спомен, преодоляващ емоционалните бури, с които те са заредени. . .

„Последно лято“ е филм за съпротивата на една душевност срещу настъпващия нов рационализъм и за гибелта на тази душевност. А следователно и за гибелта на определен тип цивилизация и свързаната с нея култура. Не случайно филмът, късаш с цяла една традиция на интерпретирането на традицията в емпирично-декларативен смисъл, е построен върху схващането на фолклора като витален център на народния живот. Христо Христов е успял да улови и придале деликатния процес на актуализиране на фолклора (форма

на народното) и на обновяването му. Ние присъствуваме на един съществен процес: преминаване на определени елементи от заобикалящия ни живот, деформирани, загубили почва — в областта на митологичното. Това превръща „Последно лято“ във филм-прощаване с архаичната душа на българина.

Гатьо от „Дърво без корен“ е Иван Ефрейторов, обуздава емоционалната стихия, извършил насилие върху себе си, опитващ се да възстанови диалога си с реалния свят. Той доброволно напуска селото и прави колебливи крачки към града. Готов да промени традиционната си ориентация, да премести центъра на съществуването си. (У Хайтов: „У дома в село аз съм на света в средата.“) Уви, твърде късно е за такава преориентация. И като силен човек (в своя живот той винаги е доминирал над обстоятелствата), неспособен да се пригоди, но и безпомощен да повлияе на обективния ход на нещата, бавно вееше в лабиринтите на огромния град-неприятел, изпълнен с непознати хора и разрушаващи шумове, със странни нрави и отношения . . .

Неговата душа на селянин, може би преувеличавайки, доста точно улавя някои основни страдания на новото гражданско състояние: загубване контакта с природата, механизирания, безличен труд, стереотипни развличения, своеобразна анонимност на съществуването, човешка отчужденост. И този естествен човек дълбоко страда в сред заобикалящия го урбанизъм на технически развиващото се социалистическо общество, както и от промените, които това развитие е продикувало в нравствения кодекс и стойностната ориентация на личността.

Старецът разбира, но не може да приеме неузнаваемия облик на сина си, разликата в отношението им към живота. Той болезнено се разграничава от позоваването на революционното минало с прагматични за отделната личност цели. Не приема забързаната деловитост на днешния ден, модернизацията на бита, която прогонва истинските удобства, липсата на **природа** в живота на гражданина. Въпреки взаимната доброжелателност диалогът му с живите е затруднен и героят, бавно губещ дихание, няма сили да го продължи. И отново е потърсено спасение в миналото: мощно и неудържимо нахлуват виденията на младостта, на изпълнения с живот селски бит . . .

Христо Христов се отличава с определен темперамент — той предпочита ярките бон, не се страхува от изключенията, от драстичните ситуации, от крайностите. Това, при положение, че успее да преодолее опасните места, придава усещането за мащабност на творбите му. В „Дърво без корен“ губещият опорите си селянин попада направо в София. Избягнати са всякакви междинни положения. Процесите на урбанизацията са показани в най-чистата си форма — това, което за огромната част на страната е само тенденция. Този огромен скок сам по себе си прави невъзможно и неинтересно битовото проследяване на реакциите на героя. Очевидно целта на автора е друга.

Това се потвърждава в още един момент — Христо Христов поставя своя герой във възможно най-благоприятната ситуация, във възможно най-добрите битови условия, които един преселник може да очаква: нестандартен комфорт, в някои моменти определен дори като самоцелен, пълна осигуреност, снаха, отнасяща се добре към него в стремежа си да компенсира любезната незаинтересованост на сина му. . . По този начин са избягнати няколко устойчиви драматични клишета: на лошата снаха, на неблагоприятния (недостоеен) син и на ненужния, обречен стар човек. Оказва се обаче, че освободен от всякакви задължения и грижи, героят в не по-малка степен се чувства излишен и негоден. . . Това очевидно усложнява и обогатява творческата задача на автора. Но, от друга страна, и я облекчава: така трансформиран, проблемът за приспособяването губи един от значимите си аспекти — социалния. Драмата се разполага предимно в антропологичен план: несъвместимост на определена категория хора (и стойности) с типа цивилизация, който се утвърждава. Мъките и страданията на Гатьо нямат нищо общо с истинските трудности на адаптирането. (По-интересният и благодарен вариант, преценен от друга страна, в един момент може да се окаже по-беден и несъществен. . .) И може би точно тази „липса“ превръща филма в нещо повече от обикновен разказ за трудностите на адаптирането към новата градска социална среда, към императивите на модерния живот. Превръща го в цялостно съждение за типа цивилизация на технически високоразвитото социалистическо общество.

Очевидно неприспособимостта на героя е доста преувеличена. Изправени сме по-скоро пред дълбоко емоционално изживяване. Наделяващото настроение е предубеждението, почти страхът от урбанизацията. Трудно ни е точно да определим източниците на това настроение: те могат да бъдат еднакво във фрагментарността на възприемането на белязания от техниката градски (промишлен) тип живот, но също така и в грешки в самия стил на този живот — незавършеност, накърленост на формите, наличието на чужди смеси, липсата на последователност и приемственост, продикувани от ускореността на социално-икономическото развитие. . . Филмите не ни предлагат подробна аргументация: намираме един импресионистичен букет от наблюдения, свежи и точни, които бележат нюансите на вече установено отношение. . .

В даден момент би могла да ни учуди директността на тази позиция: разглежданите филми са единодушни в констатирането на отблъскващия образ на градския живот (отъждествяване с гледната точка на героя). Налагащите се представи за „градския живот“ във въпросния първи цикъл са лишени от пълнота, страдат от едностранчивост, сведени са до едно характерно измерение (което пък обяснява интензивността на тяхното внушение). Тези субективни представи, игнориращи пълнотата на опита и проникването в стила на цивилизацията, са един вид формулирани възражения срещу урбанизма изобщо.

В „Последно лято“ индустриализацията, със съответстващите ѝ градски форми на живот, гласка към унификация и стандартизация на базата на разделянето със земята, на изтръгнати от корените им човешки същества.

Във „Вечни времена“ градският живот е сведен до оеснафено благополучие, стеснени жизнени хоризонти, самоцелна консумация (гротескното „ухажване“ на лъснатия автомобил).

В „Дърво без корен“ градът се свързва с непрежалимата загуба на традиционните хуманни стойности. Той е причина за самотата, формалността на човешките контакти, респектиращата позиция в съвременния живот на категориите „успех“, „стандарт“, „положение“... Прекъсната е връзката с **природата** не само в качеството ѝ на естествена жизнена среда, но и в по-широкия смисъл на думата — като автентичност на личността. Градът създава едно усещане за липса на хармония както между човека и обкръжението, така и на човека със самия себе си. На нарушените контакти с другите отговаря едно отделичаване от себе си...

В нашето изкуство, особено в киното, липсват произведения за големия град. Образът на столицата или на който и да е от големите ни градове не може да бъде извлечен от българските филми. Изглежда, още сме много далеч от това, градът да се превърне в един възлюбен персонаж, както това става с Париж или Москва във френското, респ. руското кино... Видяхме вече, че доколкото присъства, този образ притежава по-скоро безлично или направо враждебно лице. До голяма степен за нашата все още доминирана от селския менталитет страна големият град (ако не и градът изобщо) е някакво противоестествено образувание, някаква спотаявана заплаха, неподлежащ на осмисляне хаос...

Какво се предлага като алтернатива? Всъщност надали имаме право да употребим тази дума, тъй като платформата на героите в дискутираните филми се характеризира с пасивност: те декларират вяност към подложената на ерозия традиция и към един вид естественост на съществуването. С една дума (колкото и да е компрометирана употребата на тези понятия), те са свързани със „земята“ и са враждебни на „асфалта“... Безспорно основната опозиция в този филмов цикъл е **природа — урбанизация**. Като природата е разбирана в най-широкия смисъл на думата, не само като човешка среда, но и като човешка автентичност...

Очевидно една такава позиция е едностранчива и подчертано несправедлива по отношение на града. Твърде често тя се спасява от спонтанно напращащите възражения само благодарение на високия емоционален градус на повествованието. Един чуждестранен колега, възразявайки срещу усложнената форма на разказа и увлечението по стилистични деформации в „Последно лято“, изказва подозрението, че Христо Христов е поискал по външен начин да усложни една личност, която не се поддава на този вид обогатяване... Без да споделяме тези упреци, трябва да отбележим, че формите на изживяване (и изразяване) на определени състояния на героя са достойни именно на градския тип култура, срещу която е адресиран филмът. Така че приносът на града е дори в това — той прави възможно такава изживяване, както и осмислянето му.

Тази гледна точка наред с преимуществата, които предлага (силна експресивност, опростена на възкресените форми на традицията), притежава и своите съществени минуси. Изобщо носталгията и бягството в традицията е много хлъзгава почва. Много лесно може да доведе до един вид реакционен романтизъм — идеализиране на отминалите или отминаващите форми, за сметка на новото, което още не притежава устойчиви очертания и поради това е лесно уязвимо. Но, за щастие, Христо Христов се е предпазил от крайности в това отношение. Не винаги гледната точка на автора съвпада с гледната точка на героя. В решаващите моменти авторът успява да се разграничи (все пак оставайки в някаква степен второто „аз“ на героя), да заеме една позиция „отстрани“ на действието. Емоционалната стихия на разказа се уравнивява от една диалектична гледна точка, която усмирява и в края на краищата надделява емоцията... И ако отъждествяването с неприспособимите герои носи чувствената сила, то уметелото разграничаване от тях, при запазването на емоционалната причастност, придава мъдрост на тези филми.

В какво се изразява **вътрешната диалектичност** на двете творби. В тях носталгията е придружена от автокритичност. Констатацията за враждебността на духа на промяната към духа на традицията е придружена от съзнанието за неизбежността на промяната. От тази гледна точка „Последно лято“ и „Дърво без корен“ са и един инстинктивен предупредителен жест, продиктуван от страх за настоящето, втурнало се към технизирание и модернизирание, без да мисли достатъчно за нравствените и психологическите стойности.

И все пак филмите успяват да постигнат обективност само по отношение съдбата на героя — извън това те си остават безразлични от емоционалното внушение на **основната опозиция град — село**, носеща романтична носталгия.

Във филмите на Христо Христов няма положителни и отрицателни герои, липсват антагонисти в стария смисъл на думата. И въпреки това те не попадат във водите на схематизма и безконфликтността, представляват силно драматични произведения. Липсват виновни, т. е. традиционните отрицателни фигури, но има страдащи. И в това е техният принципиален принос за цялото наше социалистическо изкуство: успешен опит да бъде формулирано и художествено, убедително защитено едно в основата си неантагонистично противоречие (конфликт), възникнало на определен етап от развитието на социалистическото общество. Възникнало и изискващо своето разрешение, защото по необходимост трябва да се простим с определена психика и определен начин на мислене. (В която старата патриархална България се свързва с елементи от моралния кодекс на първите следреволюционни години.) Не защото те са въобще негодни, без стойност, а защото са безпомощни пред новите измерения на живота.

Филмите са уловили драматизма на времето, в чийто ход различните етапи на историческото развитие, запазвайки приемственост помежду си, влизат в противоречие, което макар и неантагонистично, е доста съществено (за неговия драматизъм говорят още класиците на марксизма), до степен, че по отношение на него дори вчерашните антагонистични съблъсъци изглеждат някак си отдалечени. . .

Не бихме могли да упрекваме героите на „Последно лято“ и на „Дърво без корен“ в изостаналост и ретроградност, в индивидуализъм или песимистични настроения. Те имат зад гърба си едно борческо минало, активно са съдействували за процеса на революционно преобразуване на страната. Сега те са извън процесите. И ние не бихме могли да търсим вината в тях самите (макар че, както показва „Дърво без корен“, някои врѣстници продължават „да са в крак“). Нито в обстоятелствата извън тях. Съдбата на такива хора като Иван и Гатьо изразява определена историческа закономерност. Както пише чехословашката критичка Галина Копанева във „Филм а доба“, „причината се крие във вътрешния мир на героите — те са били оформени при определени исторически и социални условия—и нито добрата воля, нито логическото разсъждение ще им помогнат да преодолеят кризата, да изберат друга алтернатива в живота. Биха станали предатели по отношение на себе си, те не могат да излязат от рамките на човешката си съдба“. . .

Във филма „Дърво без корен“ има такъв епизод: в странствуването си из града Гатьо среща неочаквано своя опонент от младини, човека, с когото по времето на социалистическата революция и колективизацията са били в различни лагери и който се е опитал да го убие. . . Познава го с известно закъснение (животът не го е пощадил), но остава срещу него без омраза, по-скоро с безразличие и известно съжаление. Раната от ножа сякаш се пробужда, но раздвижилигте се спомени не се напъхват с познатите силни чувства. Гатьо наблюдава бившия си враг, лишен от своето смъртоносно оръжие и загубил предишната си виталност, превърнат в непохватна бавачка на внучката — един жив труп, който потокът на живота е изхвърлил в големия град (тук следите се губят, миналото се изживява по-бързо). Безропотен, вял, ненужен — сякаш точно негово копие, „дърво без корен“. . . Заболява го от това сравнение, от откриването на неочакваната прилика. Но той не приема примирително ръката, отказва да се подчини на „свършените факти“, на видимостта, която градът създава, защото усеща дълбоката разлика между двамата: разлика, проявена в отношението към корените на това **ново**, което ги изтласква и двамата. . . И може би това е решителният аргумент, за да тръгне назад към селото.

И „Последно лято“, и „Дърво без корен“ (който е по-констативен, по-дидактичен и не така драматичен) предлагат едно интересно разрешение на този конфликт. Такива като Иван Ефрейторов не могат да отстъпят, но не могат и да бъдат победени. Индивидуалният им протест завършва с **романтично оттегляне** от историческата сцена. Напускат я доброволно, отдавайки се на носталгията, но не като победени. Необходими степени от една историческа шафета. . . По този начин те, отъждествили се с традицията, успяват да избегнат компрометиращото ѝ отъждествяване с консервативното, дават ѝ възможност да установи връзка с идващото. . . И в двата филма това оттегляне от историята е и оттегляне в историята, в преданията — в него прозвучава един познат баладичен мотив. Отстоявайки традиционните форми на националния живот, те ги обогатяват със собственото си старание и чувства, сами превръщайки се по този начин в тяхна интегрална част, в част от народната митология. . .

Диалектичната гледна точка на Христо Христов се изразява и в два други пункта, които ще се задоволим само да споменем, макар да заслужават специално внимание.

Първо. В известен смисъл приемането или отхвърлянето на настъпилите социални промени е и въпрос на поколения. Различните поколения реагират нееднотипно. Младите проявяват по-голяма склонност към адаптация (синът на Иван Ефрейторов не устоява на импулсите на града и напуска баща си; синът на бай Гатьо е преуспяващ гражданин, не-

чувствителен към драмата на баща си. . .), което от известна гледна точка, въпреки споменатия упрек, им придава морална неувязимост.

Второ. Оттеглянето на хора като Иван Ефрейторов и Гатьо бележи известна криза на индивидуалността (и на индивидуализма), в една среда, където основна ценност е степента на адаптацията.

Процес на трансформиране на националното

Докато в първия цикъл филми, доминиран от фигурата на Христо Христов, националното своеобразие, народностната традиция се проявява в качеството си предимно на носталгично образуване, във втория цикъл, в чиято основа е творчеството на Георги Мишев, намира място една друга концепция. Тук творците успяват съзнателно да надмогнат тенденцията към археологичност в третирането на националното, свързаното му с простия, селски бит и земеделския живот. . . И докато Иван Ефрейторов и Гатьо със свити сърца се изправят пред една нова България, непозната и чужда, то героите на Мишев — Захариев и Мишев — Кирков, без да можем да кажем, че са лишени от проблеми и притеснения, намират начин да се почувствуват или покажат фамилиарни с новата обстановка, да проявят едно човешко любопитство и дори да демонстрират самочувствие (оставяме настрана въпроса за неговите извори и основания).

Този цикъл филми ни предлага един принизен, битов вариант на реагиране на промяната.

Динамичните промени в социално-икономическия живот атакуват традиционните форми на бита и ценностната система, ориентирана към първичния колектив, но не ги разрушават и не могат да ги разрушат напълно. Обикновеният българин, човекът на земята, притежава силни защитни рефлексии, формирани в историческите превратности на родовата съдба. Формите, в които се е проявявал неговият живот през вековете, се огъват, но същевременно проявяват и устойчивост. Притежават достатъчно пластичност, за да му позволят да съхрани равновесието си със средата, проявяват склонност към рационални трансформации. . .

Филмите от двата паралелни цикъла разкриват две различни прояви на националния характер, два различни типа съдби, които в известна степен са еднакво характерни и възможни (едните в изчистено идеализиран план, другите — в принижено битов, делнично-прагматичен). Те очертават две различни емоционални тоналности, които са, така да се каже, подфон на националния живот. Изобщо тези два варианта на националното са **архитипове**, присъстващи в нашата литература още от зората на Освобождението. От една страна, преданост до догматичност на традицията, съзърцателност, непригодност, романтичност. . . От друга — висока адаптивност, много подвижна психика, прагматичност, агресивност. . . От една страна, Вазовите „забравени герои“, Йовковите страдалци, Елин Пелиновите Гераци. . . От друга — Вазовите чичовци, Алеко Константиновият Ганьо Балкански, Михалаки Герогиевите парвенюта, Елин Пелиновият Андрешко, Чудомировите нашенци. . .

Филмите на Мишев — Захариев и Мишев — Кирков улавят именно този повратен момент: ориентиране към промяната, търсене на допирни точки с новите социални форми — постепенността и сложността на прехода. Същевременно проследяването на този процес на адаптиране на човека от село представлява и изследване на съдбата на формите на националното, свързани с определен исторически период. . .

Процесът на адаптиране потенциално създава драматизъм, който, противно на очакването, е не по-малък от драматизма на неприспособимостта (макар да е лишен от ефективността на формата му). Обективно погледнато, това решение изисква повече сили, предполага труден и интересен диалог на личността с историята. Трудностите не са само субективни и по начало не са толкова субективни (налице е дори съзнателно желание за интегриране). Драматизмът се поражда от, така да се каже, „неуважената“ готовност, от това, че тя е необходимо, но не достатъчно условие, от наличието на отблъскващи стихии в самата тази действителност, която е примамвала с гласа на сирените, и върху които рифове можем да видим отломките на не една надежда. . . Градът, урбанистичната цивилизация е една култура, която не допуска лесно до себе си; дори когато изглежда достъпна, тя пак държи на разстояние. . .

Трудностите на желаната адаптация пораждат специфични конфликти и морални дилеми.

Тези, които се разделят със земята и земеделския живот, много дълбоко в себе си носят ценностите на миналото си съществуване (подтискайки ги и изпитвайки неудобство от тях: обидността на прозвището „селянин“); макар и да приемат, те не забират духа на града, на новата (и същевременно толкова стара, със свои традиции и мъдрост) урбанистична цивилизация, света на машините, на струпаните маси народ. . . Зад възхитените и любопитни детски погледи се спотаяват недоверчиви души.

Но има един пункт, в който веднага се установява контакт. Това е промяната на бита, която градът налага. Трагедията на новодошлите (и на града) е тази, че тръгвайки от тази видимост, те придобиват едно трайно и вредно предубеждение: градът за тях не е нов начин на живот, а преди всичко консумативно благо. Незадоволените първоначални очаквания, естествената и неизбежна ножица между аспирациите и степента на задоволяването им ражда редица деформации. Новите граждани се оказват лесно податливи на консумативното начало: така се стига до страни, може би противоестествени смесици между психиката на неадаптирания и някои поражения на личността, характерни за късно-развитата градска среда: потребителство и отчуждение.

Външноафишираната патриархална интимност във „Вилна зона“ прикрива формалността на отношенията (разпадане на роднинските връзки, криза в семейството) и фрагментиране на съществуванията. Нашенското войнишко тържество с неразумния гуляй и многото въздишки е взаимствувало форми от пресметливите градски „приеми“, в които прагматичните цели изместват собствено празничното, забавата, веселието. . . А враждата и битката за вилния парцел се явява превъплъщение на традиционния за миналото спор за браздата. Налице е едно деградиране на мотива: конфликтът е пренесен от непосредствено трудово-производствената сфера в сферата на свободното време и консумацията.

И все пак, ако искаме да бъдем точни в диагнозата, трябва да преодолеем изкушението да употребяваме модерни понятия, когато описваме тези състояния. Това, което наблюдаваме на екрана, трудно може да бъде квалифицирано като **отчуждение**. Притъпеният слух на героите към проблемите и преживяванията на другите, емоционалната им нечувствителност са последица от прекомерно материализиране на съзнанията в резултат на изместване на жизнената активност поради невъзможността да се възприеме градът пълноценно, като тип култура (цивилизация).

Не само градският живот, машинното производство и урбанизацията диктуват своите условия на обитателите на новите жилищни комплекси, но и те също на свой ред вършат това. Нашите филми се заслушват в този своеобразен диалог на различните типове култури, на различните традиции, които трябва да дадат новата сплав на националния характер. Кой начин на живот се оказва по-витален? Какви стойности вземат връх и определят климата на ежедневно съществуване?

Нека не бързае да даваме лесен отговор. Умиращото село не си отива безвъзвратно. То продължава да съществува и да носи проблеми в самия център на градския живот.

Във „Вилна зона“ много точно е очертан социалният фон, върху който се ситирира историята: стари отпадъчни форми на бита и психиката са съчетани с „модерни“ стандарти на поведение и резултатът — една конфузна смес от стилове и манталитети, нелишена от своеобразна органичност и жизненост — най-точно изразява обществената динамика, момента на прелом, несъвпаденията в изменението на материалната сфера и процесите в съзнанието. . . „Модерният“ танц на младите е под акомпанимента на родителските старовремски заговорнически спогледания и фолкорните подвиквания. Предизвикателната пищност на съседката — провинциално нашенски вариант на Анита Екберг и „сладкият живот“ (признак на разпространеност на общокултурните клишета) — са с жестоко орязани възможности за изява. . .

Нашите филми от втория цикъл сравнително точно и ефективно обрисуват външното сътолковение на формите, странното съжителство на противоречиви традиции, конфузията на стойностите. . . Булгуров от „Селянинът с колелото“ е разположил своята частна „сви-неферма“ в тревната площ на нов жилищен комплекс. Градчето, в което се развива действието на „Самодивско хоро“, притежава изложбена зала, но все още е далеч от това да възпита, да създаде отношение към изкуството. Градът от своя страна също посяга на селото: джазираната народна песен дълбоко ранява загубилия равновесието си герой от „Селянинът с колелото“.

Сблъскване, борба, антагонизъм, компромиси. . . Пред нас е портретът на преходното време, белязано от междинни преходни форми: нито град, нито село, нито гражданин, нито селянин. Това е времето на селата от градски тип и на градовете от селски тип; на гражденеешите се селяни (чиновнически манталитет, градски дрехи, чувствителност към свободното време и развлеченията, психиката — изцяло продукт на телевизията) и селенеещи се граждани (консерватизъм, стари битови навици, кръгозор, ненадхвърлящ първичната група и нейния морал, социални аспирации като израз на една загубена или отказана активност. . .). Изобщо в нашето кино се налага като събирателно понятие и обеман символ междинната форма на „средната“ провинция, на малкия град, динамично разрастващ се в хоризонтално измерение. Нашето кино вече очерта изразителния портрет на това малко градче, на този типичен продукт на днешния преходен период: „Момчето си отива“, „Не си отивай“, „Селянинът с колелото“, „Вилна зона“, „Самодивско хоро“, „Силна вода“ и пр.

Очертаният тип българин също е „преходен“. Но в тази всеобща преходност има и нещо устойчиво. Новите форми и новите структури не се съпровождат задължително с отпадане на старите. Напротив, трансформирани или изпразнени от съдържание, те се прибавят в една особена смес, която в своята цялост изгражда исторически развиващото се по-

няние за национално българско, но което в определени моменти има актуални полета, активни центрове. . . Вътре в цялото се извършва едно постоянно съотнасяне на ново със старо, постоянна корекция на стойностите, непрекъснато изместване на ударението, оспорвана репрезентативност. Защото България, която си отива, и България, която се ражда, не са две отделни абстракции. Състоянието на преход предполага една вечна промяна на акцентите.

„Селянинът с колелото“ заема особено място между останалите филми от цикъла поради това, че не само показва трудностите на адаптирането и съпътстващите го деформации, но и вижда в процеса на миграцията една възможност за личността да разшири своите хоризонти и се еманципира допълнително. Заедно е това поставя въпроса за отговорността на индивида пред процесите. Героят престава пасивно да консумира съдбата си от момента, в който открива своята истинска роля в тях. . .

Линията на съседа Булгуров очертава външното приспособяване, съпроводено с контрабандиране на „селско“ съзнание (проблемът за поселяването на градовете, който е много съществен дори за София). Той не е осмислил разликата между вчерашното си и сегашното си състояние (просто е променил битовия си стандарт), не е „усетил“ цивилизацията. Плува по инерция, окрилян от житейската философия на „нареждането“, неуязвим и сигурен в този климат на село (включващ и неизживян индивидуализъм и дребно предприемачество), който е пренесъл със себе си с всички резултати от това последствие. Той е нечувствителен, драмата на промените не достига до сетивата му. . .

Драматичен е героят на Георги Герогиев-Гец, защото усеща с цялата си същност промяната и се опитва да я изживее. Той усеща „сладостта“ и „горчивината“ на новото си гражданско състояние. Отначало сам той е склонен да вижда в града една възможност за потребителски комфорт: кола, вила, служебно положение — това са козове, които използва, насилвайки природата си, за да подкрепи една друга голяма „консумативна“ придобивка — свободата на любовното чувство. . . Но тези нови ценности, които открива, в края на краищата се оказват негодни. Не сами по себе си, а в неговите ръце. Те не могат да премахнат несигурността му, боязната да застане на висотата на чувствата си, нерешителността да реализира връзката си. Дълбоко в себе си той остава доминиран от инерцията на съзанието си на бивш селянин. Разделя ги не градският станадрт, а дълбокото вътрешно различие. То идва както по линията на поколенията, така и от самата ценностна ориентация на личността.

Извънбрачната връзка е, така да се каже, едно от консумативните блага на градския живот. За героя от „Селянинът с колелото“ любовта е този леснодостъпен (на пръв поглед) момент, чрез който може да се фамилиаризира с промяната, да се почувствува обновен, възползвайки се от новите възможности. . . Но любовта не се оказва за него желаната опорна точка. В нея той търпи поражение. Получава един отличен социален урок. Най-видимата и най-достъпната част от ежедневието — личните отношения — не са в началото, а в края на процеса на промяната. Това е най-хлъзгавата, най-неустойчивата почва. Ето защо в края на филма Гец открива за себе си началото на веригата — връща се към струга. . . В новите форми на труд, в непрекъснатото създаване е истинският мотор на промяната, която му се беше явила като един мираж. . .

Героите в „Селянинът с колелото“ се разделят, без да има виновен в класическия дух на любовната интрига. Гледната точка на авторите е изчислена от всякакъв сантиментализъм и наивитет. Те не превъзнасят селото и не упрекуват града, по-скоро се стараят да разберат героите си. Преживяното от Гец не е трагедията на откъсване от земята, макар че героят вижда в съня си неспокойната тръпка на житата и поддържа разсада в балконското сандъче за цветя. Мнозина от насдори и тези, които са родени в големия град, имат в мечтите си една къща на село, сред полето, изпълнена със скъпи призраци. . . Във филма (и в целия цикъл) към мотивите на късането на патриархално ориентираното съзнание със земята се прибавя носталгията на цивилизования индивид към естественото състояние, подхранвана от процесите в самия град. . . Така че носталгията във филмите от „миграционния“ цикъл е смесен израз, резултат на едно настигане и наслаждане на мотиви и не бива, водейки се само по нея, да бързае с евтини, макар и понякога ефектни заключения. . . „Селянинът с колелото“ е филм за нарушената хармония, но в същото време и за възстановяваната хармония. Тази хармония героят е загубил още като селянин (фактът, че е дошъл в града и не иска да се връща обратно) и трябва да я създаде отново. Загубената и след това възстановена в други условия и други пропорции човешка хармония е съществена брънка на прогреса. . .

Мишев — Кирков се противопоставят на малко превзетата позиция от „Вечни времена“ на идеализиране на селото и прекалено битовизиране на града, както и на механичното им противопоставяне.

Трансформациите, които констатира и акцентира филмите от втория цикъл в сферата на традиционните национални филми, се осъществяват в следните области: семейството и личните отношения, сферата на труда и материалния бит и потребителските стандарти.

На някои от чуждестранните гости им направи впечатление малко старомодната разпаленост, с която нашите най-нови филми отстояват правото на извънбракна любов. Но докато Иван Андонов в „Трудна любов“ не избягва капаните на мелодраматизма, а Иван Терзиев в „Силна вода“ я превръща в част от провинциалната реторика, то Людмил Кирков в „Селянинът с колелото“ гледа на нея като на една възможност на личността за реализация. . . (На пресконференцията на миналогодишния Московски кинофестивал една американска журналистка дори съзря във връзката на героя с младото момиче опит да се открие в диалога между поколенията и физическо в сексуален план обновление. . .)

От друга страна, е поставена под въпрос сферата на семейството като жизнен център на личността. И ако „Момчето си отива“ и „Вилна зона“ иронично се взират в неговата свещеност, все пак страхопочитателно спирайки се пред самата институция, а „Селянинът с колелото“ показва трудността да бъде прекратена (показва съжителството между две чужди същества и не намира за нужно да упреква героя, дори съчувствува на поражението му), то „Не си отивай“ и незавършеният още „Самодивско хоро“ го поставят открито под въпрос. „Не си отивай“ ни предлага три варианта на тема семейство: първото семейство на старите родители на героя е традиционно патриархално семейство, което е потънало в бита; второто семейство, на сладкарката от „Момчето си отива“, носи темата за деградацията на личността, която не намира сили да разкъса връзките, които я уплитат, и третото семейство, това на Ран, неустойчиво поради духовната несъвместимост, се разпада почти безболезнено, освобождавайки и двамата от тежкия психологически натиск. . . Така ние може би за първи път в нашето кино имаме за положителен герой човек, който разваля семейството си без видими причини и който при това не драматизира по този повод. . .

На последно място, но не по важност, е промененото отношение към труда, което „Селянинът с колелото“ констатира. В края на филма за героя това не е вече механизмиран, отчужден труд, труд-принуда. Той съзира в него една сигурна опора (придава му стойност) (и могъщ лост на промяна, ключ към преодоляване на междинното положение („на една педа от земята“)). . .

В два филма-антиподи — „Самодивско хоро“ и „Не си отивай“ — се дискутират проблемите на бита, потребителските стандарти и духовността. Първият филм е за липсата, вторият — за присъствието на духовността. Първият е за безхарактерната духовност (уязвима, крехка), превърната в лесна плячка на материалното; вторият е филм за красотата и силата, но и за деликатността на духовността.

„Самодивско хоро“ е филм за натиска на новия бит, на новите потребителски стандарти върху духовността. Но именно тази епоха на първоначално всеобщо потребление ражда и носталгичното възрожденско-просветелско начало в „Не си отивай“. Материалният аспект на прогреса в едностранчивото му фетишизиране се оказва опасност за традиционния за българина стремеж към наука, култура, обществена дейност и социално безкористие. . .

Жанрови изрази на динамиката на националните форми

Откриваме определена закономерност между отношението към традициите на аграрния бит и патриархалното съществуване (модифицирано, но не пометено автоматично с факта на социалната революция) и жанровите форми на киното. Разликата в подхода във филмите от първия и втория тематичен цикъл намира израз и в характера на изразните средства.

„Последно лято“ и „Дърво без корен“ поставят ударението върху неприспособимостта на героя към новите условия и избледняването, гибелта на традицията. В центъра е мащабна, романтична, побрала в себе си богатството на историята личност. Емоционалната позиция на героя е подкрепена от исторически селекционирана приемственост (хайдутство, съпротива, колективизация). Такава личност не се прегъва, но трудно се и приспособява, а това в известна степен я прави и по-лесно ранима. . . Трагичното усещане за живота в тези филми идва от противоречието, в което тази силна личност изпада с времето и на което противоречие настоява. Романтизирането на характера придобива баладичен оттенък във финалния акорд — оттеглянето на героя от историческата сцена, за да премине в митологията на земята, за да създаде нови пластове във фолклора. . .

Кризата на героя, неговата драматична раздвоеност, съпротивата и страданието му — са изискали и обусловили една усложнена изразност: нервен, накъсан разказ, съставен от разнородни елементи, следващ капризите на изпитващото криза съзнание. . .

И двата филма, разкази от първо лице, са субективен поглед към света в момент на криза. В основата е асоциативното мислене: настояще, и минало, представи и блянове, видения и сънища се сливат в единен поток. Сблъскват се, съчетават се и по този начин изразяват конфронтацията между традиционните стойности на патриархалния (закъсняло патриархален) живот и новата социална градска цивилизация. Това създава усещането за една тоталност на конфликта — той преминава през всяка фибра на героя.

Асоциативната структура е попълнена с елементи на поетичния филм (богата метафоричност, символика, облекната на народните поверия, примитивни религиозни вярвания, елементи на прости народен пантеизъм. . .).

Вторият цикъл филми Мишев — Захариев, Мишев — Кирков (в по-малка степен) се отличават с подчертано новелистична структура, логичност и простота на разказа, облекчават на случката и битовия детайл. Със своята строгост в използването на изразните средства тези филми са близко до принципите на документализма (наблюдение върху човешкото поведение и търсене на противоречията в него, характерни жестове. . .), нещо, което в случая бихме могли да наречем, тъй като е облекчано на инсценировката, принцип на „вътрешния документализъм“. Отличават се и с по-голямо или по-малко шаржиране, деформиране на натуралните форми (равносилно на „отвличането на вниманието“ при директната снимка), с цел да се докосне до същността, до „душата на образите“.

В центъра на разказа са незначителни фигури, дребни битови герои от едно принижено ежедневие (това отговаря на анонимните обекти на наблюдение в документалния филм). В това отношение те са абсолютните антиподи на Гатьо и Иван Ефрейторов. Това са герои без точно формулирана позиция, в поведението им преобладава имитацията, притворството, приспособимостта. . . Те символизират компромиса на формите.

И докато във филмите на Христо Христов неprimиримостта и неприспособимостта, раждат високия патос на трагедията (един прекрасен герой слиза от историческата сцена, след като е изиграл ролята си), то във филмите на Мишев — Захариев стремежът към адаптацията на галерията незначителни, полуанонимни същества поражда конфузните форми, за които вече говорихме в предишната глава. В тези филми има нещо несиметрично, изкривено, временно, нецелесъобразно. И поради това те пораждат присмех, ирония, пародия, сатира, т. е. цялата богата гама на смешното.

Във филмите на Христо Христов присъствува едно възпроизвеждане на нова, по-висока степен на драмата на това проточило се късане със земята, което дава материал на няколко поколения български белетристи. Сега, изглежда, се намираме пред окончателното прощаване със **селската съдба**. Прокуда, разорение, обездомяване, природно бедствие, пролетаризиране, колективизация — изглежда, към тази верига от моменти на късане със земята, макар да съдържат различен социален патос, се прибавя липсващото, завършващо звено — урбанизацията. Разбрана и като урбанизация на самото село. Но, така или иначе, националната традиция, формите на националната душевност дълго време са свързвани в нашата история с понятието земя и селски живот. Ето защо ироничното позоваване на мотива „земя“ във „Вилна зона“ ни се струва много показателно. Тук **земята** се е превърнала във „вилен парцел“, понятието от модерната вселена на отидна и консумативния градски бит. Откъсването от земята е вече факт! Земята е загубила старата си характеристика, кръвната връзка с човека-стопанин. Това говори за упадък, за свличане на основите, върху които са се облягали формите на националното. На мястото на драмата и трагедията идва социалната сатира.

И точно тук, във филмите, насочени към лоното на битовизираното ежедневие, се появява нещо много ценно като национално достойние — кънвовете на самокритичността, един опит за по-цялостно осмисляне на националния характер. Коего в голяма степен е и критично осмисляне на условията, които са подхранвали този характер.

В каква посока е тази критика на националното?

Да се ограничим с най-ярък пример — филма „Преброяване на дивите зайци“. Той беше оценен като критика на бюрократичното съзнание (една обществена деформация, която здравето народно начало отхвърля). Струва ми се, че тази вярна сама по себе си констатация стеснява значително посланието на филма. Защото, бидейки критика на бюрократията, и това е много по-съществено, филмът е и критика на народния характер. По-точно на определени черти от народния характер, традиционни, проявяващи тенденция към устойчивост, подаващи се на превъплъщение.

Оказва се, че в процеса на промяна, на несигурност на формите най-устойчива част от традицията, която сама по себе си е достатъчно многозначна, се оказва андрешковското начало в селската душа (не буквално, а символично казано). Приспособимостта се оказва едно естествено оръжие. Но оръжие с две остриета, както остроумно показва филмът. . .

Нека огледаме още веднъж сатиричната ситуация. Народният характер (както един общ знаменател на твърде различните герои-селяни) се изправя пред явление, което очевидно е чуждо, външно, враждебно на утвърдените житейски норми. Но как се разбира тази враждебност? Как тя се проявява? На героите не им идва и наум, че могат да откажат, да не се подчинят на искането, да не се включат в абсурдното мероприятие. Те не опонират на вманиачения статистик-формалист, не излагат разумни доводи. Но все пак намират начин да го конфронтират. Те се включват без вяра и желание в играта, с едно образцово формално присъствие, обричайки я предварително на провал. Авторите с възхищение наблюдават техните лукави, хитри лица, изпълнени с привидна благодушност и страхопочитание, но всъщност заредени с „еретизъм“. Под притворството те съзират тяхната истинска сила, вътрешната им недосегаемост от идеите и акциите на статистика. Селяните подвеждат глупавия и упорит бюрократ, след като истински са се забавлявали в перипетиите на преброяването на несъществуващото. Обезвреждат чуждото тяло чрез една стара народна

мъдрост (не е ли придобита в османско време?) — любезност, гостоприемство, щедрост, подкуп, дезактивиране, разлагане. . . Всичко това е един процес на приближаване и фамилиаризиране.

Любуването и възхищението от гъвкавостта, мъдростта на народния характер се превратят с иронията, присмеха и дори сатирата. Най-високата точка на възхищение ни оставя (неподготвени, изненадани) в центъра на критическата атака. Зашото бюрократът е неутрализиран, но е запазено доброто му самочувствие. Той е заобиколен, но не и отстранен. И после каква е цената на тази пловинчата победа? Огромна загуба на време и сили в една нелепа игра. . . Резултат на пасивната съпротива, на срамежливото приемане-отхвърляне е една малко страшничка смес между деформациите на новото бюрократично съзнание (въоръжено с модерни статистични методи, но в основата си все така архаично), засилващо социалния формализъм, и нравите на стария нашенец. . .

Но българското кино в същото това време, което издига като централна фигура героя на адаптацията, открива и настоява и на един друг герой — **рицаря на неприспособността**. Този път неприспособност не по отношение на духа на промените, на новото социално състояние, свързано с града, а по отношение формите на лесната адаптация. По отношение на това приспособяване (белязано от „разумния“ компромис на формите), което ражда редица социални язви, по отношение на фалшивата модернизация, зад която пулсират страстите на едно архаично сърце. . . Т. е. националният характер си изработва и свои антители. Времето на практичните герои създава и непрактични индивиди; действието намира своето противодействие. Нови жанрови форми се зараждат и обогатяват палитрата на националното ни кино. „Не си отивай“ не се побира в направената от нас класификация. . .

ХРИСТО ХРИСТОВ



ИЗКУСТВОТО – ПРИЯТНОТО СТРАДАНИЕ НА СЪЗИДАНИЕТО

Редакцията на списание „Киноизкуство“ поздравява з. а. Христо Христев по случай неговия 50-годишен юбилей и му пожелава нови успехи в творческата му и обществената му дейност.

Имам чувството, че филмите на Христо Христев упорито се съпротивляват на каквато и да е класификация. Тъкмо си изградим една схема, която, както ни се струва, ги обединява, и виждаме, че тя започва да се пропуква и гърчи под напора на центрострежителни сили, които идват от филмите. Можем да стоим стъписани пред четирите филма, ако на всяка цена искаме да прекараме права линия от „Иконостасът“ през „Наковалня или чука“ и „Последно лято“ до „Дърво без корен“. Вярно е, че последните два филма се родят тематически, но само в широкия смисъл на темата за миграцията. Но как към тях да привлечем поне „Наковалня или чука“, като предположим, че в „Иконостасът“ е силно изявено и авторското присъствие на сценариста Тодор Динев? Бихме опростили нещата, ако в творчеството на Христо Христов искаме да открием при всички метаморфози на жизнения материал една тематична и проблемна

определеност, която да получава вариантно си задълбочаване от произведение в произведение. По същия начин бихме стеснили проявата на творческата индивидуалност, ако я търсехме само в категорично изявени пристрастия, обикнати похвати и стилови предпочитания.

Но колкото и да са различни филмите на Христо Христов — било като тематическа и проблемна насоченост, било като стилистическа и жанрова определеност, те не престават да бъдат негови. Не защото под тях е поставен подписът му, а защото са рожби на неговата личност, защото издават негови вълнения, внушават негови мисли.

Дори в това „непостоянство“ на тематичните пристрастия или пък обратното — във временното „постоянство“ на развиващите се образи и проблеми (в „Последно лято“ и „Дърво без корен“) виждам отражение на онези скрити пружини, които са заставяли самия Христо Христов от лекарската професия да отиде в театъра, от актьорството към режисурата и сценографията, от драматичния театър към операта, а оттам в киното. Това не е проява на несериозност на характера или на непостоянство на интересите, както и четирите му филма не говорят за случайност в избора на темата или за модни увлечения по определена стилистика. А по-скоро — за една огромна творческа енергия, която се чувства стеснена в определени коловози и напират, нетърпелива и агресивна, към неоткрити територии и незадвижими механизми, към простор и дълбочина.

Изглежда, че детската люлка на Христо Христов е била споходена от много щедри орисници или пък кошът с пожеланията е бил разкъсан и в суматохата никой не е забелязал как талантите се разсипват като циганска пепел около младенеца, за да не му дават мира един ден и го държат в едно вечно динамично напрежение. Но в това движение към изкуството и във изкуството Христо Христов винаги проявява една изострена чувствителност към проблемите на своето време, една тънка рефлексивност към промените в обществения и духовния живот. Онова, що витае из въздуха като неформална идея или невидим образ, като смътно предчувствуван конфликт или неосъзнат проблем, вече е регистрирано от неговите зрителни и слухови апарати, попито е от емоционалната му памет, усвоено е от мисловния му свят и широко и волно се излива в художественото произведение. Не бих могла да кажа, че неговите филми са тематически открития в пълния смисъл на думата, още повече че всичките са изградени върху утвърдени литературни произведения (в това число и „Наковалня или чук“, който е осъществен и по пиесата на Иван Радоев).

Но в неговата интерпретация темата за човека на изкуството и мястото му в живота на нацията — една вечна и непреходна тема — прозвуча в „Иконостасът“ необикновено актуално и ново. Христов се насочи към нея (съвместно с Тодор Динов) с желанието да осмисли съвременното място на изкуството и на човека на изкуството в живота на народа. Разбира се, без директни аналогии, но с тънко чувство за съотнесимост на определени тенденции. Отделната личност се изследваше не извън времето и пространството, а именно в конкретните условия, в конкретното историческо време,

в конкретните взаимоотношения и установени традиционни схващания. И затова филмът стана не апотеоз на изкуството въобще, а защита на духовното начало в човека, стеснено от стари канони и разбирания, изживели вече своето време. Барометърът на твореца безпогрешно отчете симптомите на едно техницизиращо се време, носещо рационализъм и практицизъм, в което се преплитат чужди влияния и опит със стари традиции, рушащи се под ударите на неизбежната промяна, но твърде силни и неотстъпчиви. Един филм за изкуството, който ни накарва да се огледаме *около нас и вътре* в нас с безпокойството на хора, които са нямали време да се спрат и да осмислят позицията си, перспективата.

По същия начин „Наковалня или чук“ отговори на една необходимост на времето за аналитично обглеждане на историята, за търсене на положителния пример или откриване корените на отново надигащия се фашизъм. Не възстановка на един процес, не документална реконструкция на едни събития, периодично предназначено фалшифицирани от реакционните кръгове, а именно проникване в същността на борбата на идеите. Художествена материализация на тезата за непримиримата идеологическа борба, но и изследване корените на тази борба в човешки същности. Това, което Ром осъществи с „Обикновен фашизъм“, рефлектираще в игралното кино, в политическото игрално кино. И „Наковалня или чук“ бе един от първите филми, който набелязва върната посока на неговото развитие.

Когато се появи „Последно лято“, терминът „миграция“ все още се употребяваше само в социологичната наука. Не че темата бе пренебрегната от нашето изкуство, в това число и от киното (предимно документалното и научно-популярното). Напротив, и разказът на Йордан Радичков бе написан, и разказите на Николай Хайтов, и романът на Васил Попов. Просто Христо Христов бе почувствувал, че е настъпило времето за този проблем да се говори силно, на висок глас. Просто неговата сетивност му бе подсказала, че миграционната тема е на гребена на вълната. И пак проникване в дълбочинните пластове на индивидуалното преживяване, този път изключително ефективно и целенасочено, я извиси до едно обобщено звучене.

Връзката между „Последно лято“ и „Дърво без корен“ е, както казах, почти пряка. Една необходимост проблемът да бъде разгледан от две страни, от две противоположни посоки при своеобразно насрещно движение. Трагедията на Иван Ефрейторов и драмата на Гатьо се развиват на две различни нива. Единият — самоотхвърлил се от обществото, от динамичното развитие на времето — остава разпънат като Христос под тежестта на старите си спомени върху самотния сал, сред тихите води на язовира. Другият — отчужден от големия град, където не може да пусне корени — е неизмеримо изостанал от динамиката на епохата, от новите взаимоотношения, но все пак има надеждата да се върне на село, където е по-близо до земята и дръвчетата и където осезаемо може да почувствува плодотелите на своя труд, присъствието на своето „аз“. Ако в „Последно лято“ авторът се дистанцира от героя, без отношението му към него да е еднозначно, то в „Дърво без корен“ Христо Христов не само емоционално, но и рационално пледира за насрещно движение към героя. Един своеобразен апел не за русоистично връщане към при-



„Наковалня“ или „Чук“

родата, а за хармония на развитието — от какво се отказваме и за какво и какви ценности губим по пътя. Нова актуализация на проблема за миграцията — не студена аутопсия на явлението и не само диагноза на заболяването, но и идея за неговото превъзможване.

И изведнъж „Циклопът“ — разказ за един командир на военна подводница. Старая се да си изясня с какво е привлечено вниманието на Христо Христов, в каква посока ще бъдат неговите идейни и емоционални внушения. Поредната драма на един човек с неосъществени мечти? Ако е само това, как да включим този филм (още непълно завършен) в така щастливо изграждащата се схема за тематичните пристрастия на режисьора?

Не случайно в „Иконостасът“ главният герой бе художник, не случайно в „Наковалня или чук“ централната фигура бе Димитров, не случайно в „Последно лято“ и „Дърво без корен“ стоеше селянинът. Изборът на героя е и една проява на художествените сонди в живота, истинско откриване на онзи фокус, в който се пречупват проблемите и тенденциите на времето.

„Срещайки се с няколкото командири на подводни лодки, преди да започна работа по филма — казва Христо Христов, — общувайки с тях, аз загубих самочувствие. В смисъл, че човек се оказва доста тесногърд спрямо тях. Самото естество на тяхната работа изисква много научни знания — те са хора физици, учени. Но те са и хора философи, те философски осмислят живота си. Те са поели един тежък кръст в името на нещо, което е по-значимо и което опира до едни координати на мислене, които надвишават нашите. Един капитан I ранг е колкото наш съвременен герой, толкова и гражданин на цялата планета. За да се посвети на тази професия, той трябва да мисли с други категории. Защото поне за мен неговата професия е абсурдна — максимум знания, максимум усилия, максимум тренинг, а на практика съвършенството на неговото военно изкуство никога няма да се реализира. Това е все едно, да речем, един хирург цял живот да изучава до съвършенство операциите, но само

върху модели, и никога да не оперира едно заболяване на жив човек. Една своеобразна драма на героя. но и едно удовлетворение, че запазва световното равновесие.“

Ето един герой, който дава възможност нашироко да се осмислят парадоксите на нашето време, да се очертаят координатите в мисленето на съвременния човек от частното и ежедневно до мащабното и космическото.

Не зная конкретните поводи, които са тласкали Христо Христов към реализацията на един или друг филм. Това може да има решаващо значение за разкриване психологията на художественото творчество, но надали оказва съществено влияние върху зрителското възприятие и върху комуникациите на изкуството с неговия потребител. Тук по-важното е друго, че режисьорът безпогрешно напипва онези теми и проблеми, които се оказват на гребена на вълната, издигната от тенденциите в обществения и духовния живот на страната (пък и на света). В същото време филмите на Христо Христов са далеч от конюнктурното, преходното, изменчивото, модното. В тях е видим живеецът на изкуството, тупти пулсът на талантливо претворяване на действителността. При това в едно изкуство, което борави с динамиката на зримите форми.

Христо Христов нееднократно е подчертавал, че литературата е водещо изкуство сред всички други изкуства. Любовта му към литературата, пък и признаване на нейната първенстваща роля можем да открием и в обстоятелството, че той неизменно се обръща към нея, когато пристъпва към поредния си филм. Но при цялото си пристрастие към литературата, при цялото си уважение към писателите и техния свят той е чужд на буквалното ѝ принасяне на екрана.

От тетралогията на Димитър Талев той избра онези герои и онзи техен жизнен отрязък, който му даде възможност да концентрира мислите си върху интересуващия го проблем. Рафе Клинче застана в центъра. На преден план излезе духовното разкрепостяване на човека, широтата на неговите възгледи. До женските лица се вписаха образите на мадоните и изкуството слезе от задоблач-



ните и схоластични църковни канони на земята. Красотата на свободомислието цъфна в лозниците и птиците по иконостаса, в пъстрите шарки на Катеринината черга, във всеотдайността на любовното чувство и националното самосъзнание на еснафа. Традициите на Султана, крепели през вековете българското у българина, се оказаха тесни за духовното разкрепостяване на човека. Но и изкуството на Рафе, изправило го на нож с практицизма, не бе достатъчно, за да го освободи от някои предразсъдъци. Катеринината смърт бе необходима като изкупителна жертва и на традиционната закостенялост на Султана, и на нерешителната освободеност на Рафе.

Колкото парадоксално да е, резервите към филма „Иконостасът“ и специално към образа на главния герой Рафе Кликче са свързани предимно с „нерешителната освободеност“ на двамата сценаристи и режисьори Христо Христов и Тодор Динов от прозата на Димитър Талев. Първият импулс за отдалечаване от нея — но не абстрактно, необосновано отдалечаване, а отдалечаване, резултат на осъзната необходимост да се търсят внушенията на литературата, но с езика на едно друго изкуство — е спрял на половината път. Опитите за проникване в мисловния и емоционалния свят на главния герой са плахи и неуверени. Интроспекцията е все още намек, нишките между изкуството, душевността на Рафе и живота са все още външни. Да влее обективният разказ, страничното наблюдение, макар и обагрено от пристрастията на кинематографиста.

В „Наковалня или чук“ Христо Христов не се ограничи само с предложения му сценарий „Заледеният мост“ на Любен Станев, нито с пиесата на Иван Радоев. Едното и другото се преплетоха в сложен конгломерат, за да създадат драматургическата канава на филма за Димитров. Приключенското начало, долавящо се в „Заледеният мост“, бе погълнато дотолкова от анализаторския устрем на човешките същности Димитров – Гьоринг, че, появило се във втората серия, чуждееше като привнесен елемент. Отново авторската





намеса на Христо Христов, макар и резултатна, носеше белезите на мъчителните метаморфози, които претърпява драматургията на филма.

Най-голямото отдалечаване от литературата, но и най-голямото приближаване към нея бе „Последно лято“. Киното на Христо Христов постигна онези дълбочинни внушения, към които се стремеше в прозата си и Радичков. Не толкова по дух и темперамент, колкото като светоусещане и начин на разкриване на конфликта и човешката същност. Един мисловен и емоционален свят нахлу от екрана в зрителското възприятие, алогичен привидно и безпорядъчен като хода на съзнанието, но многоизмерен и асоциативен, дълбок, философски обобщаващ. Тук художническото въображение на Христо Христов се изля като стприщен бент, на буйни и пълноводни талози заля екрана не за да илюстрира една теза, а да внуши една мисъл, не за да разкаже една история, а за да разкрие една трагедия, не за да сведе живота до една схема, а за да се опълчи срещу нея.

И сякаш задъхан от изразходване на огромната творческа енергия, която изискваше кинематографичното осъществяване на „Последно лято“, Христо Христов в „Дърво без корен“ вече по-спокойно и по-директно обединява два разказа на Хайтов в приглушената, но от това не по-малко болезнено отекваща в сърцето драма на Гатьо. Зрителните точки твърде неуловимо се менят — от вътрешния монолог до обективния разказ, от позициите на Гатьо до позицията на автора. Но след буйната фантазия на автора в „Последно лято“, след онова многопластово разкриване душевността на Иван Ефрейторов, след философската многоизмерност на вложените във филма размисли, „Дърво без корен“ прозвуча не само по-успокоено, но и по-еднозначно. Драмата на бай Гатьо, след мъчителните подмолни течения в съзнанието и преживяванията на Иван Ефрейторов, бе като лека почивка, като ветрец, който едва ли ще довлече буреносни облаци.

В „Циклопът“ Христо Христов отново се връща към опита си от работата над драматургията в „Последно лято“. Нови сюжетни линии, нови сцени и теми се включват в тъканта на филма, за да бъде той по-близо до голямото авторско намерение на Генчо Стоев.

Все пак трудно е еднозначно да се отговори на въпроса, от какво се налагат едни или други промени в драматургията на филмите, защото при Христо Христов дори режисьорският сценарий е само повод, за да се започнат снимките. Той не обича докрай изпитания сценарий, желязната работна книга. Не може да си представи виждане за филма, изработено в един кабинет. За него филмът се ражда на снимачната площадка, където в прекия сблъсък на живия актьор с драматургията, изживяна и изстрадана от режисьора, в много случаи дори отново написана предишната вечер, се отстранява фалшът, а въображението намира поле за полет.

Очевидно е едно, че Христо Христов непрекъснато търси кинематографичния еквивалент на вълнуващите го образи, конфликти и проблеми.

„Голям е спорът, дали киното е живопис или литература — казва режисьорът. — Аз смятам, че ние кинематографистите не трябва да отиваме нито в периметъра на литературата, нито в периметъра на живописа. Разбира се, киното се гледа, но то се и слуша. В езика на киното трябва да се пазим от литературна повествователност или от изобразително, пластично онагледяване само за себе си. Ползувайки се от кинетичните и оптичните възможности на камерата, ние можем да ги подчиняваме именно на онова основно в изкуството — разкриване душевността на героя, разкриване неговото съзнание, мисли, вътрешно и външно действие. Някой път едно пластично решение като съвкупност от психология, поведение на актьора, намеса на камерата, оптично и кинетично, може да ни даде една пластична завършеност, която по-дълбоко да разкрива същността на героя, отколкото директното му саморазкриване сред обстоятелствата. Т. е. една пластика — аз поне съм за това, — която може да ни даде атмосфера, такава, каквато моментът изисква, която да го обогати, по-значимо и многопластово да разкрие онова, което е в душата на героя. Пластика, която да стане език на режисьора. Във филма всичко има значение — аксесоар, костюм, цветово решение. Ние знаем, че една цвятова хармония може да ни даде определено внушение, настроение. Например една Ван Гогова хармония между сярно жълто и люляково винаги извиква чувство на особена радост, на пролетно настроение. Ако познаваш добре цвятовите съотношения, ако сам върху себе си си ги изпитал, ти можеш да влияеш по-богато и върху преживяванията на самия зрител. Така той ще получи не една гола, чисто текстова информация, а всестранна информация, при която да са включени много сетива.“

Една такава по-богата информация, за която ратува Христо Христов и към която се придържа в пластическото решение на своите филми, прави по-сложно и самото възприятие на художественото произведение. Пластическото лице на неговите филми отключва много асоциативни връзки у зрителя. Без натрапчивостта на символично звучене, здраво облежната на функционалната конкретност, композицията на кадъра при Христо Христов се превръща в онзи втори план, в онзи подтекст, а понякога и скрит смисъл, с който авторът обогатява своята идея, емоционално внушение и отношение към героите.

В „Иконостасът“ конфликтът между прогреса и регреса, между душевната свобода и вътрешната закостенялост, между присъщия на човека стремеж към полет и извечния страх пред неизвестното намират конкретна видимост и в борбата между бялото и черното. При това не остър контраст между светлината и сянката, а една живописност на графиката, една варираща пластичност и нюансировка на двата цвята, които да моделират и атмосферата, и образите. Има два образа във филма, които са решени почти изцяло в бяло — Катерина и детето. Дори Рафе, този жрец на освободеното изкуство, носи черната си наметка като тежко бреме на напастявани утайки от миналото. И само Катерина, нелепата, но необходима жертва на една цяла епоха, и детето, появяващо се в началото и края на филма като мимолетни видения на бъдещето, са сгрегнати от белотата на бялото.

В „Наковалня или чук“ почти през цялото време конфликтуват кафявото, черното, червеното и сиво-зеленото. Дотакава степен цветът е точно организиран по линията на основната мисъл за фашизма, нахлуващ неусетно, като зараза проникващ всред живота и мислите на хората, че и стените на жилищата, и дрехите на героите, и дори хрътките на Гьоринг изглеждат кафяви. Всъщност не е така. Но обмисленият цвят вече действа на подсъзнанието, на онези чувствителни мембрани в зрителското възприятие, които отключват асоциативните връзки, за да изградят един образ.

В „Последно лято“ фактурата е плътна и материална като самия герой — разлетите води на язовира, напуканата, зажадняла за влага земя, зеленото поле и жълтото на стърнищата, бялата риза на Иван Ефрейторов и кафявият морен гръб на коня. И една светлосиня къща, останала като избледнял спомен от миналото . . . Виденията на Иван Ефрейторов са също така материални, но в цветовете контрасти или несъвместимостите на фактурите се промъкват не само усещането за нереалност, но и за символичното прочитане на ситуацията, едва ли не един зрим образ на същността на героя — знойната каракачанка на брачното ложе и до болка зажаднялата за влага земя, напукана нашироко и издълбоко, сухите коренища около жълтия пясък и самотният сал на Иван Ефрейторов . . .

В „Дърво без корен“ кадърът като че ли по-преднамерено е натоварен със смисловни функции. В пастела на градския пейзаж осезаемо рязко се вклинява живописната разточителност и наситеност на интериора в дома на сина и снахата — едно търсене на път за излизане от сивотата и монотонността на ежедневието, едно своеобразно илюзорно връщане към богатството на природните цветове, но с нарушени естествени връзки. Но докато в предишните си филми Христо Христов никога не трактува пластическото решение на кадъра (като съвкупност от психологията на актьорското поведение, композиционно и цветово решение) отделно от идеите, които иска да внуши, т. е. пластиката е по-скоро вторият план, сигнал към интуитивното зрителско възприемане, то в „Дърво без корен“ тя поема част от рационалните функции на произведението.

От камбанарията Рафе показва на Лазо литналата в небето птица и това е една конкретна птица, реална и жива, която благодарение на нашите асоциативни способности в контекста на цялото може да бъде възприета като символ на политическия към прос-

тора човешки дух; след съобщението, че Димитров е отказал среща, Гьоринг стреля в дивеча с такова настървение, че този реален факт може да се възприеме не само като ловна страст, но и като символ на фашисткото озверяване, на фашисткото ненавистничество към всичко живо; в страха си изплашената крава от „Последно лято“ жестоко и неосъзнато убива теленцето си, но това може да се възприеме и като символ на упоритата жестокост, с която Иван Ефрейторов става причина за гибелта на баща си (в конкретния смисъл) и на сина си (в преносния смисъл). В „Дърво без корен“ пластическото решение на градския интериор без допълнителния смисъл, вложен в него, губи своята конкретна функционалност. Тази драстична контрастност на скромната селска къща и разточителната подредба на софийския апартамент носи в себе си заложената позицията на автора — една непримиримост, за която е виновно отсъствието на насрещно движение в двата социални слоя на човешкото битие, един конфликт, който, колкото и болезнен, не е неразрешим.

В „Циклопът“ Христо Христов сякаш се връща към функционалната конкретност на пластическите решения, но твърде е рано да говорим за един филм, който макар и снимачно завършен, предстои да бъде още композиционно, монтажно и звуково изграден.

Би било пресилено да се твърди, че, защото Христов е обикновено и художник-постановчик на филмите си, в тях се обръща такова голямо внимание на пластическото им решение. Безспорно като художник той прекрасно знае силата на изобразителното внушение, но никога не забравя, че е кинематографист, че бораи с актьор, една жива творческа личност, и чрез него, органично вписал се в композицията на кадъра, ще разкрива душевния свят на човека.

„На актьорския проблем — заявява Христо Христов — съм гледал винаги като на един от най-сложните проблеми в киното и в моята работа в киното. Актьорите са щастливи рожби на природата, с една изключително тънка чувствителност и рефлексология, която я няма в другите хора. Но това е и най-деликатната материя в киното. Докато на всичко друго си господар, и то е в ръцете ти, актьорът е нещо, което може да ти се изплъзне като мокър сапун. Ако ти не намериш точния език, върнатата психологическа позиция. Аз не обичам моите актьори да знаят много какво трябва да играят. Актьорът, когато знае много за ролята, почва да играе отношение към нея, да играе „добър човек“, „свенлив човек“, „умен човек“. Режиорът трябва да контролира цялостното развитие и перспектива на героя. Конфликтите се раждат от сблъсъка на различните логики на героите и режисьорът е този, който трябва да познава много добре цялата система от образи. И не само да я познава и анализира. Да я познава и да я анализира може и всеки интелигентен човек. Той трябва да чувствава, да изживява ролята. Работата с актьора в този смисъл започва още от подбора на актьора.“

Това означава материализация на режисьорската интерпретация на драматургическия материал, това означава виждане на образа. Правилното разпределение на ролите, както казва Данченко, е вече половината изграден спектакъл (в случая филм). И към тази максима очевидно се придържа и Христо Христов. Той проявява учудващо чувство за актьора, за неговите психофизически данни и

възможности. „Иконостасът“ стана истински дебют за Виолета Гиндева и едно повторно откриване на Емилия Радева. Ако Димитър Ташев отново се появи на нашия екран, имам пред вид неговото участие в „Бягство в Ропотамо“, то бе само поради спомена от Рафе Клинче. Григор Вачков в „Последно лято“ така категорично излезе от първичното си амплуа на комедиен актьор, че неговата остро драматична игра бе отличена с една от най-големите международни награди. Никола Дадов напусна територията на епизодика, за да се изяви в „Дърво без корен“ убедително в една централна роля. И сега в „Циклопът“ отново в центъра на режисьорското внимание е един актьор, неразглезен от българския киноекран — Михаил Мутафов.

Правилният избор на актьора за Христо Христов е и една гаранция за пълноценна съвместна работа. Към него той пристъпва едва ли не като психолог. „Вземеш ли актьор за отговорна роля, ти все едно че сключваш с него брак. Ако му подскажеш своите колебания, ясно е, че ще има нещо разстроено в бъдещата ви работа, колкото сполучливо да си доказвате един на друг след това колко много се обичате.“

Именно затова Христо Христов почти не прави актьорски проби. „Струва ми се смешно опитни и известни наши актьори да се пробват в киното, когато като на длан са ясни техните качества и възможности. При младите актьори дългото пробване пък внася стъписване. Тъй че първото нещо е да повярваш на актьора и да го защитаваш през време на снимачния период, а и след това.“ Защото във всеки метър лента, във всеки компонент на филма, в това число и в актьора, се проектира режисьорското виждане.

Някъде Христо Христов беше заявил, че не може да работи върху един филм, ако той не е автобиографичен. Може да се стори странно това твърдение, но ако се замислим над него, привидната му парадоксалност ще изчезне. Художественото произведение се ражда от изстраждане на една идея, от пречупване на личния опит, наблюдения и въздействия в тъканта на филма, то е електрокардиограма на сърдечните удари на твореца, пулсация на неговия ум. Възможно е преживяванията на автора да не са интересни за всички, тогава произведението му не ще намери широк отклик сред зрителите. Но във всеки случай художникът трябва да е искрен. Лъжата и фалшът, замаскирани дори умело зад фасадата на респектираща орнаменталистика, ще блеснат след време и особено с течение на времето. Възможно е не всички филми на Христо Христов да предизвикват еднакво съпричастие от страна на зрителите. Но във всеки случай те носят задъхания ритъм на неговата творческа натура, нервните синкопи на напирещата енергия, приятното страдание на съзиданието. В това може да са и недостатъците на филмите му, но в това е и тяхното най-голямо качество.

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА

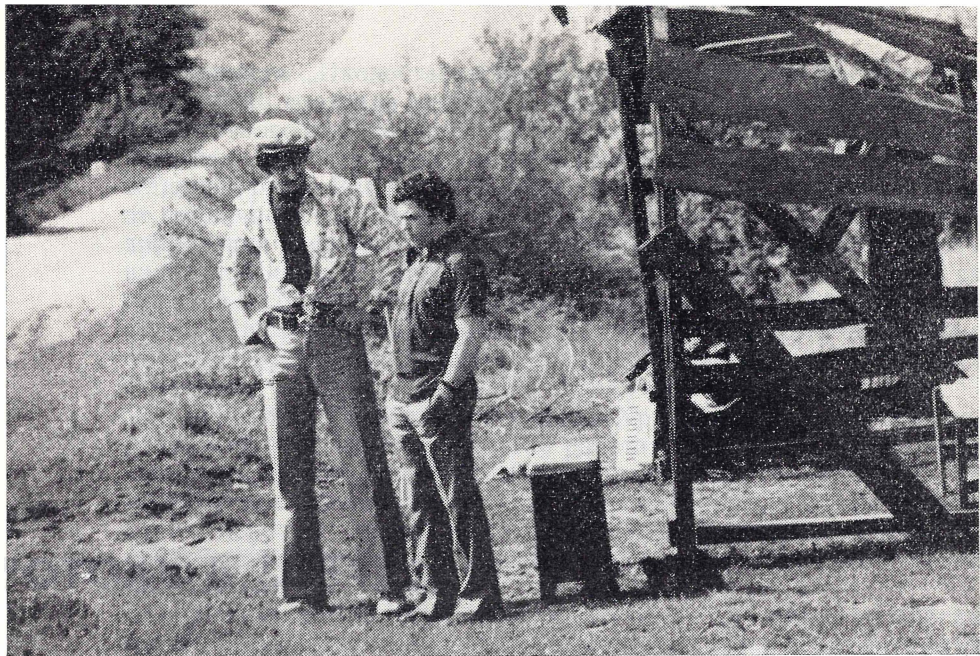
„ЩУРЕЦ В УХОТО“

АЛБЕРТ КОЕН

За втори път, след „Къщи без огради“, Никола Русев и Георги Стоянов се събират на екрана и ако е още рано да говорим за творчески тандем, навярно бихме могли да допуснем най-малкото наличието на някакъв по-дълбок идейно-художествен афинитет между двамата. Дори като че ли вече се очертават и силовите линии на това взаимно привличане: те прекосяват и сферата на проблематиката, и полето на жанрово-драматургическата структура, в която тя е разработена, и територията на стилистиката. Русев и Стоянов изглеждат обединени от стремежа да правят определен тип филми, който може би не сме в състояние още да дефинираме напълно, но пък открояваме достатъчно ясно сред останалата наша филмова продукция.

Нека си припомним „Къщи без огради“ — произведение, което аз посрещнах със силни резерви, запазени и досега. Там едно момченце, Мишо, което загубва баба си, след като е останало без родители, е дадено по решение на хората от махалата да бъде наглеждано поред в съседските семейства. Този начален драматургически ход — доста условен и неособено състоятелен — дава възможност на Русев да надникне в няколко семейства и очертае една пъстра галерия от образи, а от успоредиците, които изникват от това малко пътуване по къщите, да изгради своите внушения относно някои явления в сферата на междучовешките връзки в нашето общество, в системата на неговите ценности. На края Мишо тръгва към детския дом — неговото пътуване из къщите е завършило, но не без известни изводи и за него самия, и за нас, зрителите.

А ето и „Щурец в ухото“: двама селски младежи решават да се прехвърлят в града; те стоят на шосето с малкото багаж, успели да помъкнат със себе си, и напразно търсят кола или камион,



Петър Попандов и Стефан Мавродиев в сцена от филма

който да ги вземе и откара; докато чакат под слънчевия пек, ние ще опознаем доста добре нашите герои, а чрез тях ще срещнем и някои други съдби — съдбите на хора, с които двамата се засичат случайно на пътя; след тези срещи единият решава да се завърне на село, другият ще го последва след кратко колебание; пътуването на двамата до града не се е състояло, но те (а заедно с тях и ние) са направили, тъй да се каже, от място едно друго малко пътуване — през себе си и през някои неподозирани дебри на живота.

Разбира се, казаното дотук е само схемата на драматургическата постройка на двата филма — тя съвсем не разкрива съдържанието и разнообразието на произведенията, а цели само да изяви общото в подхода на драматурга. Това общо, струва ми се, е в принципа на успоредиците — между различни житейски късове и човешки съдби, на тяхното кръстосване и преплитане и извличането оттам на онези смислови значения и внушения, заради които писателят е създал своя сценарий. Традиционното фабулно повествование е отхвърлено, търси се една по-пъстра и многозначна картина на живота, изградена с повече цветове и отсенки, а не само в два тона.

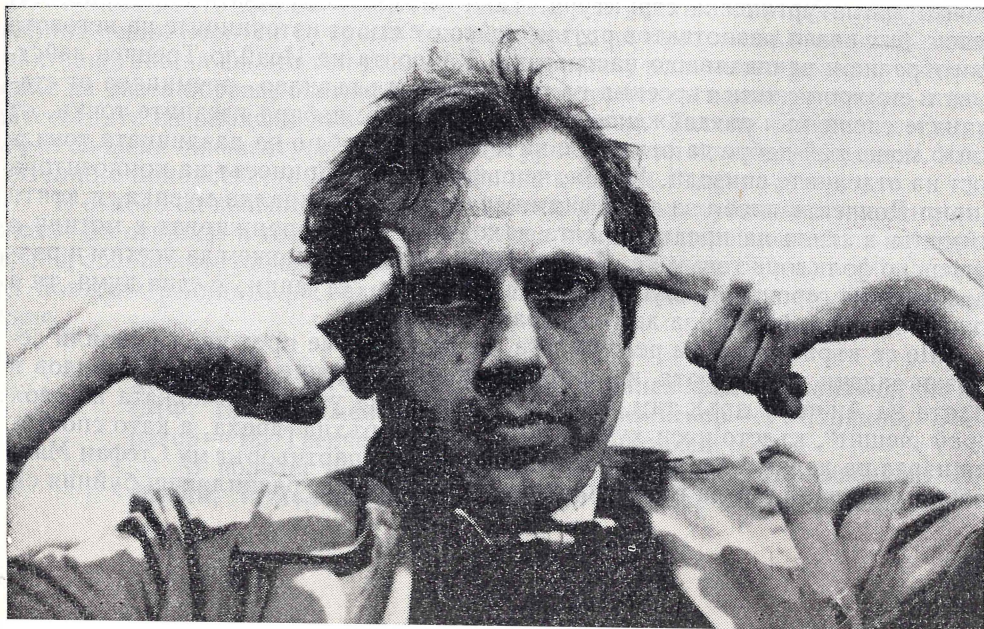
Този тип драматургия явно допада на Георги Стоянов и в това няма нищо лошо — тя наистина има не малко достоинства както в конструктивния си принцип, така и в насоката на своите художествени изследвания, така, най-сетне, и в поетиката си. Целият въпрос е в това, дали достоинства ѝ са реализирани пълноценно — и в сценария, и в постановката.

Отнасяйки този въпрос към „Щурец в ухото“, бих могъл да отговоря: значително по-добре, отколкото в „Къщи без огради“. Навярно най-вече поради това, че все пак тук всичко е изградено около два централни образа с ярка характеристика, сложни лични проблеми и интересни взаимоотношения, следователно тук има много по-сOLIDНО ядро, около което могат да гравитират — и като житейски факти, и като смислови корелати — всички допълнителни линии, всички странични, вклиняващи се в хода на основния разказ човешки

истории. Не, това не е пак филм за така наречената „миграция“, както може да ни се стори в началото. Двамата младежи Пешо и Антим не напускат селото, защото там няма работа за тях или пък са призовани от някаква определена нова работа в града; и ако на края се връщат, то е тъкмо защото някаква много властна и неотменна причина не ги е подтикнала към такова преселване. Формалният повод е дребен и както по него, така и от разговорите на пътя ние разбираме, че всъщност зад преселническото намерение на младежите стои някакво неясно безпокойство и още по-неясен стремеж към някаква промяна, подхранван с лъжи пред себе си и с илюзии за градския живот. Именно тази неясност на мотивите, сложната смесица от истини, лъжи и илюзии в тях дават възможност на автора да направи някои кратки и любопитни втурвания в нашата селска и градска действителност, да докосне някои механизми на разпространеното мислене. Това той постига особено чрез Антим — по-агресивния и по-спонтанния от двамата, младеж, облъхан от повея на градската тарикатщина, заел дори нейния език, но в същото време останал чадото на селото и поради това подчертано противоречив и раздвоен. Никола Русев не се е поколебал по отношение на двамата си герои да „запише“ автентичната им реч — полуселска, полутарикатска и в лексиката си, и във фразеологичния строеж, и в правоговора. Това е един риск, който според мен авторът е издържал дотолкова, доколкото го използва функционално-драматургически, а не просто за колорит и пикантност, доколкото наистина отсенава чрез него свежия хумор, бликащ от ред диалози и ситуации, и разгръща по-релефно както взаимоотношенията между двамата герои, така и техните контакти с останалите персонажи. Що се отнася до останалите персонажи, те разиграват пред нас две интересни истории, които насочват мислите ни към някои съществени екзистенциални ситуации на личността като например изграждането на връзките с другите, необходимостта да избираш, лющкането между компромиса и верността и др.

Казах „насочват“, защото не бих могъл да кажа „отвеждат“. Струва ми се, че именно драматургията не е успяла да реализира докрай предназначението

Ицхак Финци в кадър от филма



на конструктивния си принцип. Всяка от отделните истории, включени в този филм, ни е ясна сама за себе си; долавяме също, че всяка от тях е в някаква степен метаморфоза на другата, вариация на някаква по-обща човешка ситуация и проблем. Но кой по-точно е този проблем? Съприкосновенията между историята на селските младежи и другите две истории са в смислово отношение доста неясни, зашифровани, на техните „трансформаторни табла“ не се получава пълноценното превключване, което трябва да роди енергията на общата идея. Мислим си и за едно, и за друго, но не можем да се задържим на нещо по-единно и цялостно като философско внушение, не можем да разберем напълно в каква степен и с какво точно двете допълнителни истории определят решението на младежите да се завърнат на село. . . поне засега. Склонен съм да допусна, че писателят се е стремил към по-голяма многозначност. В такъв случай или аз не съм успял да хвана добре нишките ѝ, или той не ги е преплел и изтеглил достатъчно сполучливо. Каквото и да е, остава нещо несъмнено: филмът и при тази неясност има някакво обаяние, което прониква през преградите на нашите резерви. Да, нека приемем, че трите линии не се „скачват“ плътно, че дори, ако щете, в някаква степен са сами за себе си разказчета в разказ — това не им отнема качествата на умно и тънко видяни късове от действителността, сглобени в една приятна мозайка. Всъщност това е крайна уговорка, която допускам единствено с цел да подчертая жизнената свежест и привлекателната атмосфера на този филм.

Понятни са трудностите, пред които е бил изправен режисьорът Георги Стоянов. Той не е успял да преодолее въпросителните, които оставя в нас драматургията, но е изявил напълно посочените нейни достойнства. Стабилният му почерк се проявява както в решенията на отделните сцени, така особено в осъществяването на връзките между тях. Защото целият филм е изграден върху непрекъснатите преливания между различните планове на повествованието, и то по визуален път: от реално протичащото действие назад към спомените или напред към мечтите и илюзиите, от един разказ към друг и обратно, като това движение може да се повтори или потрети. Всички тези сложни преходи, и особено от разказ в разказ, Георги Стоянов е построил така, че да не разкъсват основната тъкан на филма, да поддържат винаги контакта с централните герои и да изтеглят нишките на развитието им. По този начин филмът по пластически път се съпротивлява доста успешно срещу действието на онези центробежни сили, които са заложили в самата драматургическа структура. Така филмът получава и онзи жив, напънен, бих казал, разнотактов ритъм, който е един от източниците на неговото своеобразие и завладяващо настроение. Камерата на Ивайло Тренчев действа в синхрон с тези търсения на режисьора, тя гъвкаво преминава от статичните сцени към раздвижеността на действието, избира гледните точки, от които може най-добре да откликне на хумора и изобщо на различната тоналност на отделните епизоди. Мисля, че съществен е и приносът на композитора Кирил Дончев, написал за този филм една много оригинална музика, в която мотивите в стила на предкласиката находчиво се преаранжирват в мотиви с нашенско фолклорно звучене. В тази музика наистина можем да усетим и раздвоението на героите, и двусмислието на техните ситуации, с една дума, тя е попила духа на филма, за да го направи по-осезаем.

Ще се върна пак към режисурата, за да кажа, че пред нас са стояли сериозни задачи и в сферата на актьорското изпълнение. Павел Попандов в ролята на Антим е ярък там, където се чувства уверено в кожата на своя герой „чешит“, където носи хумора му не като върхна дреха, а като спонтанен израз на характер и психология. Интересен е партньорът му Стефан Мавродиев; свикнали сме да го виждаме по-жив и искрящ, разпиляващ буйния си

темперамент — тук той е доста тих, загадъчен, недоизказан, оставя ни по-скоро да се досещаме какво е вътре в него, макар че това не всякога ни се отдава. Една друга двойка — Петър Слабаков и Ицхак Финци — постига на екрана нещо, което не се среща толкова често: не само точна и колоритна характеристика на своите тъй различни персонажи, но и много релефно съотнасяне на двата образа, съотнасяне, в което авторите са вложили някои от съществените си замисли във връзка с този епизод. Татяна Лолова и Сотир Майноловски показват, че могат да са сигурни и извън комичното амплоа. Убедително е присъствието на Елена Райнова и Стоян Гъдев.

И отново си казвам: ако при всички тези немалко хубави постижения можехме да открием в този филм и по-голяма яснота и целенасоченост на идейните и социалните внушения, навярно щяхме да имаме още една творба, която да попълни редицата на значителните произведения на нашето съвременно кино.

„ЩУРЕЦ В УХОТО“, български игрален филм, производство на СИФ, 1976 г. Сценарист — Н. Русев, режисьор — Г. Стоянов, оператор — И. Тренчев, композитор — Т. Дончев.

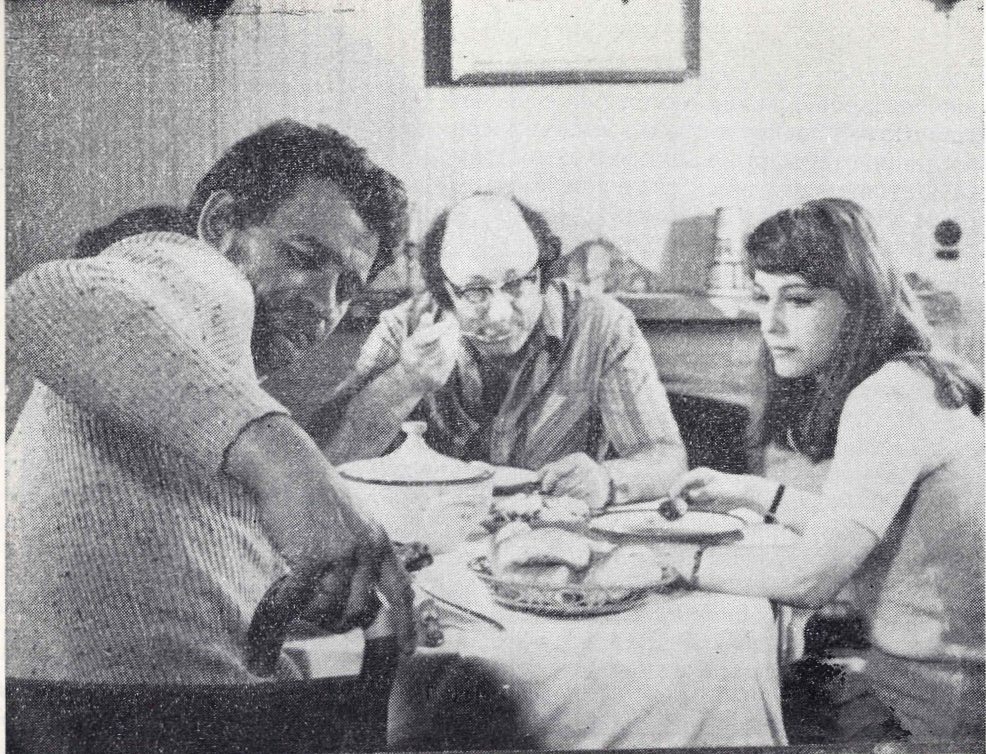
В ролите: Ст. Мавродиев, П. Попандов, П. Слабаков, И. Финци, Т. Лолова, С. Майноловски и др.

С принижена възискателност

ОЛГА МАРКОВА

Сериозните завоевания на нашето кино напоследък в трактовката на съвременната тема не ни позволяват повече да потупваме поощрително по рамо едно или друго художествено произведение само заради попадение върху актуални проблеми. Филми като „Вечни времена“, „Селянинът с колелото“, „Момчето си отива“, „Силна вода“, „Магистрала“, „Мъже без работа“ спечелиха доверието на зрителите със задълбоченото и откровено вникване в редица въпроси, вълнуващи трудовото ни ежедневие. Те повишиха критерия както спрямо самата драматургия, така и спрямо нейното убедително, емоционално поднасяне на екрана. И съвсем естествено е да очакваме едно твърде ползотворно в това отношение влияние на киното върху телевизионното изкуство. Известно е, че със своята по-малка традиция и по-голяма „всеядност“ телевизията е изправена пред опасността да създава масова продукция, която да не се приеме от масовата публика, тъй като нейният вкус непрекъснато се възпитава и от филма. Тя спокойно би могла да избегне редица грешки, вече консумирани от киното. За тази цел необходимо е нейният часовник да бъде сверяван, разбира се, съобразно спецификата ѝ, с най-доброто в нашето филмово изкуство. Едва ли би било препоръчително публиката на малкия екран да си припомни на съвременния етап онези недостатъци, които в значителна степен вече са преодоляни от големия.

В този ред на мисли човек неизбежно се пита: каква е ползата от такива филми на телевизията като наскоро излъчения „Сбогом, любов“, създаден по едноименния роман на Рангел Игнатов. Всяко художествено произведение си поставя задача ако не да предложи на вниманието ни някакъв нов проблем, то поне да освети позна-



Антон Горчев, Иван Кондов и Веселина Попова в сцена от филма

тия по новому, да потърси ония шрихи и нюанси, които досега са оставали някак незабелязани. Драматургическата непълноценност на конфликтите в сценария е предварителна бариера към доверието на зрителя. А какво по-съществено от това доверие! Изпуснем ли го веднъж, не можем го догони дори в течение на три серии (общо четири часа). С какво сценарият е привлякъл вниманието на режисьорката Мариана Евстатиева-Биолчева? С богатството от човешки съдби и характери или със сложността и противоречивостта на проблемите? Кинодраматургията не носи този заряд. А може би режисьорката ще се опре и върху романа, където конфликтите и ситуациите са значително по-аргументирани, а образите на героите — витални и действени. Филмът дава отрицателен отговор на този въпрос.

Тогава какво да защищават актьорите? Тъжно е, когато на интелигентен актьор като н. а. Иван Кондов не е възложена драматургическа задача нито от сценариста, нито от режисьора. Кой е Ангел Ганчовски и как се отнася този образ към основния конфликт? Социална атестация — главен директор на строително обединение; нравствена — добродушен еснаф, радващ се на материално благополучие, но лишен от характер, от собствено мнение. Със същата безропотност, с която 20 години понася присъствието на съпругата си Вера (болезнено влюбена в „таланта“ на дъщеря си домакия с дребнобуржоазен манталитет), той подписва и предложения от зет му проект за запълване на пещерите, т. е. готов е да рискува значителна държавна сума. Трудно е да се разбере дали този подпис, от който зависи както работата на целия колектив, вече месец бездействащ на обекта, така и съдбата на проектантите, е



Веселина Попова и Антон Горчев в сцена от филма

плод на дълбоко вътрешно убеждение или просто на солидарност с категоричността на зетя. Ганчовски е нерешителен спрямо всички, които го заобикалят и не конфликтует с тях. Под влияние на Вера той първоначално не приема брака на дъщеря си и логично е в първия разговор с нея да се разрази конфликт на тази основа, но стълкновението е изместено от информацията, че тя е бременна. „Защо не каза веднага бе, момиченце?“ — възкликва зарадваният бъдещ дядо. И конфликтът приключва. Дъщерята Яна (Веселина Попова), „вкарана“ в художествената академия и убедена в липсата на собствено дарование, е готова без каквото и да било колебание да я напусне, за да отиде при любимия си и да заживее в по-сурови условия. Тази жертва в името на любовта би могла да бъде и израз на характер. Но героинята твърде скоро започва да съжaliaва за нея. Странно за възрастта си тя не проявява интерес към нищо, не търси своето място в живота, не се стреми да бъде някому полезна. Оженвайки се за инж. Петрунов, Яна не може да разбере нито него, нито смисъла на професията му — на първия голям обект в неговия живот. Бракът ѝ и нейното оставане на строежа се осъществява непосредствено след неубедително показаната катастрофа с Щастливеца: тя като че ли в миг е разбрала любимия си, но това се оказва илюзия. Героинята няма какво да върши на обекта, както няма какво да върши на всяко друго място, тъй като не се и опитва да потърси пътя към себе си. За разлика от онова, което виждаме на екрана, в романа нейната реална душевна драма, породена от смъртта на детето ѝ, се оказва сериозен аргумент както за нейното поведение, така и за напускането на обекта от мъжа ѝ. И ето — достигахме до главния герой — инж. Георги Пет-

рунов (Антон Горчев). Отнасящ се с интерес към професията си, той извършва генерален компромис заради жена си — изоставя някак безболезнено собствения си проект и постъпва на редакционна работа в града. Вместо мъчително изстраждане на този компромис, което е налице в първоизточника, следва цикъл градски епизоди, някои от които не са свързани с основното действие. На края героят се завръща на обекта. Останала в града, Яна се опитва да замени мъжа си с поета (Иван Андонов), но безуспешно. Любовта ѝ към Георги все още е жива. И тогава се питаме: нима тази любов, вече проверена във взаимоотношенията ѝ с друг човек и в нежеланието да проведе докрай бракоразводното дело (дирижирано от нейната майка), не е достатъчна да я постави рамо до рамо с мъжа ѝ. Всички тези изпитания очевидно се оказват недостатъчни, за да подтикнат героинята към едно решително действие — на финала тя остава до бариерата в поредното си колебание. Ръководещият строежа Агликин (з. а. Васил Михайлов) също не е разкрит като характер, не носи съдба. В някои епизоди той изявява острота и принципност, но не е в състояние със силата на убеждението да задържи хората си. Сам твърди, че го считат за консерватор, без да се опита да промени това мнение. А в романа Агликин е личност, която непрекъснато остро конфликтuoja с Георги.

Ето основните образи. Те не са налети с плът и кръв, а по-скоро са нахвърляни. Този факт естествено рефлектира и върху конфликтите: нито един от тях не е изведен докрай. Не прерастват в психологическа драма взаимоотношенията нито между двамата съпрузи, нито между Георги и Агликин, нито между Яна и родителите ѝ, нито между Георги и Владо. Всяко неблагополучие е съпроводено с пиене: главният герой се напива, когато отхвърлят проекта му и когато редакционният живот в града го задушава: след смъртта на Щастливеца Владо Дерменджиев, пиян, цитира Шекспир: „Всичко е толкова безсмислено и глупаво. Днеска те има, утре те няма. . . “ Неговото поведение преминава в открит бунт срещу всички. Но защо? Филмът не разяснява поводите. Някак кобно и необосновано звучат думите на Владо: „А за мен ще пиете ли, ако нещо. . . Всички ще се чупите. . . “ Разговорът му с Георги в града, след като вече е избягал от обекта, също не изяснява смисъла на неговия протест и едногодишна безработица. Въсъщност този популярен тип би могъл да се превърне в художествено явление (малко ли са хората край нас, които, за да не напуснат столицата, дълго стоят без работа), ако бяха потърсени психологическите мотиви на неговото поведение.

Онова, което липсва, са вътрешните пружини на действието. Авторите напипват редица важни и актуални конфликти, но някак бързо и без особени сътресения ги разрешават. Вече споменах как завърши заседанието на дългоочаквания експертен съвет — вариант 2 на работния план е подписан с роднинска лекота не от друг, а от тъста на проектанта (в романа Ганчовски не участва в съвета). Яна загубва детето си поради липса на своевременна медицинска помощ, но този факт не се коментира. Едва възникнал, проблемът за недостатъчното снабдяване на местния магазин веднага се компенсира с подарения заек. При срещата си с Георги в града колежката от обекта му съобщава: „Всичко е в графика. Ти май беше куцюзът.“ Така е и с филма. Общо взето, той също е в „графика“. Тревожни „отклонения“ няма, но на обекта загива Деян (Щастливеца) при изпълнение на служебния си дълг, вдига се сватба, ражда се дете и умира, а ние продължаваме да сме равнодушни. Няма го голямото, истинското вълнение, породено от истинни герои и драматични сблъсъци. В отделни епизоди е постигната ярна атмосфера (първата среща на Яна с хората от обекта, изпълнените с жизнерадост кадри с детето сред полето, оформянето на чиновническо-„кафеджийската“ психика в града), която подказва как би могъл да звучи целият филм. Операторът Е. Вагенщайн и ху-

дожникът А. Янакиев успешно са се справили със своите задачи — на редица места те са изградили жизнено правдива обстановка на действието. Но основните поводи, които дават възможност да се събуди сериозен съвременен размисъл, да изкристализират концепции, като разговорите в града на Георги с Владо и с неговия редакционен колега, издал вече три книги с очерци, са пренебрегнати. Те биха могли да разкрият вътрешната драма на главния герой, а заедно с нея — да осветлят съществената тема за историческата анонимност на големия човешки труд („Ще градите и никои няма да ви знае“).

В това отношение съществена роля би изиграл един наистина смислен и колоритен диалог. Привличането на редица талантиливи писатели в киното напоследък като Н. Хайтов, Г. Мишев и др. обогати екрана със своеобразна високохудожествена реч. Толкова повече ни дразнят недомислията в диалога на филма „Сбогом, любов“. „Ти мечтаеш ли?“ — Щастливеца пита Яна и ние с интерес очакваме да се откrehне един интимен прозорец към същността на героинята. „Зависи за какво“ — отговаря „изчерпателно“ тя. Не е необходимо да привеждаме повече примери. При тази недостатъчна внимателност към диалога, конфликтите и героите актьорите са принудени не да изграждат пълнокръвни образи, а да маркират техните посоки.

Макар и издаден преди десетилетие, романът „Сбогом, любов“ съдържа онези тематично-художествени предпоставки, които могат да послужат за основа на значителен съвременен филм. Повечето от промените, внесени в сценария (отпадане на едни образи, видоизменяне на други, опростяване на взаимоотношенията между героите), обедняват литературния материал, довеждат до олекотяване на конфликтите. От своя страна режисурата също не е намерила художествен начин да компенсира тези недостатъци. Тя е останала при ескизността, при случката, без да я изведе до нейното философско внушение. Едно по-внимателно вглеждане в първоизточника би дало възможност на творците да проведат задълбочен актуален разговор със съвременния зритель.

„СБОГОМ, ЛЮБОВ“, български игрален филм, производство на БТ, 1976 г. Сценарист — Р. Игнатов, режисьор — М. Евстатијева-Биолчева, оператор — Е. Вагенщайн, композитор — А. Бързицов.

В ролите: А. Горчев, И. Кондов, Г. Бъчварова, В. Попова и др.

В защита на тв филма

ВЛАДИМИР МИХАЙЛОВ

Сигурно ще прозвучи странно, ако призовем като първи свидетел в защита на телевизионния филм не друг, а именно Маяковски. Най-малкото той никога не е имал нищо общо с телевизията. Просто по негово време тя още не е съществувала. Но Маяковски се е занимавал с кино. И то със сериозност, която не е отстъпвала на литературните му интереси. Главно доказателство за това е филмовото наследство на поета, което намира израз в написаните кино-сценарии, в актьорските участия, в теоретичните и критическите статии, в активната пропаганда на киноизкуството. На времето си той дори взима дейно участие в широко дискутирания тогава въпрос за взаимоотношенията между театъра и киното, като пише през 1913 г. в списание „Киножурнал“ три последователни статии: „Театърът, киното и футуризмът“, „Унищожаването на театъра от киното като признак за възраждането на театралното изкуство“ и „Отношението на днешния театър и кино към изкуството“. Без да прави особено изключение, Маяковски в тези години не може да си представи, че киното някога ще претендира за седмото подред място в йерархията на изкуствата.

„Може ли да бъде киното самостоятелно изкуство?“

Разбира се, не.

Красота в природата няма. Нея може да я създаде само един художник. Нима можехме да мислим за красотата на пиянските кръчми, копторите, на калните улици, гърменето на града преди Верхарн?

Само художникът извиква от реалния живот образите на изкуството, киното може да бъде единствено удачен или наудачен размножител на неговите образи. Ето защо аз не заставам, а и не мога да заставам срещу появяването му. Киното и изкуството — това са явления от различен порядък.

Изкуството създава високи образци, а киното по същия начин както печатарската машина с книгата ги размножава и разпраща до най-отдалечените и глухи крайща на света. Особен вид изкуство то не може да стане, но да го унищожим би било също така нелепо, както да унищожим пишещата машина или телескопа само поради това, че те нямат никакво непосредствено отношение нито към театъра, нито към футуризма.¹

Къде е връзката между темата, която е занимавала Маяковски, и статията „Отношението на днешния театър и кино към изкуството“ и спорните днес страни във взаимоотношенията кино—телевизия? По силата на една не дотам трудно обяснима логика асоциирах отношението към киното тогава и отношението към телевизията днес. По-точно, вземайки пред вид мотивите на Маяковски, имам желание да застана срещу разбирането за телевизията като разпространител главно на готова филмова продукция (т. е., че няма тв филм, а съществуват само два различни начина за проектиранена игралния филм — по телевизията и в киносалона). Тук включвам и двата полюса на въпроса — от една страна, прекаленото използване на филми от големия екран, и, от друга — наличието на филми за малкия екран, но несъобразени с неговите специфични изисквания.

Безспорно е—телевизионната аудитория е най-многобройна, когато по малките екрани се излъчва филмова творба. Това сочат социологическите данни на нашия Научноизследователски институт за телевизия и радио, сочат го и данните от цял свят. Неотдавна по този повод се разгоря интересна конкурентна борба между френското кино и филмовата програма на трите нови групировки на френската телевизия. През март миналата година ЛИК препечата една статия от списание „Пари мач“, в която по оригинален начин е отразена тази ситуация. Става дума за протеста на популярни филмови звезди като Белмондо, Ален Делон, Бриали и други, които заплашват, че ще закупят правата над всички свои филми, за да осуетят излъчването им по малките екрани. Кризата е настъпила след структурната реформа на френската телевизия, когато трите отсечно образувани телевизионни програми са влезли в борба помежду си за привличане на максимален брой зрители с цел да изтръгнат кредити. И ето, когато по всеки от трите канала се излъчват в един ден игрални филми, киносалоните естествено опустяват.

При нашите условия подобна конкуренция между телевизията и киносалоните едва ли е възможна, но това не пречи да отчетем като реален факт влечението на телевизионните зрители към филмите. Явно винаги част от телевизионната програма ще бъде изградена на основата на готови кинофилми, но не те, струва ми се, трябва да бъдат водещи в телевизионното всекидневие. Все пак и за телевизията мина вече условната „1913 г. на Маяковски“, когато малкият екран се поощряваше главно като разпространител на духовните ценности, създавани от другите изкуства. В много страни днес се говори за разлики между кинофилма и телевизионния филм и това също е реален факт, пред който не бива да си затваряме очите. А на фона пък на актуалната тема за възпитаването на визуална грамотност сред младото поколение за възприемането на екранните изкуства този въпрос направо придобива особена важност. Мисля, че след като между екранните изкуства телевизията заема може би първо място по популярност и достъпност, то тя може по-целенасочено да запознава зрителите с оригинални телевизионни филми, като дори това се издигне в принципно положение. Т. е. по програмите в най-гледаните часове да се излъчват с предимство филми собствено телевизионно производство, и то не само формално

¹ Маяковский В. В., Театр и кино, М., Искусство, 1954, т. 2, с. 386, ст. „Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству“

с марката „тв“, а максимално приближени до изискванията на малкия екран.

Макар теоретици и практики все още да не са еднородни по въпроса за телевизионния филм, в него има вече достатъчно набелязани специфични черти, които му дават право да претендира за свое самостоятелно лице. Едно по-системно следене на оригиналните телевизионни филми ще доведе зрителите до факта много по-активно да влизат в съприкосновение с тях поради придобития вече опит и способност за съсредоточаване. А избирателната насоченост към телевизионната програма е първият признак за отърсване от предубеждението, че да гледаш телевизия е най-незаангажиращото и лесно човешко културно действие. Известна е естетическата позиция, че да бъдеш зрител е също изкуство, и телевизионният филм трябва не просто да се обикне, а да **умеем** да го обичаме. В тази насока (развитие на споменатото „умение“) са полезни и почестото гледане на тв филми, и четенето на техни сценарии, и разсъжденията на телевизионната критика, и запознаването с историята и теорията на киното в телевизията. Всичко това може на сегашния етап, или ако употребим друг израз, на първо време да се уреди чрез цикъл подходящи лекции преди или след определен брой телевизионни филми.

Преди време, също в сп. „Киноизкуство“ (кн. 1 от 1975 г., с. 43), бях поставил дискусияния въпрос за сливане на игралния телевизионен филм и телевизионния театър с превес за театъра в примерно казаната категория „ТВ драматични произведения“ (термин, заимствуван от ежегодния телевизионен фестивал в Прага). Без да се отказвам от тази приемлива версия за развитието на телевизионния филм, искам сега да набележа някои характерни черти от неговата същност. Разбира се, в никакъв случай не претендирам за изчерпателност, а и макар наблюденията ми да се основават на данни, проверени от практиката на ред телевизии, те все пак си остават лично предпочитание.

За едрите планове и серийността като отличителен белег на телевизионното кино е писано като че ли най-много. Упорито се търсят връзките на серийността чак в приказките на Шехеразада, а за откривател и утвърдител на едрия план се изтъква киноизкуството. Явно това са неща безспорни, но ако сега се осмелявам да ги цитирам отново, то е само за да изразя учудването си от премълчаването на още по-безспорното обстоятелство, че познатите „едър план“ и „серийност“ именно в телевизията намериха своето истинско място, своята буквално „родна“ почва! Специално за едрия план, който тук поради размерите на екрана и начина на контактуване със зрителите се използва количествено много повече, е важно да се каже, че той загуби предназначението си на акцент и постави съвсем други, специфични изисквания към актьорите и към драматургията. Сред тях особено се отделя предимството на словото, за което ще стане дума по-надолу.

Мисля, че най-важният белег за откриване в зародиш на оригиналните телевизионни произведения са две неща—каква е литературната основа, драматургията за дадената творба, и каква ще бъде реализацията. Телевизионната драматургия като цяло и сценарият за телевизионния филм в частност се различават вече от един киносценарий например и в основни линии са формирали своята естетика.

На първо място сценарият за телевизионния филм обезателно трябва да бъде съобразен с психическата нагласа на „зрителя по пантофи“. В своята домашна обстановка той е капризен и свободен и у него отсъства предварителната подготовка за естетическо преживяване. Затова редица автори смятат, че преди всичко отличителен белег на телевизионната драматургия са камерността, краткостта и остро започващата интрига. Разбира се, „нищо ново няма под небето“ и тези белези като отделни дадености са познати от кинодра-

матургията, но тяхното съчетаване в този си вид е възможно и най-вече ефективно точно на малкия екран.

Камерността не означава ограниченост на изобразяването на действието, а стремеж в сблъсъка и поведението на няколко лица да се разкрие значимият обществен конфликт. Тази интимност на средата и възприятието се определят от естествената атмосфера на близко контактуване с телевизионния екран. Неведнъж отбелязваната „единичност“ на зрителя води също до камерност в кръга на сюжетите. Доказано е, че колкото повече сюжетната канава е от естествената среда на човека и близо до неговия живот, толкова повече телевизионният зритель се застоява пред демонстрирания филм. Зрителят обича да идентифицира себе си във видяното от екрана, да наблюдава история, която му се е случила или би могла да му се случи. Ето как се идва и до изискването за по-голяма концентрация на действието, малко действащи лица, преобладаваща сюжетна линия, без разклонения.

Краткостта като ограничение на времето за показване на телевизионния филм не трябва да се разбира като догматична пречка, а по-скоро като естетически момент. Защото възприемането на изкуството налага известно напрежение на умствените и духовните сили на човека, които имат определена граница, особено при гледането в домашна обстановка на многочасовия телевизионен поток. Отиде ли се зад тази граница, напрежението преминава в умора, абсолютен враг на насладата от изкуството. Затова и тук няма възможност за богата и обстоятелствена фабула, а композицията е очистена от всякакви подробности, отклонения и епизодични лица. Ограничени са също перспективите за разгънат, разлат конфликт с разнородни посоки. Преди всичко се изисква максимална натовареност на действието с непрекъснато растящо напрежение в развитието на съдбата на героите.

Остро започващата интрига е логическо следствие на борбата за спечелване на зрителя. Едно кратко и експресивно начало ще принуди телевизионната аудитория да се отдели от домашните си занятия и да застане пред телевизора. А съзнателно засиленият и изведен на преден план елемент на интригата заангажира допълнително вниманието на зрителя. Това никак не е малко в условията на редицата „изкушения“ при домашна обстановка и най-вече пред леката възможност да се завърти копчето на телевизионния апарат.

Не е маловажно при телевизионната драматургия да се обърне особено внимание и на документалността. Мнозина дори виждат смисъла на съществуване на телевизията единствено в нейната документална, „пряка“ природа. Тази съществена отличителна черта на телевизията налага да се търсят пътища за „внедряването“ ѝ в литературната основа на телевизионните филми. Интересни размисли поражда и основният принцип за трите единства на време, място и действие, свързан със сценария на филма за малкия екран. На пръв поглед той като че ли изглежда архаичен за днешната динамична епоха, но в действителност има своето сериозно място в телевизионната драматургия. В най-общи линии това е обусловено от цялостния вътрешен строй на телевизионното действие, където процесът на изграждане и изявяване на характерите диктува проблема за сливане на реалното и условното филмово време (единство на време), единството на място ориентира бързо зрителите, съсредоточава вниманието и определя вътрешната концентрация и драматична състеност на конфликта, а единството на действие се осъществява чрез съсредоточаване на драматичния интерес към борбата на главния герой.

Особено важно значение според мене за самостоятелното определяне на телевизионния филм и разграничаването му от кинофилма има даването в сценария предимство на словото. Известно е, че ако направим макар и бегла съпоставка между телевизията и киното, ще усетим как словото не се свързва с

изображението в двата случая по един и същ начин. Зрителният образ в телевизията се нуждае повече от подкрепата на словото, за да достигне той същата сила на внушение, както в киносалона. Словото активизира визуалното възприятие, дава на зрителя материал за размисъл и задълбочаване в предлаганите драматургични събития. От това съществено заключение, направено още в първите телевизионни години, често е правен опит да се абсолютизира принципът за явното предимство на словото над изображението в телевизията. Съгласявайки се по право с „предимството“, не бива да отминаваме обаче факта, че в едни телевизионни филмови произведения то просто не е необходимо, в други самият характер на явленията или събитията, които ще се показват по телевизията, не води до принижаване на визуалната страна.

Повествователността и някои елементи на епичната форма, породени от съвременното смесване на литературните родове, и засилването на биографо-монологичния изказ на драматургията намират добър прием в игралните телевизионни филми. На практика тези тенденции, свързани също със засилването значение на словото, се изразяват чрез въвеждането в телевизионните сценарии на водещи, на коментатори, които непосредствено се обръщат към зрителите, на особената нова роля на монолога и текста зад кадър. В теоретичните изказвания на съветския писател, доктор на филологическите науки и заслужил деятел на изкуствата на РСФСР Ираклий Андроников, един от най-интересните световни телевизионни творци, дори неизменно се повтаря позицията за бъдещето на телевизията преди всичко в определящата роля на словото.¹ Опирайки се на собствената си практика, той защитава като централен момент за запазване спецификата на телевизията писането на сценарии, основани не на диалог, а на повествованието. Така ще се получи явление, което е невъзможно в киното и театъра — телевизионна проза. Става дума за специална разговорна проза, предполагаща наличието на „мълчалив събеседник“. Това е може би един от важните пътища за стабилизиране на драматургията в областта на телевизионния филм. Път, също основан върху предимството на словото.

Досегашните прояви на телевизионния филм показват, че по отношение на режисьорското пълновластие той е някъде по средата на извървения път от театъра и киното, без да изпитва нужда поне за сега да се придвижва напред. Телевизионната специфика като че ли изнася повече на преден план творческите личности на автора и актьора пред тази на режисьора. Тук зрителят се интересува преди всичко от разказваната история и от човека, когото гледа — актьора. Многообразието от визуални прояви и трикове несе откроява на малкия екран и въобще изискванията на телевизията са такива, че режисьорът на един телевизионен филм в много по-голяма степен от своите колеги в киното трябва да се „претопи“ в играта на актьорите при поднасянето на драматургията. Изглежда, телевизията налучква може би един по-различен начин при поднасяне на колективното аудио-визуално творчество, т. е. без деспотичното влияние на режисурата тя контролира изявата на актьора. Една последна, макар и не съвсем оригинална в основата си, пропорция за разрешаване на спора от началото на века кой да властува — актьорът или режисьорът. Тази последна пропорция не може да не даде отражение върху липсата на големи имена в телевизионната режисура и оттам на все още нестабилното самостоятелно съществуване на телевизионния филм. Не случайно М. Каган, който определя в основата на кинематографичния синтез изобразителната

¹ Об екранном слове и природе тв. Интервью с И. Андрониковым, телевидение-радиовещание, 1971, кн. 9, с. 5

страна, на радиоизкуството — литература, словесността, за основа на телевизионния синтез поставя актьорската игра.¹

Навярно защитата ми на телевизионния филм ще намери свои поддръжници, ще намери и свои опоненти. По-интересното е обаче, че дори на думи мнозина да са склонни да отделят телевизионния филм от кинофилма, когато работата опре до дела, т. е. до снимачната реализация, бързо забравят теоретичните обосновки и потъват в познатото русло на кинофилма. Или още по-неприятен вариант е направо пренебрежителното отношение и следователно незачитането на филма от телевизията в сравнение с филма на кинематографията. Така един автор във в. „Народна култура“² по повод изготвяната от Анджей Вайда шестчасова телевизионна версия на „Обетована земя“ заявява: „Но при цялото уважение, което храним към непрекъснатото техническо усъвършенстване на телевизията, струва ми се, че не може да не се яви онази разлика, която ме кара да се радвам, че съм видял „Обетована земя“ на голям екран.“ Основната грешка тук е приравняването на две различни неща като игралния филм и тв филма, приравняване на специфичните им особености и оттам на различните им изразни средства за внушение. А, от друга страна, не може ли именно чрез по-продължителното и по-подробно телевизионно серийно повествование, чрез даването превес на словото за сметка на изображението да се постигне по-голям успех при екранизацията на романа на Владислав Реймонт „Обетована земя“?! Разбира се, че е възможно, но нали трябва да се плати данък на наслояването предубеждение към телевизията, какво да се прави!

Мисля, че има какво да се прави и за пример ще призова отново личността на Маяковски. За твърде кратък срок той прекраща позициите си от 1913 г. и посвещава голяма част от своя живот на борбата за утвърждаване на киноизкуството. Това Маяковски прави и като творец (да кажем, започва да избягва титрите, стремежи се преди всичко към действено и зрительно онагледено разгъване на сюжета), и като обществена фигура, която се намесва активно в работата на тогавашния съвет за кино. Може би най-ярко доказателство за промененото отношение на Маяковски към самостоятелното киноизкуство е поместената от него през 1922 г. кратка бележка в списание „Кино-фот“:

За вас киното е зрелище.

За мен — почти светосъзерцание.

Киното е проводник на движението.

Киното е новатор на литературата. . .

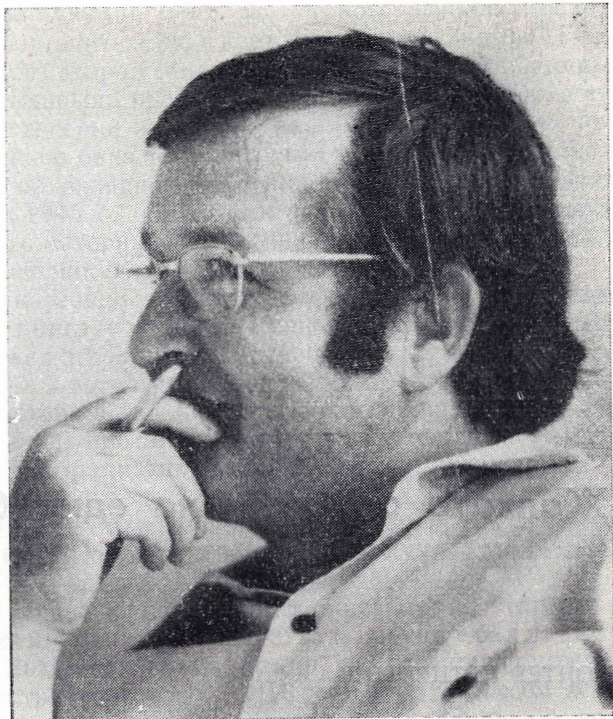
Киното е безстрашие . . .³

Давам си ясна сметка в заключение, че само съм се докоснал до проблемите, които стоят пред телевизионния филм. Вероятно всеки един от тези проблеми, които сигурно са и повече на брой, може да се разработи по-задълбочено, но не това е важно в случая. Главното е повече творци и критици да преминат в отношението си към тв филма от позицията на „зрелище“ към позицията на „светосъзерцание“, да се появят повече оригинални филми за малкия екран, които да утвърдят новите му изразни възможности. И тъй като това е процес труден, с определени лични предпочитания у всеки създател и зрител, опитах се да разгледам не конкретни черти, а някои от основните установени досега принципи положения при вътрешното изграждане на интересувания ни телевизионен филм.

¹К а г а н М., Морфология искусства, Л., Искусство, 1972, с. 384

²Т о м о в Б., Социалният филм на Вайда, Народна култура, 22 ноември, 1975, с. 8

³М а я к о в с к и й В. В., Театр и кино, М., Искусство, 1954, т. 2, с. 425, „Кино и кино“



ГЮНТЕР НЕТЦЕБАНД

Гюнтер Нетцебанд е роден през 1928 г. и е завършил история. На двайсетгодишна възраст започва работа като сътрудник и репортьор на вестник в своя роден град Берлин. След това в течение на 14 години е редактор и завеждащ отдел на седмичния вестник „Зонтаг“, като пише и критики, и публицистични статии за киното. От 1965 г. до 1970 г. е научен сътрудник в Германската филмова академия и завеждащ сектор в Института за киноведение, Берлин, където ръководи работна група по социология. Няколко години специализира в Централния институт за изследване на младежките проблеми, Лайпциг, емпирична социология, като насочва вниманието си главно към изследване на средствата за масова комуникация, както и на филмовата политика и пропагандни средства на хитлеро-фашизма в игралното кино. От 1972 г. е секретар и член на Президиума на Съюза на кино- и телевизионните дейци в ГДР. От 1973 г. е главен редактор на списание „Кино и телевизия“.

Статията, с която представяме нашия колега, е написана в 1967 г., но тя и днес звучи актуално на фона на засилващата се активност на фашисткия черен интернационал.

Жалката стойност на една биография

ГЮНТЕР НЕТЦЕБАНД

Публикувана е автобиографията на Вайт Харлан — един от най-видните филмови пропагандатори на нацистката ера, починал през 1964 г. (Вайт Харлан, „В сянката на моите филми“, автобиография, издадена с послеслов от Х.Опферман, издателство Зигберт Моон, Гютерслоо, 1966 г., 296 с., с илюстрации). Рекламният шум на издателството минава под девиза: „Този документ на времето е забавно и пикантно четиво, събуждащо на места чувство на ужас и възбуждение.“ Забавно и пикантно — за кого? Може би за Йозеф Вулф — автора на забележителното изследване „Театърът и киното на Третия райх“, публикувано в същото издателство?¹ Или може би за малката група евреи, другари по нещастие на Вулф, преживели принудителното изселване и концентрационните лагери? В изумление си задаваме въпроса: ако не е цинизъм или политически опортюнизъм, какво друго би могло да бъде осигуряване на възможност на Харлан да се оправдае от едно издателство, в което две години преди това е била отпечатана публикацията на Вулф?

Във всеки случай — това трябва решително да се подчертае — „физиономията“ на Харлан, а заедно с това и хитлеро-фашистката филмова продукция бяха почистени и излъскани доста време по-рано. Успоредно с възстановителните процеси във Федералната република се осъществяваше и флотация на нацисткото филмово наследство. Многобройни примери за това могат да се открият в публикациите на Риис, Френкел, Калбус, Бьорге и Хул. Съществен аргумент са и големият брой стари нацистки филми, показани отново на екран. Седем от тях произхождат от работилницата на Харлан. През 1964 г. втората западногерманска телеви-

¹ Гютерслоо, 1964 г.

зия предприе след смъртта на Харлан опит за неговото реабилитиране.¹ Техническото и материалното разточителство, с което е направен филмът „Колберг“, е въодушевило авторите; без възражения те са възприели умилително-патетичните тиради на неговия режисьор, пренебрегнали са всички възможности за обосноваване, подкрепен от достоверни източници анализ на предмета на изследването.² Ако в това предаване бяха показани само откъси от филма „Колберг“, то една година по-късно на западногерманския екран се появи целият филм под заглавие „30 януари 1945 г.“ Да се опиташ да опровергаваш един игрален филм от това време с материални от седмичния преглед на Гьобелс, какъвто опит беше направен, е едно, общо взето, съмнително начинание.

Картината на Хитлеровия фашизъм и на неговата филмова политика, която Харлан рисува в своята книга, е изпълнена с просветлени реминисценции, с клишета, плод на духовна ограниченост, с безвкусно аранжирана престрелка от анекдоти, полуистини и изопачения (основен патос: „Аз бях жертва на Гьобелс.“) Така той се представя в лъжлива светлина или по-точно — евфемистичният език, стилът издават против волята на автора онова, което той иска да скрие — лицемерие, деморализация и пронацистка ангажираност. Пищно избуява фразеологичната непълноценност на *Zingua Tertii Imperii* (езика на Третата империя) — от „пълната с живот, чиста руса красота и сини очи на Кристина“ до познатите до втръсване думи, като „съдба“ „фанатично“ и т. н.

Преди всичко се налага парвенюшко-суетното описание на Харлан с колко много от високопоставените господа на нацистката партия е бил на „ти“. Хитлер е оказвал върху него въздействието на „факир“ с „чудовищна сугестивна сила“, на „постоянен електрически ток“. . . „И дори когато съвсем ясно знаеш, че нещо, което той казва, е грешно, то все пак беше вярно, защото той го казваше (с. 43 и 51). Обърнете внимание на нюансите! През 1933—1934 г.

¹ „Колберг“ — последният филм на нацията“ — предаване на Раймонд Руел.

² Режисьорът на предаването Р. Руел обясни през ноември 1964 г. в един разговор с рецензента, че е бил подтикнат от телевизионната институция към решителни промени, които по възможност да подсилат впечатлението за реабилитация.

Хайнрих Георге и Кристина Зьодербаум

Сцена от филма „Колберг“ с



Гьоринг излъчваше „особено доброжелателство. . . Струва ми се, че всички го обичаха“ (с. 27). „Добросърдечният“ министър на стопанството Функ беше „един добряк. . . който никому не желаше злото. . . Към хора с такъв хумор... лесно започваш да изпитваш някакво особено приятелство“ (с. 38). Носителят на кървавия орден и есесовски водач Хинкел, унищожител на произведения, „несвойствени на изкуството“, шеф на отдел в Министерството на пропагандата, показва, че е човек „с кураж и сърце“, превръща се в защитник на евреите, докато филмовият интендант в райха Хиплер, създател на прословутия филм „Вечният евреин“, е представен едва ли не като таен опозиционер. За Юлиус Щрайхер, на когото Харлан е гостувал по различни поводи, са оповестени деликатни подробности, които ни карат да го открием като германец с древно-първична сила. Председателят на кабинета за кинематография на райха Фрьолих е „винаги готов да послужи“, в Волфганг Либенайер — въодушевен почитател на Томас Ман, което би трябвало да означава, че той е „обратното на национал-социалист“. Дори „самият дявол“, както Харлан не без тихо възхищение нарича Гьобелс, се измъква сравнително леко. След като до втърсване се възкресяват „демоничната му мощ“, сугестивната му сила или неговото очарование, на края Харлан изпада в умиление: „Веднъж, както често се е случвало, той отново е поканен в Гьобелс. Тогава в семейството — в присъствието на госпожа Магда — се появява малко различие в мненията по повод продължителността на войната. Харлан: „Оказа се, че жената на един от силните също е в състояние да изпита чувство на страх пред последните, когато той (Гьобелс — б. а.) изкаже в определен момент своето истинско мнение.“ (с. 141)

Свотownата история изглежда изправена на главата си и естествено напират един въпрос: кой в края на краищата е бил за, след като по някакъв начин всички са били против? Харлан очевидно изразява своята благодарност към онези видни нацисти, които на своите процеси великодушно са се изказали в негова полза. Благодарност за един живот сред режим на убийци, който му е предложил условия за „изява в изкуството“. Какво би станало, ако беше обявен за виновен?¹ Тогава би дошъл редът и на другите провинени от пропагандния апарат. В последна сметка това би довело до осъждане на цялата фашистка филмова индустрия. А как би се отразило това на западногерманската държава? Една верига, която няма край.

Харлан е отговарял много по-точно от редица други на онова, от което нацистите са се нуждаели за своята пропаганда. Това е предопределило и положението му на режисьор-звезда. Неговата ирационална позиция, мистиката, владееща неговото мислене и филмова практика, са се покривали в хармоничен конформизъм с официалната фашистка идеология, пропагандираща за целите на своя варварски терор необяснимата власт на съдбата, мита за фюрера и учението за божията воля, елитарни и расистки теории. И всичко това пласирано със самочувствието за изпълнение на месиянски задачи. Тези открити мистично-фантастични черти на нацистката идеология са системно разработван аспект на масовата пропаганда². Нацисткото изкуство култивира водещата роля на емоционалното при изключване на рационалното. На тайните конференции, които Гьобелс редовно е провеждал със своите ръководители

¹ През 1948 г. една извънредна комисия за разследване на нацистки престъпления обявява Харлан за необременен от тежки провинения. През 1949 г. след два процеса пред съд със съдебни заседатели при заплащане таксите от държавата той е оправдан.

² Св. В о л ф г а н г Х а й з е. „Навлизване в света на илюзиията — някои допълнения към критиката на буржоазната философия в Германия“, Берлин 1964, с. 285 и 288



Вернер Краус и Фердинанд Мариан.

на отдели в Министерството на пропагандата, непрекъснато са се давали указания в този дух по въпросите на пресата и киното. Така на 3. IV. 1940 г. Гьобелс прави следното изявление: „В основата на нашата пропаганда трябва да остане апелът към инстинкта, а не към разума.“¹ А на 26. III. 1943 г. се посочва: „Немската публика. . . не се състои от образовани тайни съветници, а от съвсем обикновени, примитивни хора. На тези хора трябва да се поднесе едно ясно изображение, просто, като че ли изрязано върху дърво. Фините нюансировки надхвърлят възприемателните способности на малкия човек.“²

Апостолът на Харлан и негов издател Опферман прави вярна характеристика на провъзгласения от Хитлер национал-социалистически професор (той беше „много горд“ с това отличие), като пише, че във всички свои филми Харлан е изхождал от едно религиозно чувство и: „Филмовият зрител не трябва да бъде критична глава — изправен пред филма, той трябва да се прости със своята индивидуалност.“ Извън съмнение е, че този религиозно оцветен емоционален апел, като част от цялостния пропаганден механизъм (преса, радио, възпитание и т. н.). оформящ още в зародиш едно жизнено отношение, е имал голямо въздействие. Харлан, както всички нацистки ориентирани филмови дейци, е разигравал в най-добрия случай установените за всички области на живота пропагандни стереотипи и клишета. Неговите предпочитания към автори като Биндинг, Билингер, Фрайтаг или Хамсун подчертава тенденцията на неговата „мирогледна“ постановка. Двадесетте филма на Харлан, снимани под знака на пречупения кръст, между които съзливо-сентименталните епоси на тема „кръв и земя“ — „Златният град“, „Имензее“, „Жертвоприношение“, — без изключение могат да бъдат обяснени с едно скрито или открито изразено

¹ Германски централен архив, Потсдам, Министерство на народната просвета и пропаганда на Райха, № 50.01

² пак там

влечение към фашистката идеология. В този смисъл би било едностранчиво и непълно да се ограничим само върху филма „Евреинът Зюс“, както стана на процеса срещу Харлан.

Много рано той се квалифицира за предстоящите пропагандни задачи — още с филма си „Владетелят“ — култова възхвала на един от ръководителите на военното стопанство. Фашистката преса изпоприпада от възхищение, а Хитлер удостои това водещо произведение с най-високото държавно отличие. Усилията за възвеличаване култа към фюрера Харлан продължава през 1942 г. с „Великият крал“ — един филм, който, както всички произведения на Харлан, „коригираше“ историята за целите на нацизма. Не съществува никакво съмнение, че милитаристично-бюрократичният деспотизъм на Фридрих II, неговата мнима пророческа гениалност, възхвалата на войнишкия живот е трябвало да бъдат разбирани в техния съвременен аналогичен смисъл: Хитлер като избран от провидението победител, направляващ европейската история.

Мъчителни са простодушните уверения на Харлан, че в неговия твърде показателен „Колберг“ (който според Гьобелс е трябвало да покаже „как един единен в родината и на фронта народ може да удържи победа над всеки противник“) въобще не може да става и дума за пропаганда на идеята за „всенародно настъпление“. Напротив — страници наред той изразява задоволството от възможността да осъществи този осем и половина милионен проект за изопачаване на историята с разточителност, за която е имал всички необходими права. Във всеки случай с капитулацията на хитлеристката армия при Сталинград в началото на 1943 г. настъпва обратът във войната; почти по същото време Харлан е започнал снимките на филма. През февруари 1943 г. Гьобелс обявява тоталната война.

Може да изглежда невероятно, но за Харлан войната се е разразила единствено върху екрана. Всеки спомен за страшната действителност от тези години изглежда заличен и се отклонява в идилични размишления.

Доминиращо място отделя Харлан по обясними причини на своя филм „Евреинът Зюс“, произведен през 1939—1940 година. Тук той си издава — както, разбира се, другояче не може и да се очаква — бланков чек с политическа и морална заверка, подобно на Вернер Краус (носител на Почетния кръст на Федералната република от 1956 г.)¹. През 1949 г. беше възможно някогашният нацистки държавен секретар Гутерер² да направи пред съда преднамерено невярното изявление (без да бъде опроверган), че през 1940 г. Гьобелс не е знаел нищо за така нареченото окончателно решение на еврейския въпрос и че в Министерството на пропагандата не се е говорило никога върху този план (с. 225)³. Всеобщо известно е, че „Евреинът Зюс“ — този открит призив за жестоки гонения и масово унищожение — винаги е бил специално програмиран в окупираните области, когато е предстояло масово транспортиране. На 30. IX. 1940 г. Химлер издава заповед, че всички от системата на Държавна сигурност (SS) и полицията трябва да видят филма. На 25 септември 1940 г. на тайна

¹ Сrv. В е р н е р К р а у с, „Театърът на моя живот“, Щутгарт, 1958, с. 199

² Л е о п о л д Г у т е р е р, 1925 — член на Национал-социалистическата германска работническа партия (NSDAP — № 6275). От 1933 — в Министерството на пропагандата. От 1938 — шеф на отдел в Министерството на пропагандата. От 1941 — държавен секретар.

³ На тайната министерска конференция от 6. IX. 1940 г. държавният секретар Хинкел е съобщил например, че Виена е била „освободена“ от 17 000 евреи. От Берлин, където живеят 71800 евреи, „месечно трябва да бъдат отпращани на югоизток около 500 евреи“. Освен това са взети всички подготовителни мерки „след края на войната в срок от 4 седмици да се отстранят от Берлин 60 000 евреи“. Гемр. центр. архив, Потсдам, Мин. на проп. № 50.01, с. 90

министерска конференция Гьобелс изразява мнението, че филмът „разглежда проблема за арийския и еврейския свят и че тези основни неща трябва да бъдат обяснени и в печата, затова отново трябва да се подчертаят актьорските и идейните постижения във филма, а от вестниците, издавани там, където се прожектира филмът, трябва да се обърне внимание, че актьорите, изпълняващи роли на евреи, не са с еврейска кръв, а просто са добри актьори“. Гьобелс е направил това изявление в подкрепа на актьорите, „тъй като те са се опасявали от емоционални настроения срещу тях, предизвикани от участието им във филма“¹.

Харлан не оспорва сътрудничеството с Гьобелс и неговото влияние върху „Евреинът Зюс“, затова той преди всичко се опитва да оневини министъра на пропагандата, за да може след това да омаловажи своята собствена отговорност. Съучастникът в инсценировката на „кристалната нощ“ и радикален антисемит Гьобелс, разбира се, „в никакъв случай не искаше да се произвежда антисемитски филм. . . не случайно той беше страшно вбесен от „идиотщината в кристалната нощ“. . . той искаше да смекчи враждата, като постави „историческия антисемитизъм като щит пред омразата“ (с. 95). С невинно изражение Харлан обяснява: „По това време филмът не можеше да има нещо общо с някаква подготовка за преследване на евреите, с този филм Гьобелс по-скоро искаше да успокои, отколкото да увеличава напрежението.“ (с. 96) От своя страна Харлан бил издигнал „тази зла и коварна тема поне на едно художествено равнище“, за да омекоти нейното коварство и злост“ (с. 106).

Нека да си спестим по-нататъшното навлизане в абсурдните твърдения на Харлан и в отблъскващата му подигравка над жертвите. Трябва да се откажем и от разсъждения върху концепцията, развитието и въздействието на филма, както и върху-историческата ситуация на времето на Зюс-Опенхаймер, а също и от сравнения с новелата на Хауф и романа на Фойхтвангер.²

За характеристика на Вайт Харлан, за жалката стойност на неговата биография, за религиозно-националистичната му нагласа би било от полза да си припомним неговия фантастичен проект, който той е имал намерение да реализира буквално в последния момент (март—април 1945 г.). По този повод той размишлява: „Тъй като в Германия непрекъснато са говореше за така нареченото „чудотворно оръжие“, аз реших да изследвам неговата същност. Затова отново предприех пътуване (от Хамбург — б. а.) до Берлин, за да обсъдя с Гьобелс този филмов проект. . . Гьобелс беше единственият човек, чрез който бих могъл да получа материал за този филм. . . Демонът Гьобелс въобще не искаше да ме види вече.“ (с. 210). Което е обяснимо, тъй като той вече се е подготвял за своето окончателно оттегляне. Но на 19 април 1948 г. Харлан самоуверено може да обяви: „Светът е кръгъл. Един ден жена ми отново ще се появи на екрана, а аз до камерата.“ И излезе прав.

Сам по себе си показателен е послесловът от 35 страници на издателя Х. Опферман — гротесков опит Харлан да бъде обявен за невинен до известна степен с това, че е бил „верен на своя характер и на своя мироглед“, с „изключителната му търсеща мисъл“. Тук над него свети ореолът на свободното аполитично изкуство. Ще се ограничим с няколко факта, характеризиращи метода и недобросъвестното отношение на издателя. Опферман цитира едно интервю, публикувано през 1933 г. във „Фолкишер беобахтер“, в което Харлан формулира своята жизнена позиция като прихождаща от „най-строга традиция на национален дух“ в родния му дом, от дълг „към три велики понятия: бог, крал

¹ Германски централен архив, Потсдам, Министерство на пропагандата, № 50. 01, с. 126, 127

² По въпроса вж. Херберт Пардо и Зигфрид Шифнер „Евреинът Зюс“ — исторически и юридически материал към делото Вайт Харлан, Хамбург, 1949 г.

и отечество“. На непосредствено следващите изречения издателят благоразумно не отделя внимание. Баща му, по думите на Харлан, имал неприятности с „властващите еврейски и марксистки управници“, които биха го подвели под отговорност. . . „Отговорът на тези неща беше национална революция! . . . Нашето време, великото време за Германия настъпи! И като този нежен априлски ден, така чисто и светло е нашето бъдеще. . . Така аз изповядвам моята привързаност към национал-социализма!“¹

По същата рецепта — да се пренебрегват изобличаващите факти — постъпва Опферман, като цитира три изречения от откритото писмо на Лион Фойхтвангер, изпратено през 1941 г. от Ню Йорк до седемте главни изпълнители във филма „Евреинът Зюс“. Само три изречения от един голям и умен протест от над четири сбито напечатани страници. След тях следва твърдението на Харлан, че Фойхтвангер не може да съди за случая, тъй като не познава филма. По този начин се прави опит думите на изтъкнатия писател да се поставят под съмнение. Но издателят не спира дотук. Той изпуска от внимание обстоятелството, че през 1947 г. откритото писмо е отпечатано във „Велтбюне“². Колко фатално би било, ако на някой му мине през ума да го прочете сега. Послесловът на Опферман би станал излишен. Че тази практика не може да бъде извинена с недостиг на място, а представлява метод, се доказва от усърдието, с което се цитират редица чуждестранни отзиви от пресата, които хвалят филмите на Харлан. При това става дума за вестници, които са излизали под контрола на нацистките окупатори. На нацистките и колаборационистките вестници се гласува по-голямо доверие, отколкото на резултатите от историческите изследвания. Да не говорим по какъв безчестен начин Харлан е превърнат в защитник на преследваните евреи, как неговата преданост към нацизма е представена като „патриотична любов към Германия“. Във всеки случай на издателя се удават забележителни сентенции, като например: „ . . . Със силата на своето художническо виждане той се стремеше да преодолее враждебната на еврейството идеология на Хитлеровия райх, пример за което е неговото забележително произведение („Евреинът Зюс“ — б. а.), за да бъде оправдан пред потомството“. И нататък Опферман по същия безотговорен начин фалшифицира фактите. Към това едно последно допълнение. През 1948 г. Харлан изпраща на живеещия в Ню Йорк равин д-р Ирахим Принц едно писмо с молба за подкрепа (което в тази книга срамно е премълчано). В него е изказано странното опасение, че процесът срещу него ще бъде „нов знак за несправедливости срещу евреите“. От отговора на равина в послеслова е приведен един неутрален пасаж. Не бихме искали да оставим издателството в неведение по отношение на някои други откъси: „Аз не съм нито прокурор, нито съдия. Но аз съм един еврейин, един от тези, които се чувствуват отговорни за своя народ. Ние загубихме най-добрите сред нас — художници, поети, учени и обикновени, тихи хора, застигнати от една средновековна мъченическа смърт. Дори само един от тях да е пострадал заради вашия филм, да е бил убит заради него, това би било достатъчна причина хората, поставили своята художническа дарба в услуга на палаците, да треперят пред трибунала на справедливостта. . . Защо Вайт Харлан. . . трябва да е по-ценен от хилядите мъже, жени и деца, които есесовците, дълбоко впечатлени и дълбоко убедени от вашия филм, са предали на смъртта — това аз не мога да разбера. . .“³

(Материалът е публикуван във „Филмвисеншафтliche миттайлунген“, бр. 2/67 г., Берлин)

¹ Цитирано по Пардо/Шифнер, „Евреинът Зюс. . .“, с. 37

² „Велтбюне“, № 17/1947, с. 735

³ Пардо/Шифнер, „Евреинът Зюс. . .“, с. 69

Полезно и авторитетно издание

Напоследък на международния книжен пазар все по-често излизат интересни публикации, пряко разкриващи богатството и дълбочините на класическото кинотеоретично наследство. Изключителният интерес към подобен род издания — антологии, монографии, цели поредици от избрани трудове, — в много случаи надхвърлящ интереса на ограничения кръг от специалисти-кинематографисти, обективно отразява съществуващата днес атмосфера на многопосочни теоретични рефлексии, свързани с естетическите, социалните, психологическите, идеологическите и пр. аспекти на съвременното киноизкуство. Изглежда, безвъзвратно отмина в историята времето, когато филмовата теория бе страничен клон в мощното дърво на теорията на изкуствата, а неколцина пионери и техните фундаментални трудове предизвикваха снизходителните реакции на изкуствоведи и теоретици.

Вече осем десетилетия киноекранът събира всекидневно милиардна аудитория, неговите най-зрели произведения са съществена

част от духовния живот на съвременното общество. Младата наука за киното също има натрупан сериозен теоретичен материал, чието задълбочено и критическо осмисляне в значителна степен влияе положително върху собствено кинематографичната еволюция на киноизкуството.

Този симптоматичен и постоянно растящ интерес към разнообразните теоретични проблеми на киното естествено и закономерно извежда на преден план богатото наследство на съветската филмова теория. В трудовете на нейните най-видни представители е синтезиран многостранният художествен опит на една могъща кинематография, достигнала не само върховете на творческа изява, но в много отношения наложила принципно нови теоретични критерии в подхода към целите и задачите на киноизкуството, към особеностите на неговата образна специфика. Съветската филмова теория възниква и се развива в диалектично единство с еволюцията на киноизкуството. Нейните проницателни теоретици нямат нищо общо с представата за кабинетни изследователи — техните теоретични идеи се раждат в движението на самото изкуство, собственото им ярко творчество е плацдарм за проверка на теоретичните манифести и открития. А това допълнително придава особен аромат на наследството им, засилва вниманието на съвременните изследователи към публикациите на техните станали вече класически трудове.

Сред най-интересните издания за последните години особено се откроява шестомната поредица на известното мюнхенско издателство „Карл Ханзер“, поставила си за цел да представи цялостното теоретично наследство на Сергей Айзенщайн. Излезлите от



печат първи три тома хвърлят обилна светлина както върху намеренията на съставителя, така и върху реалните успехи на това издание. За никого не е тайна, че Айзенщайн е безспорно най-превежданият теоретик на киното, че в много страни съществуват вече сериозни издания: преди всичко мащабната шесттомна съветска поредица „Избрани съчинения“, многотомните издания в България, Полша, Куба, Франция, Япония, Италия и др. Но „Карл Ханзер“ предлага на своите читатели една сериозна и оригинална в своята композиция научна публикация, която съчетава предимствата на съществуващите издания и същевременно избягва един разпространен недостатък — ограничен кръг от специалисти, ползващи трудовете на големия съветски творец и теоретик.

Съставителят на това свежо шесттомно издание, младият западногермански теоретик и филмов критик Ханс-Йоахим Шлегел, е подхождал към своята задача с чувство за отговорност. Теоретичното наследство на Айзенщайн респектира с многообхватността на темите, с богатството на проблематиката, с изумителната дълбочина на разработките. То предлага множество варианти за композиция, но същевременно и риска за изгубване в лабиринтите на оригиналната Айзенщайнова мисъл, за затваряне в рамките на собствено теоретичната проблематика. Х. Й. Шлегел е не само познавач на текстовете на Айзенщайн, но е успял и тънко да улови основната посока в еволюцията на големия художник, започнала със знаменития манифест „Монтаж на атракциони“, за да извърви лъкатушенията на една мощна мисъл до класическата „Неравнодушната природа“. Съставителят се е постарал да представи тази еволюция във всичките ѝ нюанси, свързвайки възникването и узряването на отделните теоретични хипотези и идеи с кинематографичното творчество на Сергей Айзенщайн.

Това обяснява и принципът, върху който е изградена композицията на изданието: всеки един от шестте тома е посветен на отделен филм; който тематично обединява разнообразен теоретичен материал: изследвания, фрагменти от монографии, режисьорски разработки, монтажни протоколи, интервюта и разговори с режисора, конкретни анализи, статии и пр. Това в значителна степен придава системност на изложението, прави го достъпно и интересно за един по-широк кръг от читатели, чиито интереси са съсредоточени далеч не върху теоретичните проблеми на киното. . . Всъщност, изданието на „Карл Ханзер“ неусетно въвлича в света на Айзенщайновата мисъл, търси нейните координати в пресечната точка на кипящия кинематографичен живот в съветското кино от 20-те и 30-те години и социалния климат в страната, поставил пред изкуството и културата важни обществено-преобразяващи

задачи. Съставителят се е постарал да представи на читателя не само някои нови и непознати дори за специалистите материали от наследството на Айзенщайн, но съзнателно насочва вниманието му към редица теоретични дискусии от периода на 20-те години, които са образец на диалектичната марксистка позиция на твореца, воюваща принципно срещу догматизма и естетическия нихилизъм и екстремизъм на редица леви групировки в съветското изкуство от този период. Особен смисъл придобива и полемиката на Айзенщайн с ръководството на Пролеткулта и неговия идеолог Плетньов по въпроса за идейно-естетическата платформа на социалистическото изкуство, чиято актуалност за съвременната атмосфера в културния живот на редица западногермански страни е несъмнена. В този смисъл повечето от публикуваните трудове на Айзенщайн са непосредствено адресирани към съвременния читател и спомагат за правилното формиране на един последователен класов, марксистки подход към проблемите на изкуството.

Към посочените вече достойнства на това издание трябва да се отбележи и изключителната научна добросъвестност на съставителя, който е автор на всички коментари към отделните статии. С дълбоко познаване на съветската филмова теория Х. Й. Шлегел е безпогрешен водач на своите читатели из различните дискусии, в творческата лаборатория на Айзенщайн, в лабиранта от имена, факти и събития, в сложната терминология. Той е автор и на уводните глави към всеки том, които не само въвеждат в атмосферата на кинематографичния живот от даден период, но в значителна степен обясняват основните закономерности в еволюцията на теоретичните концепции на Айзенщайн. Тук трябва да се отбележи усетът, с който Х. Й. Шлегел навлиза в диалектиката на изкуството и неговия социален живот, в онова особено единение на младото съветско кино с идеологическите задачи на победилата класа, родило безсмъртните шедеври на Айзенщайн, Пудовкин, Довженко.

Предстои излизането на останалите томовете от това интересно издание, които несъмнено ще наложат пред един широк кръг читатели творческото и теоретичното наследство на Сергей Айзенщайн. Но заслугата на съставителя не е единствено в плоскостта на тази „просветителска“ функция — наред с познатието за историята на съветската филмова теория то е ценен принос за утвърждаването на марксистката теоретична мисъл, за пропагандирането на нейните зрели идеи и позиции. А това несъмнено го нарежда сред най-значителните научни публикации на Айзенщайновото теоретично наследство и безспорно представлява неговото най-цялостно и компетентно представяне на немски език.

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

СССР

За живота на едно работническо семейство и за неговата вяро-ност към работническите тради-ции ще разкаже филмът „Дните и нощите на Василий Балишев“. Събитията в този филм се разви-ват в едно пристанищно градче в корабостроителен завод, където много години работи главата на семейство Балишеви и където след бащата идва на смяна синът. Филмът се поставя в „Мос-филм“ от режисьора Худяков по сценарий на Л. Лобков.

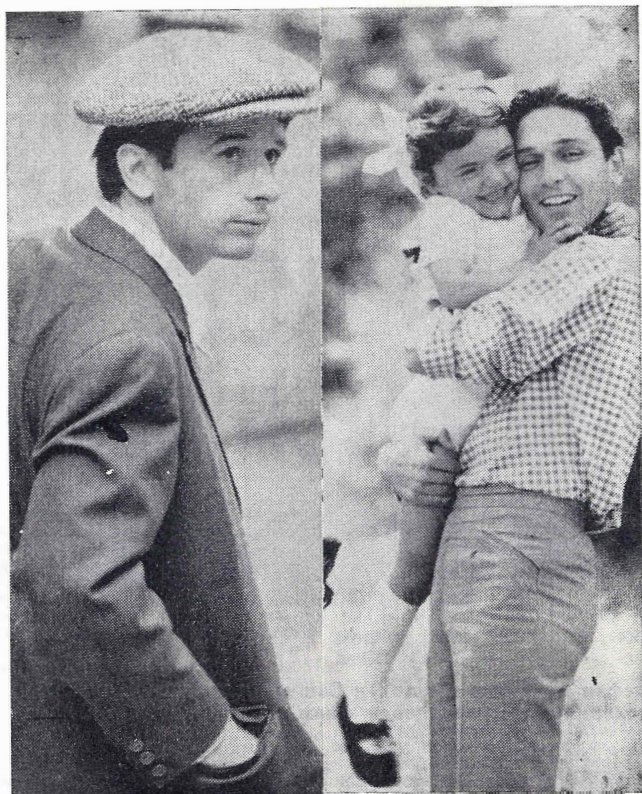
Действието на филма „Мъж в разцвета на годините си“ проти-ча в голям електротехнически завод, където работи талантлив инженер-конструктор. Във фил-ма се повдигат сериозни нравст-вени проблеми, води се разговор за честното и добросъвестно от-ношение към труда. Сценарият е написан от латвийския писател З. Скуиниш. Филмът се снима в Рижката студия от режисьора О. Дункерс.

Регимантас Адомайтис, един от най-популярните литовски ар-тисти, изпълнява главната роля във филма „Мъж срещу мъж“, създаден в студия „ДЕФА“ (ГДР), постановка на режисьора Курт Метциг. Той играе войника Роберт Ниман, който след вой-ната се завръща от плен. Труден път изминава този немски вой-ник, за да стигне до разбирането какво означава чувството за соб-ствено достойнство, да изработи в себе си нови нравствени каче-ства.

В студия „Максим Горки“ мла-дият режисьор В. Горлов снима комедията „Фрол Калиткин — суперзвезда“ по сценарий на П. Лунгин и В. Горлов. Авторите спират вниманието си върху сло-жните взаимоотношения на уче-ниците от горните класове.

Режисьорът Игор Маслеников е работил заедно с писателката Вера Панова върху сценарий по нейната книга „Сантиментален роман“. В 1969 г. писателката умира. Маслеников неотдавна за-вършва започнатия от двамата сценарий, разказващ за живота на младите хора през 20-те годи-ни. Сега филмът вече се снима в постановка на Маслеников.

Документалният филм „Пет песни за комунисти“ показва био-графиите на хора с различни професии, които със своята бор-



Михаил Ботевски (Малчика) и Андрей Аврамов (Свилен) в кадри от петсерийния телевизионен филм „Петимата“. Ре-жисьор Владислав Иконов, сценаристи Иван Радоев, Славчо Дудов и Владислав Иконов

ба в годините на Отечествена война и с работата си в мирните дни са заслужили всеобщо при-знание.

Където се води борба на живот и смърт, там няма място за рав-нодушие. Това е лайтмотивът на филма „Селски синове“ на режис-сьорката Ирина Тарковска. Глав-ният герой, който иска да оста-не неутрален, на края загива, а синът на кулака, въпреки че не-говият баща е убит от червените, минава на страната на револю-цията.

Филмът „Червеният керван“ на Анатоли Борецки е екраниза-ция на романа на К. Кулиев. Из-пълненото с напрежение дейст-

вие се развива в 1918—1919 г. в Туркестан, където превратът, из-вършен от есертите и белогвардей-ците, е бил организиран и под-помогнат от британските интер-венти, тъй наречените инструк-тори при задкавказкото прави-телство.

На революционната борба е посветен и латвийският филм „Нападение върху тайната поли-ция“ на режисьора О. Дункерс. Главен герой е Янис Лутерс-Бо-бис, професионален революцио-нер, чийто интересен живот, из-пълнен с много опасности, би мо-гъл да бъде продължен в дълга серия от филми.



Стефан Данаилов (Сашо) и Сашка Братанова (Јилиана) в петсерийния телевизионен филм „Петимата“.

Емил Лотяну е добил международна известност с филма „Лаутари“. Награден в 1972 г. със „Сребърната раковина“ на фестивала в Сан Себастиан, той е бил проектиран в много страни и приветстван преди всичко като представител на поетичното авторско кино. Е. Лотяну е завършил филм по новелата на Максим Горки „Макар Чудра“. Филмът не е точна екранизация. Лотяну създава свой собствен вариант, използвайки само класическия текст. Променено е и името. Неговата „циганска балада“ се нарича „Таборът отива в небето“. Балада е най-сполучливото определение на жанра на филма. Мрачна любовна история, отмъщение, смърт. Ще бъде показана красотата на забравения цигански фолклор, красотата на моладавските степи. Голямо място във филма заема музиката. Композиторът Евгений Доба много внимателно е извършил преработката на фолклорния материал. Запазил е духа на тази музика, като същевременно я е обогатил.

ПОЛША

Авторите на популярния полски филм „Капитан Клос“, сценаристите Збигнев Сафян и Ан-

жей Шипулски и режисьорът Анджей Коник, подготвят сензационно-политическия сериен филм „Живот, изпълнен с риск“. Млад полски журналист, който работи в едно от поделенията на ООН, попада по следите на една международна фашистка организация, която се опитва да попречи на политическите процеси на разведвяване. Действието се развива в Будапеща, Виена, Солун, Мюнхен, Рим, Африка и Латинска Америка. Снимането на филма ще продължи три години. Оператор е Антоний Войтович.

Режисьорът Станислав Ленартович е зает понастоящем с постановката на филма „След година, след ден, след минута“. Една полякиня, която живее в Австралия, участва в цигулковия конкурс „Виенявски“ в Полша и в същото време иска да научи нещо и за своя починала баща. Филмът се снима в колектив „Призмат“. В същия колектив младият режисьор Влодзимеж Ольшевски ще екранизира книгата „Опит върху огън и вода“, чийто герой инженер, замесен в един нещастен случай, изживява много неспокойни дни и нощи.

Студията за анимационни филми в Краков е най-младата полска филмова студия. Тя работи от три години и има седем режисьори. Ето какви са планове и за най-близко време. Юлиан Антонишчак подготвя два филма, а неговият брат Ричард реализира в момента филма „Фантомобил“. В снимки се намира филмът „За котките, които създават летателномеханизъм. Във филма „Бокс“ Ян Янчак се опитва да покаже нездравите инстинкти, които събужда този спорт у зрителите. Снима своя първи филм „Авария“ Кшищоф Киверски. Действието се развива в космоса.

Създаденият миналата година Кръг на младите при Съюза на полските кинематографисти е взел решение всяка година да се награждават „новаторски изяви“ в съдържанието и формата. Наградата се присъжда на режисьори, автори на сценарии, оператори, художници, композитори или артисти. Наградата на Кръга на младите за 1975 г. е получил Марк Пивовски за филмовата новела „Моля, тук бяга ли?“, публикувана в „Диалози“. Сега тя се филмира в колектив „Силензия“.

Книгата „Инокентий Смоктуновски“ на Янош Газда е първата проява на новата серия „Филмови артисти“ на филмовото издателство. Запланувани са книги за Збигнев Цибулски, Елизабет Тейлър, Моника Вити, Мая Комаровска. Книгата съдържа скици за филмовото творчество на Смоктуновски, неговите изказвания за изкуството на артиста и отзиви за пресъздадени от артиста роли.

„Търся сценарий за нов филм, който искам да снимам в Полша — е заявил известният полски режисьор Кшищоф Зануси. — Това трябва да бъде съвременен филм, макар че вероятно ще направя и две екскурзии в историята. Същевременно имам няколко проекта за снимане на филми в чужбина. Единият от тях ще бъде полско-френска продукция, психологически филм по мой сценарий. Действието протича преди и след войната. В монте тазгодишни планове мисля и за театъра. Първите крачки ще направя в Краков. Това ще бъде съвременна американска пиеса и ако всичко mine успешно, мисля да поставя и моя пиеса във Варшава.“

ГДР

Режисьорът Конрад Волф, президент на Академията на изкуствата на ГДР, завършва филм, посветен на съвременната германска младеж. Същевременно той завършва и работата си над сценария на свой бъдещ филм, чиято действие се развива в САЩ, ГДР, Западен Берлин. Филмът върху действителен материал проследява съдбите на трима приятели. Единият от тях става заслужил деятел на изкуствата в ГДР, другият — професор в голям американски университет, третият — западноберлински индустриалец. Филмът, по замисъл на автора, трябва да разкаже общите процеси, свойствени на нашето време, за историческата правота на прогресивните идеи, завладели народните маси.

След завършването си от Щатите в едно интервю Конрад Волф е заявил: „Срещата с прототипите на героите ни убедила в необходимостта от подобен филм. В чужбина почувствувах доброжелателния интерес на по-голямата част от своите събеседници към живота на социалистическите страни. Поради старанията на реакционната преса много хора на Запад има невярна представа за социализма.“

Филмът „Банкет за Ахилес“ на режисьора Роналд Грайф е бил посрещнат с голям интерес и е предизвикал оживени дискусии в киноklubовете на много градове в страната. В художествената тъкан на филма органически се вплитат проблеми за запазване на околната среда и морално-нравствени аспекти на взаимоотношенията на представители от различни поколения. Зрителят се среща с главния герой Карл Ахилес, опитен, отлично квалифициран работник в голям химически завод в момента, когато се готвят да го пенсионира. Трудовото законодателство обезпечава спокойна старост на Ахилес. Но за каква старост може да става дума, когато Ахилес е пълен със сили и може още дълго време да бъде полезен на завода. И той, след като го напусна, отново се връща там.

Филмът „Моята синя птица отлетя“ на режисьора Челино Блейвайс връща зрителя в годините на Втората световна война. Обикновен фашистки концлагер. Освен възрастните тук в специална барака са затворени и деца. Техните родители — руси, поляци, чехи, французи — са се сражавали срещу хитлеристите. Децата на патриотите са задържани, за да отговорят за „престъпленията“ на родителите си. Тежкия и непосилен труд, издевателствата на садистите „въз-

питатели“ трябва да направят от тези, които издържат, послушни животни.

„На четиригодишна възраст точно преди края на войната попаднах на подобни „възпитатели“ — си спомня режисьорът Ч. Блейвайс. — Не зная своето истинско име, нито точно възрастта си. Нося името на своите осинователи. Но за цял живот са се запечатали в паметта ми страшни картини от ада на земята, сътворен от хитлеристите. Успях да остана жив, както и някои други деца, благодарение интернационалното братство на комунистите, които правеха всичко, за да спасят живота ни. Напоследък реваншистите се опитват да убедят новото поколение немски юноши и девойки, че фашизмът няма и никога не е имал престъпен характер и че концлагерите са „комунистически мит“. В подобни обстоятелства счетох за свой дълг да кажа на зрителите истината.“

„Пирамида за мен“ — така се нарича новият филм на „ДЕФА“ постановка на Ралф Кирстен по едноименния роман на Карл Хайнц Якобс. Артистът Юлпус Фритче изпълнява ролята на геолог-професор, който си спомня годините 1949—1950, когато като бригадир е работил при строежа на един язовир.

УНГАРИЯ

Много се говори в Унгария за филма „Легенда за паприкаш от заек“, дебют на Барна Кабан. Младият режисьор, възпитаник на студия „Бела Балаш“ интелигентно е прочел разказа на Йожи



Артистът Гроздан Герцов в ролята на адютанта на Бенковски

Йена Тершански познат на всяко унгарско дете. Тази история за един човек с голямо сърце придобива смисъл на притча за надеждата и самотността. Герой на филма е селски свинар, който поради своята свръхвпечатлителност е считан за побъркан. Живее в друг свят, далеч от все-

Стоян Стоев (Захари Стоянов) и Радко Дишлиев (Бенковски) в многосерийния телевизионен филм „Записки по българските въстания“.



киднетието. Приятел е с животните, разговаря с тях, а когато не може да им помогне, страда. Главната роля изпълнява полският артист Войчек Шемьон. В едно интервю той е заявил: „Заинтересува ме преди всичко философската страна на филма, своеобразният апотеоз на природата, съхранените в нея морални ценности. А също и драмата на героя, неговата деликатност, впечатлителност, които го обличат на самотност.“

С особено внимание сред зрителите и критиците се ползва филмът „Червеният реквием“, замислен като своеобразен паметник на един професионален революционер, който е изпълнявал важни поръчения в унгарската република през 1919 г. Връщайки се от емиграция в родината, Имре Шалаи бил хванат и осъден на смърт. Авторите с документална точност пресъздават

Режисьорът Бинка Желязкова по сценарий на Хр. Ганев снима филма „Басейнът“. На снимката актрисата Янина Кашева.



атмосферата на ония страшни години. Много кадри са взети от стари хроники. С възмущение режисьорът Грюндвайски проследява психологията на подвиза. В камерата на осъдените на смърт, няколко часа преди изпълнение на присъдата, героят напрегнато анализира събитията, опитва се да си обясни кой е предателят, къде се крие грешката, довела до победа на реакцията.

ИТАЛИЯ

В Италия работниците от зрелищните предприятия са обявили стачка в знак на солидарност със стачкуващите работници от киното. Във връзка с това, че предстои поредното подписване на работнически договори, работниците от италианската кинематография са поискали увеличение на заплатите и подобрене на трудовите условия.

В хотела на някойси Дон Гаetano се събират министри, депутати, индустриалци и финансисти. Там се извършват по ред няколко убийства. Следователят като разбира, че в основа на тези престъпления са замесени хора, заемащи големи постове в министерството, където той служи, прекратява делото. Такъв е сюжетът на новата повест „Тодо Модо“ („По всякакъв начин“) на известния сицилиански писател Леонардо Шаша. Екранизацията на повестта се завършва сега от видния италиански режисьор Елио Петри. „Замислих този филм като своеобразен, саркастичен реквием на агонизиращия режим. Държавният апарат на Италия прилича на организъм, поразен от неизлечими язви. Италианците са заставени да живеят в атмосферата на насилие, изкуствена напрегнатост, разпространение на лъжливи слухове. Реших се да екранизирам повестта на Л. Шаша, защото в съвременните условия киното е най-масовото, най-достъпното изкуство и идеята на повестта ще стигне най-бързо до масите.“ В главните роли зрителят ще види Джан-Мария Волонте и Марчело Матстриани.

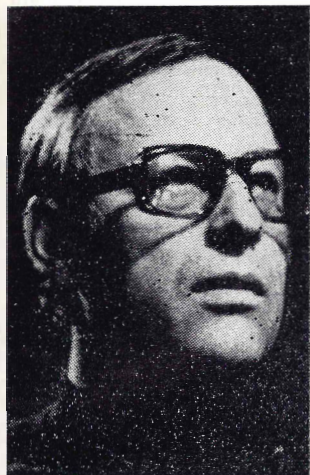
Новият филм „Брат на морето“ на режисьора Фолко Гуиличе, наричан съвременният Флаерти, е посветен на жителите на полинезийския архипелаг. „Интересуват ме преди всичко страни и хора, които са останали незасегнати в своя бит и култура от съвременната цивилизация. Най-важният урок, който можем да получим от „примитивните“ общества, е тяхното съжителство с природата. В някои общества продължава да се счита за смъртен грях отсичането на едно дърво, грях, по-тежък отколкото убийството на човек, понеже човек е смъртен, а дървото може да бъде дом на боговете. За примитивните общества ловът и риболовът са необходимост, сре-



Климент Денчев в кадър от филма „Басейнът“.

дство за препитание и никога не се преминава границата на естествените потребности. Пренебрежението към природата, което проявява съвременният свят, е заплашително и може да доведе до катастрофа.“ Гуиличе не превръща своя филм в пропаганден апел за опазване на околната среда. Старае се преди всичко да покаже естествената хармония и красота на живот, съобразен с природата. Избягва екзотиката и туристическия фолклор. Филмът „Брат на морето“ е разказ за възмъжаването на едно полинезийско момче. Борбата с морето, което не винаги е благосклонно, го превръща в мъж.

Федерико Фелини отново се е заел с реализацията на своя филм „Казанова“. Снимките били прекъснати за известно време поради недоразумение с продуцента Алберто Грималди. Фелини обяснява надхвърлянето на бюджета на филма (с повече от един милион долара) със стачната вълна в Италия и заболяването на Доналд Сътърленд, изпълнителя на главната роля.



Коста Цонев в кадър от филма „Басейнът“.

Известният шведски режисьор Ингмар Бергман води преговори с италианската телевизия за реализацията на сериен филм на тема „тайната вечеря“ и „разпъването на Христос“. През време на пребиваването на Бергман в Рим са били уговорени и някои подробности по снимането на филм в постановка на двамата големи майстори Бергман и Фелини.

Винченцо Минели, ветеран от холивудския музикал, е започнал в Рим снимането на филма „Нина“. Както вече съобщихме, главната роля ще изпълнява неговата дъщеря Лайза Минели, позната на нашия зритель от филма „Кабаре“. В едно интервю артистката е заявила: „В този първи филм, който правя заедно с моя баща, откривам всички елементи на неговото кино. Тук има и комедия, и много чувство, и носталгия, деликатност и предвсичко блясък на музикъла, макар и филмът да не е изцяло музикална комедия. Пей самота една песен от Гершуин от оная епоха и две, написани специално за филма от Джон Кантър и Фред Еб, автори на песните в „Кабаре“...“

Във филма играе и Ингрид Бергман. Тя изпълнява ролята на 70-годишна графиня, някога много известна, която се е затворила сега в кръга на спомените си. Намира се в същия хотел, където живее героинята на филма Нина. Нина слуша разкази за оная отминала епоха и често в мечтите и сънницата си се вижда в образа на млада красива графиня.

„Във филма е важно не само времето на спомените — казва

В. Минели, — но и времето, в което се развива действието, времето на Нина. Това е Италия такава, каквато я показва Де Сика в „Децата на улицата“, Роселини в „Рим, открит град“. Бих искал едновременно с историята, разказана от графинята, да покажа и историята на италианското неореалистично кино. Важен е също и общественят и политическият климат, защото Нина е бедна девойка, дошла от село, за да търси работа в Рим. В началото е очарована от красотата на дворците, но скоро открива, че те са само фасада. Страната е изтощена от войната, в която е въвлечена от фашистите.“ Оператор на филма е Джофри Унсуорт, лауреат на „Оскар“ за снимките във филма „Кабаре“.

Луиджи Коменчини, който не отдавна сне филм за младия Казанова, сега пише сценарий за един случай, станал преди три години и развълнувал цяла Италия. В една предизборна кампания в Пиза полицаи бил убит от един младеж. „Занимава ме неговата съдба — казва Коменчини. — Не познавал родителите си. Бил отгледан в сиропиталище. Образец на млад човек, отхвърлен от обществото, който на празно търси там своето място.“

Филмовият дебют на Джорджо Стрелер, един от най-изтъкнатите театрални режисьори в Италия, е предизвикал жив интерес не само в страната, но и в чужбина. Джорджо Стрелер има зад гърба си тридесет години театрална дейност. През есента е замислил да започне реализацията на своя първи филм, чийто сценарий е по книгата „Нощ и мъгла“ на Карло Кастелани. Това е разказ за последните дни на фашизма в Милано.

ФРАНЦИЯ

Големият успех на филма „Полицейска история“ („Фликстори“) е накарал режисьора Жак Дери да продължи разказа за инспектора Борниш, известен с прозвището Лудия Пиер. Както е заявил режисьорът, това няма да бъде реконструкция на ново съдебно следствие, а психологически портрет на един тайствен престъпник, който е действувал във Франция и чиято смърт е останала неизяснена. В главната роля Ален Делон.

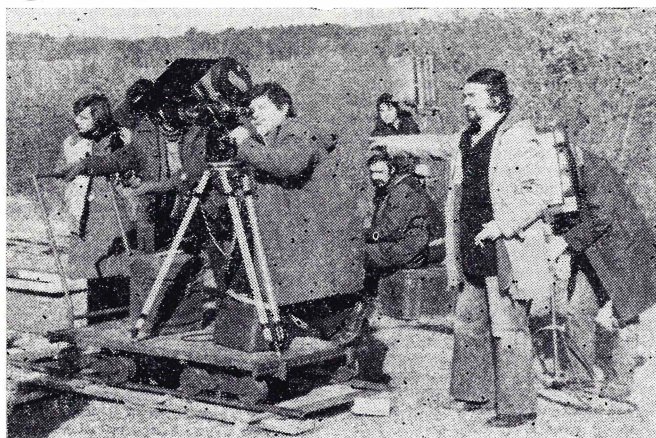
Новият филм на Бертран Таверние („Часовникарят от Сен Пол“) „Нека започне забавата“ засяга тема от интересната и бурна епоха на регентството на Филип Орлеански до времето на разпадане на могъщата монархия, създадена от Луи XIV, период на големи икономически

промени, на разпуснати развлечения на аристократите, на нови кариери и нови обществени прояви. Най-интересен е образът на Филип Орлеански, пресъздаден от Филип Ноаре.

Филмовата награда „Луи Делюк“ има във Франция това значение, както литературната награда „Гонкур“. Тази година тя е била присъдена на режисьора Жан-Шарл Тачела за филма „Братовчед и братовчедка“. Тачела е започнал своята кариера като филмов критик и сценарист. Автор е на много телевизионни програми и на три пиеси. От 1970 г. работи и като филмов режисьор. Снял е няколко късометражни филма, а „Братовчед и братовчедка“ е вторият му игрален филм. Героите Марта и Луи се запознават на сватбата на майката на Марта с 60-годишния вуйчо на Луи. Марта има мъж Луи — жена. В началото се виждат само по семейни празници, а по-късно и извън роднинския кръг. Не скриват нищо от съпрузите си, защото нямат нищо извън кривен. Щастливи са, но никога не вярва в невинността на техните връзки. Приятелската идилгия неизбежно постепенно се превръща в любовен роман. Както отбелязва критиката, за успеха на филма немалко са допринесли артистите Мари-Кристия Баро и Виктор Лану.

Младата актриса Пенка Цицелкова в кадър от филма на Христо Христов „Циклопът“.





В Експерименталната студия е завършен филмът „Лебед“ — режисьорски дебют на Румен Сурджийски. Сценарист Вл. Ганев, оператор Лъчезар Виденов. В главните роли Георги Калоянчев, Явор Милушев и др.



Повече от три месеца продължават подводните снимки на екипа, ръководен от известния френски учен Кусто. Досегашните резултати от изследванията са предизвикали жив интерес. В околностите на остров Дна, на юг от Крит, са извадени от морското дъно керамични предмети, свидетелстващи, че на острова е съществувала много високо развита цивилизация, унищожена вероятно от страшни тектонични процеси. Изследванията на екипа на Кусто са филмира-

ни. Досега материалът обхваща 34 километра филмова лента.

„Шериф“ е названието на новия филм, който ще се снима по сценарий на Жорж Семпрюн. За основа на сценария е взет случай за убийството на съдията Рено миналата година в Лион. Още не е известно кой ще режисира филма, но се знае, че главната роля ще играе Ив Монтан.

ЯПОНИЯ

65-годишният Акира Куросава

се счита за един най-забележителните режисьори в съвременното кино. В продължение на своята 30-годишна кариера той е реализирал 25 филма. Последният му филм е „Дерсу Узала“, награден на миналогодишния фестивал в Москва. С японския режисьор е разговарял в Токио кореспондент на американския седмичник „Нюз уик“. Между многото зададени въпроси имало и такъв: „Вие сте работили и с американци, и с руси. С кои се разбирахте по-добре?“ Отговор: „В американската система най-важната личност е продуцентът. Неговото намесване и в най-дребните работи е непоносимо за режисьора. В съветската система реализацията на филма е държавно мероприятие. На режисьора се оказва пълно доверие, дава му се пълна свобода.“ (Като е известно, филмът „Дерсу Узала“ е японско-съветска продукция.) На последния въпрос: „Какво мислите за темата на своите бъдещи филми?“. Куросава е отговорил: „Днешна Япония е страна, изпълнена с много грешки както политически, така и обществени. Бих искал да направя филм, който да разтърси моите сънародници. Японците са прекалено спокойни. Даже и сега, когато добре си дават сметка за големите корупции, които се извършват в страната, и за несправедливостта в човешките отношения, стоят бездейни, със скръстени ръце.“

САЩ

Връщането на публиката към кината е общо явление за много европейски и извъневропейски страни. В Щатите посещаемостта на кината се е повишила с 5% в сравнение с 1974 г., въпреки увеличаване цената на билетите с 9%.

Двама от най-популярните американски артисти Марлен Брандо и Джек Никълсън играят заедно в новия филм-вестърн „Мисури Брек“, постановка на Артър Пен. В едно интервю по повод премиерата на филма Брандо е заявил: „Във филма играя ролята на платен убиец, нает да убие шефа на банда злодеи. Тази роля изпълнява Джек Никълсън. Говори се, че не вярвам в успеха на филма и че съм приел тази роля само заради финансовата изгода. Това не е истина. Приех ролята преди всичко, защото режисьор е Артър Пен, един от най-интересните за мен кинотворци. Освен това захващам се само с нещо, в което вярвам. Надявам се, че публиката ще разбере това.“

След 21 година популярният американски артист Грегори



Виктория Новикова (Русалката) и Юрий Сенкевич (Принца) в съветско-българския филм „Русалка“. Режисьор Владимир Бичков, оператор Емил Вагенщайн.

Пек^т отново се е появил пред филмовата камера в Рим. Тук преди години се е снимал в „Римски ваканции“ на Уилям Уайлър. Сега играе във филма „Поличбата“, постановка на Ричард Донър.

В Рижката киностудия завършват снимките на филма „Соната над езерото“ по мотиви от романа на известната латишка писателка Регина Езере. Режисьор Варис Браслой. В главните роли популярният съветски актьор Гунар Циленский и актрисата Астрида Кайриша.

Преди да бъде връчена наградата „Оскар“ на холивудската филмова академия на най-отличилите се за годината филмови дейци, холивудските журналисти вече са присъдили своите награди „Златният глобус“. Това съперничество между пресата и холивудската филмова академия съществува вече 30 години. Говори се, че в средата на кинематографистите „Златният глобус“ се ползва с по-голям авторитет. Тази година с шест „Златни глобуса“ са били наградени авторите на филма „Полет над кукувиче гнездо“ — режисьора Милош Форман, продуцента Майк Дуглас, артистите Джек Никълсън и Луис Флетчър и двамата сценаристи.

Комедията „Слънчеви момчета“ на Нейл Симон се ползва с голям успех на Бродуей. След 50-то представление пиесата е била пренесена на екрана от режисьора Хербърт Рос. Главните роли играят Уолтър Метхау и Джордж Бърнс, артист много известен през 40-те години, забеле-



лежтелен комик, възпитан в старите традиции на сценичния водевил. Главните герои в комедията са артистите Уили и Ал, изпълняващи от години популярния сценичен дует „Слънчеви момчета“. В частния си живот обаче те не могат да се понасят. Нейл Симон е написал комедия, в която под хумора прозира задкудическият живот на хората, работещи в лекия жанр.



Ив. Монтан играе главната роля във френския филм „Шериф“.



Актрисата Елен Бърстин (носителка на наградата Оскар '75) във филма „Алис вече не живее тук“ (САЩ)

Поправка

В брой 4 на страница 89,
ред 13 отдолу нагоре думата
„преврат“ да се чете „атентат“.

СЦЕНАРИЙ

ГЕОРГИ ДАНАИЛОВ



хирургите

Вятърът напирва върху притворения болничен прозорец, разтваря го и нахлува в стаята заедно със слънцето и пролетта. Тънките завеси се разтварят. Човек в бяла престилка приближава към прозореца, поглежда за миг навън, след това го затваря. Връща се и сяда на единствения стол в малката болнична стая с едно легло.

В леглото лежи болен, край него поизгърбен и напрегнат седи лекарят. Очите на болния са затворени, дишането му е ускорено, ръцете над завивката потрепват. Лекарят протяга ръка и с кърпа внимателно обира потта от бледото чело. И ето очите на болния се отварят, погледът му се отправя към човека в бялата престилка. Мъчителна, добра усмивка пробягва по лицето на болния. Трепва и лицето на лекаря. Погледите се срещат — единият търсещ надежда и упование, другият вдъхващ сила и непримиримост. Болният няма сили и отново се унася и сега по лицето на лекаря остава само загрижеността.

Камерата се изтегля и в кадър е една стара и позната композиция: болният и лекарят. Те са дотолкова неподвижни, сякаш на екрана е възпроизведена картина от прочут майстор, решена смело в няколко тона, светлини и сенки.

Притаена глъчка. Болничен коридор. Пред кабинетите са се струпали чакащи за преглед. По-нетърпеливите са прави около вратите, останалите са насядали на пейките край стените. Чува се тих, сподавен детски плач, някъде някой грубо се смее, а пред една от вратите се е събрала пъстроцветна група цигани, притихнали в напрегнато очакване.

Възрастен лекар се е надвесил над болнична кушетка, на която лежи чернооко, мургаво момиче. Очите му са затворени, лицето измъчено от страдание. Лекарят се изправя и слушалките увисват на гърдите му. Той сваля очилата, прибира ги в джобчето на престилката и поглежда към лекарката до него.

— Прави перитонит — с професионална увереност казва лекарят.

— Ще я оперирате ли? — пита загрижено жената.

— Незабавно — казва решително лекарят и малко горчиво добавя: — Те ги държат по колибите до последния момент.

Чува се скърцането на санитарната количка. Тя се появява зад един ъгъл на коридора, в нея лежи болното момиче. Санитарят бута количката бавно, сякаш пести силите си. Встрани от него върви лекарят, когото видяхме преди миг — доктор Никола Димитров. И ето че зад ъгъла се задава цялата разтревожена група хора, които чакаха пред амбулаторията. От нея се откъсва млада жена, облечена в смесица от градски и цигански дрехи.

— Какво ще я правиш, докторе? — разтревожено, почти истерично пита тя.

— Трябва да я оперираме.

Жената се спира като закована, остава няколко мига така и изведнъж се хваща за главата.

— Аман. Отиде си момичето.

Тя се втурва към групата, вкопчва се в ръката на един от мъжете и възкликва:

— Чуваш ли бе. Отиде ни детето! — и веднага се затичва обратно, изпреварва санитаря, хваща количката с две ръце и я спира. — Не. Не давам.

Санитарят е принуден да спре. Той поглежда безпомощно към доктора, а Димитров кротко хваща жената под ръка и казва:

— Не бива така, за нейно добро е.

— Не, не — почти безсъзнателно повтаря жената.

Тогава към лекаря се приближава и мъжът. Той е отчаян и побелял, обзет от някакво необяснимо упорство.

— Остави, докторе. Няма да дам да я режете.

— Дъщеря ти умира.

— Това е работа на господата.

Около количката се струпват и останалите. Чува се вайкания, оплаквания, глъчката изпълва коридора. . . Една врата се отваря и оттам се мярва бяла престилка. След миг тъпната около количката се разлюлява, размества се, човекът в бялата престилка разбутва решително хората, прозвучава резкият му глас:

— Какво става тук? Каква е тая врява?

В кадъра е доктор Константин Панов, същият лекар, когото видяхме в началото при леглото на болния. Той е около четиридесетгодишен, среден на ръст, добре сложен и с малко остри черти на лицето.

— Не разрешават да я оперираме — пояснява Димитров.

— Те? — Панов оглежда тълпата.

Димитров кимва.

— Напуснете веднага отделението — нарежда Панов.

Циганите са смутени, но не отстъпват нито крачка.

— Чухте ли какво казах?

Отново мълчалива съпротива.

— Доктор Панов — обажда се спокойно Димитров. — Нямаме право без съгласието на родителите.

— И ти наричаш това родители. . . Тия хора, дето са го оставили до този хал.

— Съжалявам, но не мога да се бия с тях.

— Знам — отвърща Панов, хваща решително количката за ръчките и се опитва да я подкара насила, но пътят му е препречен. Двама направо го хващат за ръцете. Докторът се спира, оглежда настръхналите хора около себе си, поглежда отново към Димитров, премисля нещо, присвива очи и се обръща към санитаря: — Ваша воля. Върни я обратно във вътрешното — после той се запътва към бащата. — И ти ела да подпишеш, че не си съгласен да я оперираме.

Циганинът го поглежда колебливо.

— Нищо не подписвам. . . Ще я водим обратно.

— Ще подпишеш. . . Иначе ще повикам милиция.

В лекарския кабинет. Доктор Панов подава на Димитров лист хартия.

— Прибери го, сега можеш да бъдеш спокоен и пред закона, и пред себе си.

Димитров поема листа, без да каже нито дума.

— До двадесет и четири часа то ще умре — допъква Панов и отива към прозореца.

— Какво можем да направим — казва кротко Димитров. — Това са невежи и суеверни хора.

— И за това да ги оставим да измират, така ли?

— Обвиняваш ли ме, Константине?

— Не — казва Панов. Той се обръща и изведнъж рязко и решително излиза от стаята. Прекосява за миг коридора, отваря на срещната врата и с тон, който не търпи възразения, нарежда на едно момче в цивилни дрехи:

— Пали линейката!

— Коя? — объркано пита момчето.

— Която може да работи.

Момчето се изправя като на пружини.

Доктор Димитров е останал в лекарския кабинет сам. Той взима от масата декларацията, подписана от бащата, хвърля един поглед и внимателно я поставя в папка. Отваря чекмеджето и прибира папката в него.

Изведнъж от прозореца долита глъчка. Докторът изтичва и се надвесва навън.

Пред входа на болницата, до самото стълбище е спряла линейка с отворен заден капак. Групата цигани е на стълбите. Тя започва да отстъпва. Глъчката нараства. От входа се появява доктор Панов. Веднага след него се промъкват двама санитарии с носилка, в която лежи болното момиче.

В кадъра — изненаданото лице на Димитров.

Циганите са смутени, за миг ги обзема паника, а санитарите използват момента и съумяват да вкарат носилката в линейката. Докторът за затичва към предната врата, но той явно не е преценил всичко, защото един по-млад циганин се спуска подире му и го хваща през кръста.

— Чакай. . . Твоята. . .

Докторът успява някак си да се отскубне и нанася удар с лакътя в стомаха на момчето. То отскача, свива се, започва да охка. Панов се опитва да отвори вратата на линейката, но върху му налитат още няколко души. Започва истинска схватка, намесват се двамата санитарии, някой дограбва кола, отнемат му го. . .

В кадъра — доктор Димитров бързо се отстранява от прозореца.

Остро изсвирване.

Към биещите се тича един милиционер и надува свирката.

— Милицията, милицията! — провиква се някой.

Битката се прекратява. Милиционерът застава по средата на тълпата.

— Докторе, какво става? — объркано пита той.

— Оправи се с тези — казва задъхано Панов, отваря вратата на линейката, намества се и нарежда: — В Пловдив!

Съблекалня до операционна зала. Тук влизат доктор Панов, облечен е в хирургически екип заедно с непознат лекар. Дватама мълчаливо започват да се събличат.

Непознатият лекар се усмихва към доктор Панов:

— Не обичам да правя комплименти, но се радвах, като ви гледах как работите.

Панов не отговаря. Той продължава да се съблича.

— Извинявайте — след кратка пауза пита непознатият: — Трябва да се изпълнят формалностите. Как се казва това момиче?

Доктор Панов се обръща, той е вече по долна фанелка и бели хирургически панталони:

— Ще. . . Ще ви съобща по телефона.

Другият хирург е малко объркан:

— Да, да. . . Разбира се. . . Може и така. . . От колко години сте там?

— От четири.

— А нямате ли други перспективи?

— Не.

В това време вратата се отваря и една разтревожена сестра казва:

— Доктор Танев, елете бързо.

Другият лекар излиза. Панов остава сам, отива към прозореца и се заглежда навън. В кадър: градът с оживеното си движение. Градът, който никога не подозира драмите, които се разиграват зад прозорците на сивите му сгради. . .

— Колега Панов. . . — чува се глас зад кадъра.

Панов не се обръща.

— Колега Панов.

Докторът бавно се обръща.

В кадъра е доктор Танев. Лицето му е променено.

— Ако се наложи, аз ще потвърдя, че вне извършихте операцията безупречно.

Панов разтваря широко очи.

— Емболия — с наведена глава казва доктор Танев.

Скръстените ръце на доктор Панов се отпускат. Камерата се спира на пръстите на хирурга, неподвижни и този път безсилни.

. . . Младо петнайсетгодишно момче тича по училищен коридор. Намалжава крачките си и се оглежда, вижда, че никой не го забелязва, и отваря врата, на която пише „Кабинет по естествена история“. То влиза в кабинета, минава край стъклените с препарирани змии, риби, гущери, отваря една малка вътрешна врата и се озовава в полутъмно помещение. И насреща му изплува скелет, пожълтял, безразличен като всички скелети в кабинетите по анатомия. Момчето се спира за миг, после приближава, протяга плахо ръка и взима в дланта си ръката на скелета. . .

. . . Претъпкана студентска аудитория се изправя на крака, влиза човек с бяла престилка: побелял, тържествен, свещенодействащ. Той прави властен жест с ръка и аудиторията сяда. . .

... На фона на анатомични скици е застанал възрастен човек с умно и приятно лице, облечен в бяла престилка. . .

— Колега Панов, вие предпочитате хирургията пред вътрешните болести, вие дълбоко ме натъжихте, като ми отказвате да станете мой сътрудник. . . Но нищо, идете и работете хирургия, идете, но все пак не забравяйте, че ние, интернистите, лекуваме, без да оставаме белези.

... Дребничък, дрипав човек е застанал всред двора на една къщица. Под мишищата му има грамадна глупава тиква. Той я поднася с двете си ръце и казва:

— Докторе, вземи този армаган от мене.

И ето го отново болния, когото видяхме в началото, той лежи в леглото си и каза:

— Какво можете вие, лекарите, освен да замените един вид смърт с друг.

Всички тези кадри минават много бързо, екранът гасне след тях и в мрака на вечерта виждаме как линейката спира безшумно пред една обикновена двуетажна къща, от нея слиза доктор Константин Панов и бавно, уморено се прибира у дома си. . .

Стая със скромна наредба. В нея има и скъпи вещи, но те присъствуват тук, по-скоро за да подчертаят един семеен бивак, отколкото грижливо и дълго стъкмяван дом. Едно момченце на 7—8 години се е настанило пред малък телевизор и внимателно следи интервю с африкански общественик. Влиза доктор Панов, момченцето гузно поглежда към баща си. Докторът не казва нищо, отива към мивката и започва старателно и привично да мие ръцете си.

— Майка ти не се ли прибра?

— Прибра се. Ама дойде линейката и я взе — отговаря момченцето: — И каза да купиш нафта.

Панов не отговаря, прави няколко крачки из стаята и изведиж рязко изключва телевизора.

— Само едни глупости предават — казва за оправдание момченцето.

Панов отваря шкафа и изважда оттам дълбока чиния, разгъва някакъв мазен пакет, който е носил със себе си, и изсипва в чинията кюфтетата.

— Пак ли кюфтета? — пита момченцето.

— Пак — казва бащата. — Слагай масата.

Детето зацапукува из стаята, взима чинии и непохватно започва да ги нарежда на масата.

— Татко, на кучетата могат ли да се гипсират краката, когато са им счупени.

Панов поглежда разсеяно към сина си.

— Защото има едно куче, всеки ден минава със счупен крак.

— На кого е това куче?

— Не знам, но е някое частно куче.

Лицето на лекаря омеква, той се приближава към сина си, вдига го на ръце и казва:

— Ще вземеш две пръчици и внимателно ще ги завържеш там, където е чупен кракът, и той ще си зарасте.

— А ако ме ухапе?

— Ако те ухапе, ще те инжектирам против бяс.

— А, не ща тогава — казва момченцето и неочаквано се отдръпва от баща си. — М-м, миришеш на болница.

Панов оставя детето на пода.

Докторът е сам в стаята. На масата за хранене е останал само един прибор. Панов е седнал на кушетката замислен и мълчалив.

... Професорът се е изправил на катедрата.

— Колеги, аз ще ви преподавам по медицинска етика. . . Но най-напред, какво е това етика? . . . Вървя си днес по булеварда пред института и, разбира се, пресичам, но не на кръстовището. Нещо избучава, изскърцва, гледам на една крачка от мен — спрял камион. Шофьорът побледнял като платно. Не ме сгази момчето. Спря. Спря, защото аз не съм фашкия. . . И тъй, науката, която доказва, че човекът не е фашкия, се нарича етика. . .

Доктор Панов се сепва. В стаята е влезнала жена му. Това е същата лекарка, която видяхме в началото при болното момиче. Тя хвърля изпитателен поглед към мъжа си. После мълчаливо тръгва към мивката.

— Добър вечер — леко заедливо се обажда Панов.

Жена му не отговаря на поздрава и започва да се мие.

— Докарахте ли я? — след кратко мълчание казва тя.

— Да. — отвръща Панов.

Жената сядна на масата. Посяга към чинията с кюфтетата, взима едно, поставя го в чинията си забодено на вилицата и остава така мълчалива и замислена.

— Тя направи емболия, не разбираш ли? — съдържано, но с раздразнение, казва Панов.

- И това за тебе решава всичко, нали? — без да вдигне очи, казва жена му.
— Да. — отсича Панов, става и излиза от стаята.

Задният болничен двор е покрит с тънък разтопен на места пролетен сняг. Пред един страничен вход е спряла каруца с кон, около нея има група хора, познати и все пак някак далечни. Кадърът е съвсем ням. От входа двама здрави мъже изнасят ковчег. В тълпата настъпва скръбно мълчание.

В кадъра — един от болничните прозорци. На него е застанал доктор Панов. И сега от горна гледна точка виждаме към групата как се движи пак доктор Панов. Той върви по снега, бавно и несигурно. . .

В кадъра е лицето му. Лекарят е притеснен до крайност, но върви упорито все напред. Лекарят върви, а групата с циганите остава все далече, лекарят върви, а тя сякаш се отдалечава.

И отново доктор Панов е на прозореца.

Главният лекар е пълничък, възрастен човек, с меки черти, нещо едновременно добродушно и хитро — има в лицето му. Той седи зад бюрото си, нервно барабани с пръсти, личи си, че е в затруднено положение:

— Е и сега какво? Сега какво?

Камерата се изтегля и показва двама посетители, които са се настанили на столовете в кабинета. Първият — слаб, черноок, с очила — прелиства някаква папка, вторият е запалил цигара. И от двамата лъха деловитост, целият им вид подсказва някакво „административно превъзходство“.

— Добре, че прокурорът излезе свестен човек и иска най-напред нашето мнение — казва човекът с очилата, когото ще наричаме доктор Атанасов.

— Случаят не е прокурорски, не е прокурорски — казва главният лекар.

— Въпрос на тълкуване — казва вторият анкетиращ, — доктор Димов. Освен това срещу втория завеждащ отдавна се получават сигнали в отдела.

— Ненавиждам тази дума — казва главният лекар.

— И аз — казва доктор Димов, — но това не променя нещата. Ти си оставил този човек да се качи на главата на цялата болница.

— Силно казано, силно казано.

— Да, но хората казват и други неща — започва очилатият, — че своеволнични.

— Кои хора?

— Разни хора.

— А тези хора помнят ли какво беше отделението, преди той да дойде, а?

— Сега не се занимаваме с професионалната страна.

— Е да, да, вие се занимавате с нея само когато работата не върви.

— Тодоров — обаждат се доктор Димов, — ти защитава ли го, или не.

— Не. И аз си знам как го търпя, ако е въпроса. Ама да взема да го уволня ли. Хирург не се уволнява така, ей!

— Не става дума за уволнение, доктор Тодоров — прекъсва го Димов, — а може би за съд и затвор.

— Аз вече се консултирах с адвокати, драги, мили мой, от юридическа гледна точка въпросът е така усукан, че. . . — главният маха продължително с ръка.

— Въпреки това, надявам се, че няма да ни пречиш да проведем анкетата, както се следва.

— Моля — главният лекар с толериращ жест посочва към вратата.

В лекарския кабинет. Там са очилатият анкетиращ и доктор Димитров. Атанасов държи в ръцете си декларацията, подписана от бащата на момичето, и се обръща към Димитров.

— Значи, бащата е подписал.

— Да, както виждате.

— Трудно ми е да приема това за подпис.

— Той е неграмотен човек.

— Ще потвърдите ли, че положението е било наистина критично?

— Разбира се, аз я прегледах. Имам и резултатите от анализа.

— А как щяхте да постъпите вие, ако бяхте на мястото на доктор Панов.

— Това има ли някакво значение за вашата анкета?

— Всичко има значение за нея.

Димитров взема декларацията и я прибира в папката.

— Не ви трябва повече, нали?

— Не. . . та на въпроса.

— Навярно нямаше да рискувам — без колебание казва Димитров.

— Защото правилникът ви освобождава от този риск, така ли?

— Не — Димитров се усмихва малко тъжно, — моят опит. Когато преди двадесет и пет години дойдох в този град, тук върлуваше грип, кърмачетата правеха остри бронхопневмонии и умираха едно след друго. . . Тогава още нямаше пеницилин, нямаше нищо. . . И знаете ли, че първото дете, при което ме извикаха, беше мъртво. Без дишане, с трупни петна по тялото. . . И все пак аз го прослушах, просто от ритуална гледна точка. . . Стори ми се, че чух някакъв сърдечен тон, повтарям ви, стори ми се. И до ден днешен не съм сигурен. За всеки случай реших да инжектирам адреналин направо в сърцето.

— И то започна да бие — усмихна се доктор Атанасов.

— Да, представете си, детето оживя.

— И какво искате да кажете.

— Изслушайте ме докрай. . . Веднага след този случай, четири деца умряха едно след друго в ръцете ми. Те бяха живи, доктор Атанасов, и въпреки всичките ми старания умряха, а мъртвото — оживя. Никой освен лекаря не се среща по-често с абсурдите. Но оттогава аз знам, че не съм всемоутих, всемоутих е само случаят.

— А Панов се мисли за всемоутих, така ли?

Доктор Димитров поглежда недружелюбно анкетиращия.

— Аз говоря за себе си, а не за него. Той е друг човек.

— Авантюрист?

— Извинете — малко раздразнено казва Димитров, — но какво точно искате да знаете.

— Както се казва в съда: истината само истината — казва риторично Александров.

— И вие уверен ли сте, че тя е само една?

Двамата остават изправени един срещу друг. Доктор Александров сваля очилата си и изважда бяла кърпа, за да ги изтрие.

По една от градските улици, провинциална и живописна, се движат вторият анкетиращ — доктор Димов — и хубав млад човек.

— Доктор Панов — говори младият — иска всички да приличат на него и ако това не е така, се въбесява. . . Видяхте ли, че стигнахме преди автобуса.

Анкетиращият поглежда назад по улицата.

— А мене той направо излъга — продължава младият, когото ще наричаме доктор Ангелов. — Ела, казва, да видиш климат, истински курорт, хубаво осветление, хубави хора. . . Ще работим голяма хирургия, няма нищо да ти липсва.

Анкетиращият мълчи.

— Видяхте курорта. В осем часа всичко е мъртво. . . като в моргата. . . Дори там все можеш да чакаш някой да се надигне, а в града не. Най-честно ви казвам, че при първия удобен случай ще се махна.

— А какво ще стане с голямата хирургия?

Доктор Ангелов прихва.

— И Кристиан Бернард да дойде тук, за една година ще увехне. Не се прави с идеализъм голямата хирургия, изгнили конци и допотопна апаратура за наркоза.

— Че сме бедни, бедни сме, но все пак ние вземаме мерки. . .

— Хайде да не се заблуждаваме. Аз съм длъжен да направя нещо за себе си, докато имам още време. Задържа ли се тук, ще стана втори доктор Димитров.

— Извинете, но вие говорите само за себе си.

— Така ли. Не забелязах. Искате да говоря против доктор Панов? Първо, той сам достатъчно се е натопил и, второ, аз ще го защитавам, защото — Ангелов се усмихва, — като го махнете оттук, ще останем само двама с Димитров и тогава изобщо няма да ми разрешите да напусна.

Двамата продължават още няколко метра мълчаливо. Пред един малък жилищен блок Ангелов се спира.

— Аз съм дотук — той посочва входа. — Съжалявам, че не мога да ви покая, хазаите ми не обичат, когато вода гости.

— Дори мъже? — опитва се да се шегува доктор Димов.

— За жените те не употребяват думата гости — казва Ангелов и изчезва във входа.

Той прескача по три стъпалата по стълбището. Стига до площадката пред входа. Върху неизмазан бетон на пода е постлана чергича, а до нея са наредени няколко чифта обувки и галоши. Ангелов гледа с досада прелестта под краката си и изведнъж тегли един ритник на обувката. Бърка в джоба си, вади ключа си, пак поглежда обувката и изведнъж е озарен от светла мисъл. Навежда се, взема гнусливо по една обувка от всеки чифт, изкачва се на горния етаж, оставя там товара си, като не забравя да вземе по една обувка от стоящите на стража пред горната врата. След това се спуска обратно и сега комплектува новите чифтове. Доволен от себе си, доктор Ангелов се прибира.

— Аз съм осем месеца вече тук, а той не ми е позволил да направя една операция — казва млада жена с приятни черти, без особен чар.

Сцената се развива в градския ресторант под убийствения шум на оркестъра. Младата жена — доктор Симеонова — е в компанията на двамата анкетиращи лекари.

— Това е отношение лично към вас, така ли? — пита очилатият.

— Моля? — доктор Симеонова не е чула въпроса.

Анкетиращият поглежда сърдито към оркестъра.

— Това е отношение към вас, нали — повтаря по-високо той.

— Не! . . . Принцип. Според него жените не можели да бъдат хирурзи.

— Но практиката го опровергава — казва анкетиращият.

— И за това си има готов отговор — казва Симеонова.

— Странно какъв?

Доктор Симеонова се смущава за миг, после се усмихва.

— Че всички жени хирурзи били хермафродити.

— Какво? — насилва се да чуе очилатият.

— Хермафродити! — повтаря доктор Симеонова по-високо.

Вторият анкетиращ се засмива искрено. Но първият е възмутен.

— Този човек е побъркан — доктор Атанасов запалва цигара.

— Ама вне искрено се нерввахте — учудва се доктор Симеонова.

— И с основание — язвително отбелязва доктор Димов. — Втората му жена е хирург.

Очилатият го поглежда мрачно. Доктор Димов използва паузата и става, като се покланя на доктор Симеонова:

— Искате ли да танцуваме?

Доктор Симеонова става с любезна усмивка.

— Обичам да танцувам, въпреки че това съвсем намалява шансовете ми някога да работя хирургия.

— Бъдете спокойна — казва доктор Димов, — нещата в това отделение ще се променят.

В болничната стая с едно легло. В нея са доктор Панов и една сестра. Болният е загубил съзнание.

— Дай камфор и глюкоза. — нарежда Панов.

— Втори удар ли е получил, докторе? — пита сестрата, режейки ампулите.

— Глупости. Само е колабирал. По-бързо де.

Сестрата пълни спринцовката.

— Аз ли да я направя?

— Не. Тичай за система.

Сестрата му подава спринцовката и излиза от стаята. Докторът се надвесва и прави инжекция във вената на стария човек. След това разкопчава гърдите и започва леко да масажира сърдечната област. Упорито, с почти механични движения. По едно време той поглежда към лицето на болния и забелязва, че очите му са отворени и го следят. Панов въздъхва и продължава масажа.

Тогави болният тихо и бавно проговаря:

— Константино, ти са най-досадният човек, когото познавам.

Панов мълчи.

— Тъкмо бях започнал преговорите с оня и дори ми се стори, че виждам лицето му, пък то било твоята противна физиономия.

Панов продължава да разтрива гърдите му.

— Стига си ме мачкал.

— И ти стига си дрънкал.

— Аз съм вече добре, за съжаление.

— Млъкни, ако обичаш.

— Няма да млъкна. . . На три пъти се канех да го направя, а ти все ми пречиш. . .

Кажи ми, ясно ли ти е защо го правиш? Заради себе си или заради мене?

— Заради себе си — казва Панов.

— Благодаря. А може ли още един въпрос.

— Не може — казва Панов, завива болния и тръгва към вратата.

— Аз все пак ще ти го задам. . . Ще дойдеш ли на погребението ми?

Панов се спира и се обръща злобно:

— Не.

— Значи, след смъртта си няма да представлявам никакъв интерес за тебе?

— Тогави ти ще представляваш интерес само за патолого-анатома.

Панов излиза от стаята и се среща в коридора със сестрата, която носи системата:

— Сложи десет процента глюкоза и през нощта няма да мърдаш оттам.

— Ама, доктор Панов — негодува сестрата, — този болен не е за нашето отделение.

— Това преценявам аз, а не ти — през зъби процежда Панов, — и внимавай, този човек ми е приятел, предполагам, че си чувала за такива неща.

Панов се спуска по стълбището, за да го видим да надзърта в друг лекарски кабинет, където е жена му.

— Хайде — казва Панов.
— Имам още работа — отвръща жена му. — Влез. . . В града има дезинтерия.

— Каква прелест.

Жена му невъзмутимо продължава да пише в болничната книга.

— Викаха ли те? — пита тя, без да вдига очи.

— Още не. . . Разпитват подчинените ми.

— Тодоров казва, че е сериозно.

— Да. Искат да ме дадат на прокурора.

— И какво смяташ да правиш?

— Ще търся връзки.

Жената вдига недоверчиво очи:

— Какви връзки?

— В затворническата болница, сигурно имат нужда от хирурзи.

— Константино, аз говоря сериозно.

— И аз — отвръща Панов.

Виждаме ги по улицата. Вървят, без да разговарят. В мрежата, която жена му носи, има един хляб. Тя се спира до някакъв магазин, иска да влезе. Затворено е вече.

Продължават. Пред витрината на градския ресторант. Панов се спира.

— Искаш ли да влезем.

— Не.

— Може би днес имаме годишнина от сватбата.

— От десет години вече нямаме!

— Тогава влизай!

Той тръгва към входа. Жена му остава на мястото си.

— Идваш ли? — обръща се Панов.

— Не! — казва жена му.

— Както искаш! — Панов влиза във входа. Камерата следи жена му. Тя върви по улицата и свърва в една тъмна прика. Изведнъж в кадър се появява Панов. Той настига жена си и тръгва мълчаливо редом с нея.

— Защо не остана?

— Нямахме места — казва Панов.

Жена му едва забележимо се усмихва.

У тях. Дватамата седят мълчаливо един срещу друг.

— Ако тази работа се размине, ще се махна отук — отсича Панов.

— И къде ще отидеш?

— Където ми видят очите.

— Този път ще направиш това без мен.

Панов поглежда изпод вежди жена си. Става и започва да рови из кухненския шкаф.

— Заплашваш ли ме? — пита той, както е с гръб.

— Не. Но освен тебе на този свят съществуват жена ти и детето.

— Някога ние мислехме по един и същи начин за тези неща — казва Панов.

— Защото бяхме млади и вярвахме в чудесата. . .

Панов се обръща. Той държи в ръката си някаква чаша и пакетче сода.

— Ти се чувствуваш остаряла?

— Прави ми чест, ако не си го забелязал.

Панов си налива вода от чешмата и пие содата.

— Мария, можеш ли да ми кажеш защо записа да следваш медицина?

Жена му го поглежда изпитателно, но не отговаря.

— Защото беше прочела романите на Кронин, „Сан Микеле“, защото белите престилки ти действаха хипнотично. Благородна професия, нали? — казва Панов.

— Не отричам. Аз и сега я обичам.

— Тогава какво искаш от мен? Дом, удобства, спокойствие. Не мога да ви ги дам. Нямам време да мисля за тези неща. И не ме убеждавай, че не съм прав, защото аз самият добре го знам. . . Знам, че ме търпиш вече петнайсет години, знам, че ви мъкна със себе си като чергари. Мислиш ли, че не съм се питал защо го правя?

— И до какъв отговор стигаш?

— Не стигам до никакъв отговор. Някога вярвах, че удовлетворението, което изпитва един лекар, може да замести всичко в живота му.

— Ти и сега вярваш в това.

— Само че вече знам и друго — ние сме хората, които най-добре съзнават собственото си безилие. Всяка вечер си давам сметка за това и всяка сутрин започвам всичко отначало, сякаш светът е нов и може да се промени.

— Но защо караш другите да живеят като тебе? Защо смяташ, че и другите са длъжни да правят същото, което правиш ти?

— Виж какво, единственото нещо, което мога да ти кажа, е, че ти си напълно свободна да постъпваш, както желаш, и да не се съобразяваш с мене.

— Това, което казваш, не е почтено! — изведнъж остро казва жена му.

— Защо да не е почтено.

— Ти много добре знаеш защо! Защото аз съм твоя жена. И ще вървя подир тебе от град на град само от задължение!

Тя става и излиза развълнувана от стаята.

Доктор Панов остава сам. Посяга глупаво към кутийката със сода, пуска водата от чешмата и оставя содата да се изсипе в мивката.

— Доктор Панов — започва анкетиращият, — предполагам, че знаете, защо сме дошли, и ще си спестим обяснения.

Той се е настанил на бюрото на главния лекар, малко встрани от него е седнал вторият, доктор Панов е срещу тях на кушетката, а самият главен лекар е прав до прозореца.

— Трябва ли да изброяваме всичко, за което става дума тук — казва Атанасов и посочва папката на бюрото си.

— Не — казва доктор Панов.

— А отричате ли достоверността му.

— Не — казва Панов.

— Благодаря, че ни улеснихте — казва вторият анкетиращ, — но аз искам да знам вашето мнение?

— Нямам какво да кажа — отвърща Панов.

— Константине, тук всички сме лекари — сговорчиво се обаждат главният лекар.

— Точно за това.

— Слушай, Панов — неочаквано активно започва вторият анкетиращ, — ако мислиш, че ние с колегата трябва да изпълним една чиста формалност, грешиш. Ние имаме всички основания веднага да ти подпишем заповедта за дисциплинарно уволнение и никой няма да ни се разсърди за това. . .

— Хич даже — казва първият анкетиращ.

Вторият поглежда малко раздразнено:

— Но аз се страхувам, че утре ти ще започнеш да изглеждаш мъченик в собствените си очи. Аз не се интересувам от всичките тези доноси, нито от оплакванията, че се държиш грубо с персонала.

— Но защо, ако мога да попитам — много изненадано се обаждат доктор Атанасов.

— При случай ще ти обясня — казва му вторият и отново се обръща към Панов: — Ти си отвялкъл едно момиче с надеждата, че ще му спасиш живота, за жалост, то умира. . . Това може да се случи на всекиго. По-важно е другото. Убеден, че вършиш добро, ти не си зачел една воля, волята на едни прости хора. . . Нали така?

Панов мълчи.

— Мълчиш, значи, се съгласяваш — казва вторият анкетиращ. — И аз сега те моля, много добре да си помислиш, може ли твоята постъпка, да се превърне в принцип на нашето поведение. Защото, ако вярваш, че имаш право да налагаш просветената си воля над волята на невежите, тогава ти оправдаваш всяко насилничество и всяка диктатура. И за тия невежи хора ти си убиец на тяхното дете, защото те никога не могат да разберат какво значи „операцията е сполучлива“, но пациентът умря от емболия, както не са разбрали, че тази операция увеличава многократно шансовете детето им да оцелее. . . Ще кажеш ли нещо по този въпрос?

— Не — казва Панов.

— Тогава, докато не приключим анкетата, моля те да бъдеш на наше разположение и да преустановиш да изпълняваш длъжността завеждащ хирургическото отделение в тази болница. Считай се в отпуск, до второ нареждане.

Панов вдига глава, в очите му има малко недоумение:

— Но аз имам свои болни.

— Колегите ти ще се погрижат за тях.

— И откога влиза в сила тази мярка?

— От днес.

Панов се надига, поглежда към главния лекар — той навежда глава. Пред вратата Панов се спира и се обръща:

— Имам един приятел тук в болницата, мога ли да идвам на свиждане извън графика?

— Това се разбира от само себе си — казва вторият анкетиращ.

— Благодаря. — казва Панов. Вратата се затваря зад гърба му.

В кабинета на главния лекар се възцарява мълчание.

Главният се закашля многозначително.

— А бе. . . То. . .

— Какво? — пита вторият анкетиращ.

— А нищо, нищо.

Изведнъж очилатият анкетиращ недоволено отбелязва:
— Не знаех, че сме дошли тука, да се занимаваме с философии

В кабинета на Панов се е събрал персоналът на хирургическото отделение. По-съобразителните са насядали на столовете, закъснелите стоят прави. Но мълчанието е всеобщо.

Вратата се отваря, влизат Панов и Димитров. Панов отива при бюрото си и без да седне, казва:

— Искам да ви съобща нещо приятно. . . По всяка вероятност мене ще ме уволнят.

— И таз добра — обажда се доктор Ангелов.

— Възмущаваш ли се? — хапливо пита Панов.

— Ами това са недомислици — сърди се Ангелов. — Дори и да имат основания, трябва първо да ви намерят заместник, да не смятат, че ние с Димитров можем да поемем целия район.

— Съчувствувам ти, доктор Ангелов — казва Панов, — ако не бяха писани доноси против мен, може би нещата щяха да бъдат други. . .

— Аз ли съм писал доноси? — възмутено възкликва Ангелов.

— Това не знам — казва Панов, — но все някой е проявил страст към литературата, някой е престанал да бъде лекар и здравен работник и е станал писател.

— Константино — обажда се доктор Димитров, — аз гарантирам, че това не е направила човек от отделението.

— Ти можеш да гарантираш за себе си. . . А доктор Симеонова да е на друго мнение. . . Младото момиче вдига глава.

— Като си представя само колко ме мразите — добавя Панов.

— Аз не ви мразя, доктор Панов, вие ме мразите.

— Не отричам — казва Панов. — Заемате ми едно място в отделението.

Панов бавно тръгва към сестрите и санитарите.
— Ами ако някой от вас е измайсторил някое сигналче, а? Не ми се вярва. Вие сте стари кираджийски коне, вие не сте интелигентни, за да бъдете достойни за такова дело. . . Напи, сестра Серафимова? — обръща се той към операционната сестра. — Толкова време сме бъркали в едни и същи рани, не сте вие.

— Не, доктор Панов — казва сестрата и е готова да се разплаче.

— Все едно. Бъдете спокойна, рано или късно ще разбере кой е, ще му пречупя пръстите и после сам ще ги гипсирам. . . Свободни сте.

Персоналът започва да се измъква от кабинета.

Докторът остава сам с Димитров и Ангелов.

— Е, Никола — казва Панов, — ти излезе прав.

— И съжалявам за това — казва Димитров. — Но аз знаех нещо, в което ти не искаше да повярваш. Никой не постига това, за което мечтае, затова преди да дойдеш ти, аз се занимавах с хирургическото занаятчийство и ако си отидеш, пак ще продължа да правя същото. . .

— Това ще бъде жалко. Ти можеш повече.

— Но не искам повече, Константино.

— А ето той иска — казва Панов и поглежда към Ангелов. — Само че виж какво ще ти кажа, моето момче, не си мисли, че като отидеш в София, ще направиш чудеса. Там от разните му академици няма да се вредиш да отрежеш един цирей.

— Аз съм анестезиолог, а не оператор, доктор Панов. На мене ми трябва техника.

— Така е. . . — съгласява се Панов.

— А защо го признавате чак сега?

— Защото те заблуждавах напълно съзнателно.

— Себе си, а не мене — отсича Ангелов, после той се обръща към Димитров: — Онзи с хернията чака в операционната.

— Да чака — казва Димитров и поглежда гузно към Панов.

— Теглете му ножа — казва Панов.

Най-напред Ангелов, а след това и Димитров излизат от кабинета.

Панов остава сам, оглежда се разсеяно наоколо и започва да съблича бялата си престилка. Съблякъл я наполовина, отново я навлича и излиза решително от кабинета си. За да го видим как отваря вратата на болничната стая с едното легло.

Болният приятел лежи, очевидно в по-добро състояние, системата е включена във вената на ръката му.

— Как сме днес? — пита Панов.

— Що за идиотски навик имате вие лекарите да говорите на болните в първо лице, множествено число. Искате да ни покажете, че се поставяте на наше място? Само че аз ходя по нужда с катетър и ме зареждат като акумулатор, общо взето, съм така. А ти. . . как си?

— Утре ще те оперираме — казва, без да обръща внимание на думите му, Панов.

— Така ли? И в какво ще се изрази тази операция?

— Ще вкараме една сонда в стомаха ти.

— В моя стомах — казва болният и посочва с ръка. — Сонда? И през нея ще ме наливате, така ли?

— Да.

Болният се усмихва.

— Константин, бих ти доставил удоволствието да ме разрежеш, за да видиш какво има вътре в мен, но позволи ми да не се съглася да живея по начина, който ми предлагаш. . . Цял живот съм обичал да усещам вкуса на храната, която ям, на виното, което пия. Остави ме да умра прилично. Моля ти се.

— Ти си ми нужен, не разбираш ли.

— Тогава не се опитвай да ме препарирваш. Един ден ще разбереш, колко е важно на края да бъдеш такъв, какъвто си бил през целия си живот. . . Съгласен ли си с мене?

— Не — казва Панов, — но за съжаление има обстоятелства, които са в твоя полза. . . Всичко хубаво и щастлив задгробен живот.

Панов нервно се обръща и си тръгва към вратата, посяга към бравата и се обръща пак към болния и сега по лицето му се е изписало отчаяние, мъка и обич към този стар умираш.

— Помисли си, моля ти се.

— Обещавам ти. През всичкото време ще мисля за това — казва болният.

В кабинета на главния лекар двамата анкетиращи упорито прелистват болничните книги.

На вратата се чука. Тя се отваря и влиза доктор Панова, която не е дочакала поканата.

— Заповядайте, доктор Панова — казва очилатият анкетиращ.

Жената приближава, личи си, че е научила нещо, но се колебае как да започне.

— Защо не седнете? — пита анкетиращият.

— Няма да седя. . . Искам да ви кажа следното, че това е четвъртата болница, която съм сменила заедно с мъжа си.

— Знаем това — казва доктор Димов.

— Тогава имайте пред вид, че няма да бъде последната.

— Доктор Панова се опитва да ни заплашва — обръща се очилатият към колегата си.

— Защо да ви заплашвам. От какво ще се уплашите. Вие сте престанали да бъдете лекари и се ровите само в папките. Какво ще научите от тях. Дали Панов е бил добър лекар?

— Все едно — казва Димов. — Може да се научи и от тях. Например, че Константин Панов е бил сто пъти дежурен на повикване през миналата година, че има над триста операционни часа през нощта. Това е полезна информация за нас. . . И все пак, тъй като сте дошли доброволно, мога да ви попитам нещо?

— Моля — казва доктор Панова и сяда на един от столовете.

Анкетиращият се усмихва:

— Лесно ли се живее с такъв човек като доктор Панов?

Доктор Панова поглежда изпод вежди Димов.

— Може и да не ми отговорите на въпроса.

Жената мълчи.

— Вярно ли е, че сте подавали заявление за развод? — изведнъж пита очилатият.

— Това пък какво общо има с вашата работа. . . Това беше толкова отдавна, после аз сама го изтеглих. . .

— Вие сама? — пита доктор Димов.

— Да — казва Панова.

— А защо не ни разрешите и ние сами да решим какво да правим с вашия съпруг?

Доктор Панов и момченцето му са пред телевизора и гледат „По света и у нас“. . . Те са се настанили удобно един до друг. Малкият ту се взира в телевизора, ту плахо поглежда към баща си — очевидно той за първи път забелязва, че баща му проявява някакъв интерес към противната му телевизия. Изведнъж момченцето се сеща.

— Татко, утре има **такова**. . .

— Какво?

— Среща в училището.

— Майка ти ще отиде.

— Мама каза, че сега ще идеш ти, защото си свободен.

— Тъй ли каза — Панов е затруднен.

— И трябва да ме подстрижете, защото директорът се кара и ми вика „като взема една ножица, а ще те настрижа като овца“. . .

— Той си е събркал професията — отсича Панов.

— Кой?

— Николай, Николай. . .

Двамата мълчат и гледат телевизия. По едно време Панов възкликва:

— Идиот!

— Това ще бъде глупост.
— Той си го е заслужил — казва жената, — пък и защо да е глупост, може да не е глупост. . .

— Поясни си мисълта, ако обичаш. . .

— Защото, докато него го нямаше, всичко беше друго. . .

— . . . А ти се поведе по ума му. . . Какво си помисли, че можеш да се промениш на петдесет години, че ще направите велики работи. . . само дето по цял ден стоиш в болницата. . .

— Струва ми се, че това не те наскърбява особено.

— Бъди спокоен, за мен ти отдавна си като тези. . .

— Кои!?

— Консервираните птици.

— Искаш да кажеш препарираниите.

— Точно. . . От десет години ставаш само по-прашен. . .

— И на кой вид птици ти приличам?

— Все едно.

— Не е все едно, аз съм нощна птица, защото давам нощни дежурства, избири си една от тях. . .

Докторът излиза.

Жена му го проследява с поглед и без омраза казва:

— Бухал.

Тя се кани да стане от креслото, но в това време докторът се връща. Той се оглежда, търси нещо с очи, тръгва към масата, взема оттам очилата си, прибира ги във вътрешния си джоб.

— Сети ли се? — казва той, без да погледне жена си.

— Мисля — казва тя.

— Нима? — отбелязва Димитров и излиза. Външната врата се хлопва.

Жената спокойно и отпуснато става, отива при телефона, набира някакъв трицифрен номер. Чува се сигнал — свободно. Повтаря се. Никой не отговаря. По лицето ѝ се изписва разочарование: тя затваря телефона и се връща на креслото си. Отпуска се в него, посяга към чашата с кафето, изучава за миг бъдещето си, очевидно там няма нищо интересно. Тя остава чашата настрана. Поема плетката и се заглежда в телевизора. . . Скука.

Лекарският кабинет. Доктор Ангелов е застанал пред шкафа за престилките, съблича своята бързо, дори нервно навлича шлифера си. . . Отива към прозореца и поглежда навън. По стъклото чукаят дъждовни капки. В това време вратата се отваря и влиза доктор Димитров. Раменете и ръкавите му са мокри.

— Много ли вали? — пита Ангелов.

— Много — отговаря Димитров. — Нещо ново.

— Нищо. Всичко е спокойно.

— А приятелят на шефа?

Ангелов вдига рамене.

— Бях и при него. . . Въпрос на дни.

Както е с гръб, Димитров казва:

— Вие бихте го изписали да си умре в къщи, нали. . . Така се намалява смъртността в отделението?

— Аз. . . Защо? — Ангелов поглежда малко заядливо към Димитров. — В края на краищата нашата главна задача е да се грижим болните да ни умират удобно.

— Доктор Ангелов — казва Димитров, като се обръща, — вие се престаравате да изглеждате циничен. Не бързайте, то ще си дойде с времето!

Дъждовна нощ. Шосе. По него с голяма скорост се носи волга. Водата се стича по предното стъкло, чистачките работят, но не смогват. До шофьора е седнал петдесетгодишен мъж, той нервно пуши, напруга очи, за да вижда по-добре, поглежда часовника си и се обръща към водача. Без да се разменят думи, човекът на волана разбира, натиска педала за газта. Клаксонът непрекъснато свири. . .

Изведнъж някъде напред по пътя блясват два червени стопа. Някой упорито размахва джобно фенерче. Спирачките свирят, колата се занася, но успява да спре. Вратата мигновено се отваря и човекът, който седеше до шофьора, се измъква навън. . .

От дясната страна на шосето една зад друга са спрели коли, самосвали, автобуси. Габаритите и стоповете светят и колите изглеждат призрачни в дъждовната нощ. Човекът от колата започва да тича напред към края на колоната. Виждаме го да се спира до една странна фигура в дълга черна мушама. Тя сочи напред, после вдига двете си ръце нагоре към небето и ги отпуска, сякаш стоварва тежък предмет. Мъжът от колата продължава да тича.

Камерата се движи с голяма скорост. Асфалтът тече под нея. Изведнъж се заковава. Вижда се черен отвор на пътен тунел, вътре в дълбочината му мерзелееят светлини на факли.

В кадър — линейка с отворена задна врата. Малко по-напред втора линейка. Двама души тичат с носилка, в която, покрито с дреха, лежи дете. Вратата се хлопва. Първата линейка бавно потегля. Веднага след нея потегля и втората, тя набира бързо скорост, изпреварва първата и изчезва. . .

Операционната. Тук няма никой, камерата се плъзга по масата, таблата за инструментите и спира на мивката. Кранът на чешмата не е затворен добре и от нея се стича малка струйка с тънък дразнещ звук. Големият стенен часовник отброява девет удара. . .

Ударите на часовника продължават да звучат и по една затънтена уличка на градчето, по която върви човек, вдигнал високо яката на палтото си. Той стига до входа на висока, хубава къща с ограда и градина, намалява крачките си, оглежда се за миг и влиза във входа на градината.

Помещението, което е потънало в мрак.

— Да запаля ли? — чува се женски глас.

— Няма нужда, за виждам.

— Но аз не те виждам — отговаря жената.

Блясва светлина. В кадъра жената на доктор Димитров, която радостно приближава към доктор Ангелов.

— Целият си мокър — казва тя и разкопчава шлифера му. — Защо толкова се забави?

Ангелов мълчи. Жената окачва шлифера на закачалката и се обръща към него. Тя поривисто тръгва напред, прегръща го. Лицето на Ангелов почти не трепва, никаква радост, никакво вълнение не се изписва по него. Бавно ръцете му се повдигат и някак умерено се сключват около раменете на жената. . .

Фарове по улицата на градчето. Червената лампа на линейката. Камерата се движи заедно с колата, завон, втори, разпръсната локва, случаен минувач, който притичва пред светлината.

Приближаваме болничния вход. Преминаваме го. Спираме пред самите стълби. Хлопва се автомобилна врата. Червените кръстове на линейката изпълват целия кадър.

Стълби. Краката на човек, който бързо се спуска по тях. Отдолу по стълбата се изкачва доктор Симеонова. Тя спира и възкликва:

— Доктор Димитров.

Без да спира, Димитров пита:

— Обадихте ли се на Ангелов?

— Няма го в къщи.

— Потърсете го в ресторанта.

— Той не ходи там.

— Все едно, търсете го навсякъде.

В коридора пред амбулаторията е пълно с хора: санитарни, болни по халати, цивилни, милиционери. . .

— Тунелът се е срутил. . .

— Кой тунел бе? . . . Къде?

Доктор Димитров влиза в кадър. Той отстранява някакъв човек от вратата, на която пише „Главен лекар“.

Влиза вътре.

Главният лекар, прав зад бюрото си, е вдигнал слушалката и вика:

— Ало, а бе чуваш ли какво ти разправям. . . Ама че неграмотен човек.

— Да не смяташ, че мога сам да се оправя с това положение — спокойно и настойчиво казва Димитров.

— И какво предлагаш, какво предлагаш — уплашено говори главният лекар: — Ало, ало. . .

— Да повикате шефа. . .

— А така — главният лекар оставя слушалката. — Ами повикайте го, повикайте го, правилно, извънредно положение.

— Вие ще го повикате, а не аз.

— Ми той няма да дойде — с нотка на отчаяние казва главният.

— Доктор Тодоров, аз нямам никакво време.

— Действувай, действуй, драги. Мили мой, аз ще ти доведе Панов: жив или мъртъв.

Доктор Константин Панов с наметнато на раменете си сако е разглобил на кухненската маса един котлон и упорито се опитва да поправи скъсания реотан. Жена му седи на дивана и зашива бяла якичка на престилката на сина си.

Чува се шум от кола. Два продължителни клаксона.

Докторът трепва като старо ловджийско куче. Жена му също спира работата си.

Докато се усетят, в коридора навън се чуват стъпки. На вратата се чука и само след миг в стаята се появява главният лекар. Той поглежда умилено към доктор Панов, раз-
перва драматично ръце и казва:

— Това е.

Пред вратата на болницата спира санитарната кола. От нея почти едновременно излизат Панов и главният лекар. Панов се отправя към входа, а главният лекар се надвесва над прозореца на шофьора и нарежда:

— Сега отиваш в хотела, намираш там доктор Димов и доктор Атанасов, дига ги и ми ги водиш.

— Аз не ги познавам — казва шофьорът.

— Ще ги откриеш. Там ги знаят — казва главният лекар.

Доктор Панов върви бързо по болничния коридор, срещу него се втурва доктор Симеонова:

— Страшно нещо — възбудено казва тя.

Панов не я удостоява с поглед и тя започва да подтичва до него. Панов влиза в амбулаторията, а Симеонова плахо го гледа. Там на кушетката лежи човешко тяло, завито в прашно черно палто. . . Панов приближава и рязко повдига палтото.

Симеонова се е спряла на почетно разстояние и със стиснати зъби наблюдава лекаря. За миг очите на Панов се присвиват, после той внимателно покрива тялото с палтото.

Надпис „Хирургическо отделение“. Стъклената врата се отваря. В коридора санитарката разговаря разпалено с някаква болна.

— Леле шефът — уплашено възкликва санитарката и се опитва да се вмъкне в стаята заедно с болната. Късно е. Доктор Панов влиза в кадър и удостоява двете жени с поглед, който не вещае нищо добро.

— Марш.

Болната мигом се прибира в стаята, а санитарката, смешно подтичвайки, помъква масивната си фигура по коридора.

В лекарската стая са доктор Димитров, старшата сестра и операционният санитар. Влиза доктор Панов. Без да поздравя, той отива към шкафа за престилките и започва да рови в него.

— Ангелов дойде ли? — пита Панов, като си измъква престилката.

— Още не. Не могат да го намерят — отговаря сестрата.

— Тъй. Детето в съзнание ли е?

— Да.

— А другият?

— Той е по-лесен. . . Счупени ребра и фрактурата на подбедреницата, но ще има и още. . . Цялото поделение е там. . . разправят.

— И къде е сега този красавец?

Доктор Димитров вдига рамене.

На операционната маса, покрито с бяло покривало, лежи момченце. Очите му са затворени, в ръката му е включена система за кръвопреливане.

Доктор Панов приближава към масата и поглежда лицето на детето. . . Посяга и лежичко го пляска по бузата. . . Детето с мъка отваря очи:

— Здравсти. . . — казва доктор Панов.

Момчето се опитва да се усмихне, но не успява и отново се унася.

— Колко е налягането?

— Седемдесет. . . Когато го донесоха, беше осемдесет и пет. . .

Панов се намръщва, завърта се някак неуверено около масата и след това бързо и решително се отправя към съседното помещение, където са доктор Димитров и санитарят. Доктор Димитров е застанал с гръб и проверява нещо в шкафове с инструментите:

— Да се намери градският бик — високо и заповедно прозвучава гласът на Панов: — Под дърво и под камък. . . Да се събудят всички флѐорци. . . веднага. . .

Санитарят го гледа объркан.

— Какво ме гледаш. Изпращайте кола да го търси.

Санитарят се снишава и излиза от кадъра.

— Никола, ти ще ми даваш наркозата.

— Не съм работил с този апарат.

— Ще се оправим.

Димитров поглежда някак мрачно към Панов, свъсва вежди и изведнъж решително тръгва към изхода.

Виждаме го как заключва вратата на една стая, тръгва към телефона, посяга към слушалката, колебае се за миг, после решително набира номера.

— Телефонът — чува се разтревоженият глас на доктор Ангелов.

Телефонният звън се носи в тъмната стая, в която смътно различаваме обстановката.

— Няма да се обаждам — безгрижно отговаря жената на доктор Димитров. — Той знае, че спя дълбоко.

— А ако дойде тук?

— Той? . . . Няма да му стигнат силите.

Телефонът звъни остро и продължително.

— Обади се, моля ти се — настоява Ангелов.

— Щом толкова искаш — жената става от леглото, намята някаква роба на гърба си. . . Тя отива в другата стая при телефона и бавно вдига слушалката. . .

— Ало. . . Да. . .

В кадъра доктор Димитров. Той мълчи няколко секунди, сякаш си подбира думите:

— Извинявай, ако съм те дигнал от леглото — гласът му е глух. — Станало е нещастие. . . Катастрофа. . . Чуваш ли ме. . . Добре тогава. . . Слушай ме внимателно. . . Има много ранени, трябва да работим цялата нощ и. . . Утре няма да мога да те закарам в Пловдив. . . Вземи автобуса. Разбра ли ме?

Сега в кадър е жена му. Тя се замисля, лицето ѝ се променя:

— То не беше за утре, а за петък. . . Ти си се объркал. . . Разбира се — жената замълчава и после неочаквано добавя: — Ти как си?

— Лека нощ — прозвучава в слушалката гласът на Димитров.

— Лека нощ — тихо казва жената. Тя оставя слушалката и известно време не се помръдва от телефона. После отива към прозореца, повдига завесата и поглежда навън. Отнякъде долита шум от дъждовни капки, които равномерно падат върху тенекиен покрив. . .

— Какво става? — прозвучава гласът на доктор Ангелов. Той е застанал гол до кръста на прага на стаята.

— Нищо.

— Той ли беше?

— Не.

— А кой?

— Никой.

Ангелов се връща обратно в стаята. Камерата го следи. Той търси ризата си на стола. Жената влиза в кадър, приближава се към него и се опитва да го прегърне. Ангелов леко, но решително се отстранява. Жената го наблюдава известно време, след това отива към леглото, зазира се в него и зиморничаво се завива с одеялото. Тя се заглежда с празни очи в една точка и после изрича:

— Трябва да отидеш в болницата.

Ангелов остава неподвижен на мястото си. Той обръща глава към нея.

— Станала е катастрофа — казва жената.

Лекарската стая. Вратата се отваря и влиза доктор Ангелов. Той е запъхтян и потен.

Той се оглежда и когато вижда, че в стаята е само доктор Симеонова, променя изражението си, небрежно се приближава до шкафа с престилките и започва да се облича.

— Намериха ли те? — многозначително пита Симеонова.

— Намериха ме — измърморва докторът. — Искаш да знаеш къде?

— Не съм любопитна — казва Симеонова.

— Уважавам това качество — казва Ангелов.

В това време в стаята нахлува самият Панов. Като вижда Ангелов, той издува бузите си и въздъхва облекчено.

— Пиян ли си?

— Изобщо не съм пил. . . А вие защо сте тук?

Панов поглежда Ангелов право в очите и казва:

— Ще ти обясня. . . Доктор Симеонова, излезте за малко, ако обичате. . .

Симеонова се подчинява. Зачервена, тя напуска стаята.

Панов затваря вратата след нея и казва:

— Слушай, моето момче, не знам къде си бил, но ако ходиш при онази нимфоманка, ще ти пока само едно. . .

Ангелов отстъпва.

— Когато колегите ти са дежурни — продължава Панов, — нямаш право да спиш с жените им. Това разстройва работата.

Панов рязко отваря вратата, на прага е застанала доктор Симеонова, която явно не е съумяла да се отмести.

— Заповядайте, доктор Симеонова — казва Панов.

Младата жена е стъписана, но в това време дотичва някаква сестра и казва:

— Доктор Панов, викат ви веднага при главния лекар.

— Кажете му, че сме започнали операцията.

— Той каза на всяка цена.

Панов се ядосва, иска да каже нещо, въздържа се и се обръща към Ангелов:

— Започнете без мен.

В операционната са доктор Димитров и операционната сестра. Доктор Димитров обработва гърдите и корема на детето с разтвор на йод-бензин. Влиза Ангелов и без да промълви дума, се запътва към апарата за наркоза. Взима дихателната маска, завъртва крановете и регулира притока на кислород.

— Всичко наред ли е? — пита Димитров, без да вдига очи от детето.

— Да — отговаря Ангелов.

Кабинетът на главния лекар се оказва пълен. Тук са и двамата анкетиращи и един побелял мъж. Ризата под дрехите му е закопчана накриво. Това е същият онзи човек, когото видяхме във волгата на шосето при мястото на катастрофата. Когато доктор Панов влиза, мъжът веднага тръгва насреща му и заговаря бързо и неразбрано:

— Доктор Панов, прощавайте много, аз съм бащата. . . Вие нямате представа какво означава това дете за мен. . .

Панов поглежда недоумяващо към главния лекар, а главният сервилно казва:

— Това е другарят Стефанов. . . За нещастие детето му е пътувало с микробуса. . .

— Моля ви, докторе. . . — Стефанов прекъсва главния лекар, — нека да го откараме в София или Пловдив, не че ви нямам доверие. . . Разбирате ме. . .

Панов мълчи.

— Осем години няхахме деца. . . Няма да го преживеем. . . Моля ви най-човешки.

— Какво му е състоянието? — пита очилатият анкетиращ.

— Детето има обилен вътрешен кръвоизлив — казва Панов, — въпреки трансфузията налягането му спада, то незабавно трябва да се отвори. . .

— Докторе — отново се намесва бащата, — защо да се лъжем, вие сам знаете, че тук нямате необходимата база.

— То не може да бъде транспортирано — казва Панов.

— Момент, момент — намесва се главният лекар, — другарю Стефанов, нека да поговорим насаме с доктор Панов.

— Разговорът ви трябва да бъде кратък — казва нервно бащата. Вратата се хлопва зад гърба му.

— А сега. . . Кажвайте — обръща се главният лекар към останалите. — Този човек аз го познавам. . . Той. . . Той направо ще ни унищожи. Кажете, доктор Атанасов.

Очилатият анкетиращ е затруднен:

— Ами. . . В края на краищата въпросът е хирургически. . . Вие уверени ли сте, че то няма да издържи до Пловдив.

Панов мълчи.

— Виж какво, да му дадем линейка и да си го кара — решава главният лекар. — Защо да поемаме отговорност, когато ни нямат доверие.

Панов мълчи.

— Защо мълчите, доктор Панов, а трябва да вземем решение?

— Кой трябва да го вземе?

— Ние всички.

— Какво има да се решава, доктор Димов. Този човек е просветен, ние нямаме право да налагаме нашата воля. . . Нали така! — казва Панов.

— Така е по принцип!

— А ако по този принцип детето умре по пътя?

— В Пловдив, в Пловдив! — намесва се главният лекар. — Той си му е баща, той си носи отговорността! . . . Другарю Стефанов!

Стефанов влиза и оглежда лекарите.

— Ще ви дадем най-бързата линейка — казва главният лекар.

— Благодаря — казва Стефанов.

Изведнъж Панов се обажда бавно и непоколебимо:

— Аз няма да дам това дете.

Всички замлъкват.

— Как така няма да го дадете — процежда Стефанов. — Кой сте вие, че няма да ми дадете собственото дете.

Панов поглежда часовника си и не казва нищо повече.

— Константине — проплаква главният лекар.

Изведнъж Стефанов не издържа, спуска се към Панов, сграбчва го за реверите на престилката и казва:

— Няма да оставя детето си в ръцете на некадърни касапи — той разтърсва лекаря.

Очите на доктор Панов потъмняват, но с върховно усилие той се въздържа. В това време се надига доктор Димов и застава между двамата.

— Защо обиждате така — обръща се той към Стефанов. — Доктор Панов е един от най-добрите хирурзи в нашия окръг.

Стефанов се овладява за миг, отстранява се и казва:

— Аз знам къде са добрите специалисти, ако той беше толкова добър, нямаше да седи пет години тука. . .

Панов стиска зъби и казва:

— Съжалявам, но вие наистина нямате друг избор, ако ме задържите още няколко минути, детето ви ще свърши на масата. . .

Жилите на врата на Стефанов се издуват, той мъчително преглъща и успява само да каже:

— Ако се случи нещо. . . Ще ви. . . Ще ви убия — изведнъж от гърдите му се надига риданне.

Доктор Панов решително се измъква от кабинета. Камерата го следи по коридора. . . По едно време той се спира за миг, след това тръгва още по-бързо. . .

Целият хирургически екип е струпан около масата. Доктор Ангелов се намира при апарата за наркоза. С едната си ръка той държи главата на детето под брадичката, с другата намества дихателната маска. Малките детски гърди, кафяви от йод-бензина, мъчително се свиват и разпускат. Упойката е задействувала. От гърлото на детето се носи равномерно хриптене. . .

В кадъра — доктор Димитров. Той вдига очи и поглежда Панов.

Панов посяга сам към инструментите и взима скалпел. Инструментът ляга в жълтата ръкавица и блести. Пръстите го обхващат. Скалпелът забележимо трепери в ръката на хирурга. Очите на Димитров. Отново ръката на доктор Панов, той я завърта два пъти в китката си и сега скалпелът престава да трепери. . .

Оперативното поле. Разрез. В миг раната остава безкръвна, после едва-едва се обагрят от двата края. В кадър — лицето на доктор Симеонова. Със широко отворени очи тя наблюдава зад рамото на доктор Панов.

— Кохер — нарежда Панов.

Протегнатата му ръка. Операционната сестра мигновено му подава инструмента. Камерата показва хирурга до кръста, той работи и говори в маската си:

— Още една. . . Дай. . . Дай. . . Дай и тука. . . Ето и това сълче. . . Така. . . Конци. . .

Следва просто документален кадър. Ръцете на хирурга, които с някаква непредставима за обикновените хора чевръстност завързват краищата на конците и освобождават инструментите. В рефлекторите на операционната лампа се отразяват ръцете, маските, шапките на лекарите.

— Подсушвай.

Една след друга летят в легенчето кървавите марли. Доктор Симеонова с усилие наблюдава белия леген и почервенелите от кръвта марли. Погледът ѝ не издържа и се отправя към доктор Ангелов. Анестезиологът отваря с палец и показалец окоето на детето. . .

— Ето тук — казва доктор Панов.

Димитров се надвесва над операционното поле.

— Не е много.

Двамата хирурзи се споглеждат.

— Знаеш ли го дали е само това — казва Панов и продължава да работи, — на и тука кърви, мамка му.

Той се обръща към сестрата:

— Екартирай.

Сестрата се навежда и изпълнява нарежданията. Панов я поглежда остро и казва:

— Разтвори повече де, какво му се плашиш. . . Така. . . Шия. . . Дай ми първи номер.

Сестрата мигновено вдява конца и подава иглодържателя.

— Това първи номер ли е?

— Първи — отговаря сестрата.

Панов работи. Изведнъж той се обръща към сестрата и сърдито казва:

— Къде гледаш? Казах ти първи номер. . . Аз го познавам, като го пипам. . .

— Извинявайте.

— Не извинявам. . . Дай сега тук.

В кадър — системата за кръвопреливане. Доктор Димитров наблюдава банката с кръвта и съобщава:

— Кръвта свършва.

— Преливайте още. Не виждаш ли, че кръви като чешма.

— Няма повече от неговата група. . .

Панов вдига очи към системата:

— Нали имаше един литър нулева.

— Вчера отиде — казва Димитров.

— Вчера отиде, вчера отиде — ядосва се докторът. — С кофи я преливате тази кръв. . .

Дай. . . Дай и тука. . . Колко е налягането?

— Седемдесет и пет — отговаря доктор Симеонова.

— Не се покачва, мама му стара. . . Донор — нарежда Панов. — По-бързо. — Оглежда се: — Доктор Симеонова, тичайте при онзи и му източете литър кръв. . . Таман да се поуспокои малко.

— При кого?

— При бащата.

Почти тичешком доктор Симеонова се спуска по стълбището. Спира се на коридора пред вратата на главния лекар. Сега се за нещо и се връща през две врати в амбулаторията. Влиза вътре, поглежда със страх лежащото на носилка тяло, преодолява страха си и приближава към шкафа. Взима оттам необходимите инструменти. Излиза и отново поглежда към тялото. . .

— Ето я проклетата вена. . . Виж къде чак се е завряла — ръмжи доктор Панов над операционната маса.

Появява се доктор Симеонова с банка кръв. Панов поглежда към нея и пита:

— Не му ли стана лошо?

— Не — озадачено отговаря жената.

— Жалко — отсича Панов.

— Преливайте — обажда се Ангелов. — Пулсът отслабва.

— Каква е групата на тази кръв — пита Димитров.

Доктор Симеонова е смутена. . .

— Аз. . . Той. . .

— Вие не си знаете работата — избухва Панов.

— От бащата е — опитва се да умиротвори положението Ангелов.

— Бащата винаги е неизвестен, принцип в римското право — заявява доктор Панов. — Групата. Доктор Симеонова, сестрите знаят тези работи.

В стаята на главния лекар. Стефанов е седнал на стол, съблякъл е самото си и подвил ръкав на ризата над лакътя. Той притиска с пръст памучето към мястото, където е взета кръвта. Главният лекар прелиства някакви болнични документи, но прави това само механично. Той вдига очи към Стефанов и казва:

— Достатъчно, може да го хвърлите.

Бащата се сепва и гледа неразбиращо към Тодоров.

— Памука — повтаря главният.

Стефанов се сепва и поглежда към памучето и механично отговаря:

— А, не ми пречи. . . — после съобразява и разпуска ръката си. Памукът пада на земята. Стефанов поглежда към пода, подритва памучето, после се навежда, взима го и като не знае къде да го хвърли, продължава да го държи в ръката си.

— Казах ѝ аз — заговаря бащата на себе си. — Недей го пуска. Ще го закарам един ден по-късно. . . Ама бързаха. . . бързаха. . . За къде. . . Кажете. . . За къде?

— Моля ви, не падайте духом.

— Че вие какво си мислите, че аз имам нещо друго, което може да го замени?

— Разбирам ви — казва тихо главният лекар и навежда глава.

— Групата е АБ — съобщава доктор Симеонова.

Панов записан в работата си, отвръща:

— Добре. . . Сестро, попей тази кръв, че нищо не виждам.

Сестрата се протяга да изпълни нареждането.

— Как добре — изведнъж се намесва доктор Димитров. Той поглежда недоумяващо към колегите си. — Детето имаше нула.

— Нула, разбира се.

— Ами нула беше — съобразява Симеонова.

— Какво — усеща се доктор Панов и вдига окървавените си ръце.

— Не съвпадат — пояснява доктор Димитров.

— Ей. Я не си играйте.

— Така е доктор Панов, няма никаква грешка — казва Симеонова.
— Че АБ и нула, това значи — започва да преценява доктор Ангелов.
— Нищо не значи — прекъсва го Димитров.

Камерата спира на Панов. Той поглежда злобно:

— Значи, че през тези осем години, дето са нямали дете, някой е помагал. . . Това значи. . . Помощници дал господ. . . — той стрелва Ангелов с очи и веднага след това пита: — Колко е налягането?

— Пак толкова — чува се отговор.

— Кой от вас беше нула? — с нарастващо напрежение пита Панов.

— Аз — смънка Ангелов.

— Ти ще дадеш — нарежда Панов. — И без това се нуждаеш от кръвопускане.

Ангелов навежда очи:

— Вена във вена ли?

— Не. . . Трябваш ми? И само да смееш да ми припаднеш.

Ангелов се засмива.

— Симеонова — нарежда Панов, — източете колегата.

Ангелов, без да става от стола, се обръща предизвикателно към младата лекарка:

— Навийте ми ръкава.

Симеонова се заема със задачата, като стрелка Ангелов с очи.

Камерата се насочва към Панов.

— И само някой да се раздрънка. . . Ще му зашия устата ей с тази игла. — И той вдига окървавения иглодържател и заплашително го завъртва. — Прелели сме кръв от другаря Стефанов.

— Излишно предупреждение — казва Димитров.

— Щом има жени в стаята, не е излишно.

В кадър — лицето на доктор Ангелов. Той прави болезнена гримаса:

— Ох, вие сте жесток човек, доктор Симеонова.

— Няма да ми говориш на име — тихо, но достатъчно ясно казва Симеонова.

Камерата се изтегля и отива на детайл на стенния часовник.

— Казвайте ми налягането. . . Дай. . . Дай и тук. . . По-вдясно.

— Май се покачва — казва доктор Димитров.

— Май, или се покачва? — чува се гласът на Панов.

— Сега ще ти кажа. . . Чакай. . . Да. . . покачва се. . .

В кадър — очите на доктор Панов, които се завъртват победоносно в орбитите си.

— Ами ще се покачва, като съм го задънил, ще се покачва. . . Махай наркозата. . .

Никола, затвори го. . .

Докторът се отстранява доволен от масата и започва да си сваля ръкавиците.

Реалният Панов заобиколил масата, приближава до главата на детето и го поглежда. По острите черти на Панов, като че ли само за миг се появява умиление. Ръката му докосва челото на детето, пръстите търсят пулса на слепоочията. И в този миг доктор Симеонова не издържа и пита:

— Ще оживее ли, докторе?

Панов се извърща, очите му гневно светват:

— Доктор Симеонова, колко пъти съм ви казвал, че в медицината две и две не прави четири и че хирургията не е за жени. Извинявайте много, ама идете и сложете вода за кафе.

Доктор Симеонова сконфузено се отстранява.

В съблекалнята влиза доктор Ангелов. Той захвърля отдалече бялата си шапка към закачалката. Тя не долита до целта и пада на земята. В кадъра влиза доктор Симеонова, навежда се, взима шапката, изтупва я и я закача на мястото ѝ. Ангелов сяда на един стол и опъва уморените си крака напред.

— Защо не вървиш да поспиш, ами цяла нощ се развяваш из отделението като самаряноско знаме — пита той.

— И на тебе ли преча?

— Виж какво, той е прав. Мястото ти не е тука, нито на тебе, нито на мене. Трябва да спасяваме душите си. Корабът потъва, кормчията е луд, капитанът е продал душата си на дявола. . . А в спасителната лодка на доктор Ангелов винаги ще се намери място за една дама.

— Тя е претъркана от дами — казва Симеонова.

— Ще ги изхвърля всичките на акулите. . . Слушай — Ангелов се изправя, — говоря ти сериозно. . . Толкова ми е скучно, че съм склонен дори да се оженя.

— Искаш ръката ми? — весело казва доктор Симеонова.

— За известно време — казва Ангелов.

— И ще работим двамата хирургия, нали? — с точно дозирана самоирония казва доктор Симеонова.

— Не, аз ще работя хирургия, а ти ще ми гледаш децата.

— Няма да смогна — казва Симеонова.

В стаята влизат Димитров и Панов. Ангелов се усмивва предизвикателно на Симеонова и казва:

— Помисли си.

Панов бърка в шкафчето и вади кутийка кафе:

— Готова ли е водата?

— Забравих — казва доктор Симеонова. — Доктор Ангелов ме обърка, току-що ми направи предложение.

Панов преценява положението и отсича:

— Приемете го на всяка цена.

— Съветвате ли ме?

— Умолявам ви — казва Панов. — Това е единственият начин да се освободя от вас.

И ето че в стаята се появява главният лекар:

— Каква е прогнозата?

— На латински ли да ти я кажа, или на български? — пита Панов.

Главният лекар върти неспокойно очи.

— За сега детето е във от опасност — уверено казва доктор Димитров.

— Да съобща ли на бащата?

— Той къде е? — пита Панов.

— Притеснява се да влезе.

Панов поглежда колегите си, по лицето му пробягва малко горчива усмивка:

— Стеснителен човек. . . Да заповяда.

Главният лекар отваря вратата и казва:

— Другарю Стефанов, елате, моля.

На входа е застанал Стефанов. Той влиза, без да вдигне очи от земята. Лицето му е измъчено и все още тревожно, ръцете му са склучени отпред и здраво стегнати. Той се спира в средата на стаята и с мъчително очакване поглежда към главния лекар.

— За сега сме във от опасност. . . Операцията е сполучлива.

Бащата мълчи известно време, отпуща ръце и казва:

— Мога ли да го видя?

— Можете — прозвучава гласът на Панов. — Пренесохме го в моя кабинет.

Стефанов преглъща, ръката му се протяга нерешително напред, той прави крачка към хирурга и казва:

— Ще имате ли сили да ми простите?

Панов го гледа право в очите:

— Вие в нищо не сте виновен.

Стефанов спира с протегнатата ръка.

— Не стойте така — казва сухо Панов. — Ще се изморите. Идете го вижте.

Главният лекар подхваща Стефанов подръка и двамата излизат на коридора.

За да ги видим пред кабинета на завеждащия. Главният поглежда към Стефанов, усмивка му се насърчително и посяга към бравата. Вратата се отваря и лекарят пропуска Стефанов пред себе си.

В стаята е поставена кушетка, върху която лежи оперираното дете. До кушетката е инсталирана система за кръвопреливане и кислородна бутилка. На малко столче до кушетката е седнала сестра. Тя вдига очи и при вида на двамата посетители се изправя.

Бащата се запътва към леглото и изведнъж се спира. Отначало лицето му изразява недоумение и почуда, а миг след това — ужас. Той вдига ръце към слепите си очи.

— Какво ви става? — уплашено пита главният лекар. — Не се плашете. . . То само спи.

— Това — казва бащата, като с мъка отлепя устните си, — това не е моето дете.

Болничните коридори. Стъпки на тичаща жена. В кадър се появява доктор Симеонова, тя отваря вратата на лекарската стая. Влизането ѝ предизвиква тревога. Панов рязко се извързва и поглежда с истинска уплаха лекарката.

Тя затваря вратата зад гърба си и съобщава:

— Детето не било неговото.

Пауза. Доктор Панов дълбоко си отдъхва и после с присмех казва:

— Добро утро.

— Но то наистина не е неговото.

Шефът въздъхва с досада.

Доктор Димитров преценява положението, поглежда към Симеонова, после към Панов:

— Изморен си. Не разбираш ли какво е станало?

Лицето на Панов се отпуща безпомощно и долната му челюст увисва.

— Вижте колко неинтелигентно може да изглежда нашият шеф — засмива се доктор Димитров и после сякаш диктува: — Това е друго дете, доктор Панов, на друг баща и друга майка. В суматохата са се объркали.

— А неговото? — все още смян пита Панов.

— Ако е живо, е още там. . .

— Там ли?

— Там.

Панов става, изважда от джоба си есмарховата тръба, развива я, навива я около китката си, стяга я. Поглежда доктор Симеонова, по лицето му пробягва нервен тик. Той обръща гръб на колегите си, отива до прозореца и се заглежда навън в безлунната дъждовна нощ.

Настъпва мълчание. Младата лекарка поглежда съчувствено към човека на прозореца и тихичко казва:

— И какво от това. . . Утре други хора ще ви бъдат благодарни.

Панов е с лице към прозореца и както е опрял чело в стъклото, казва:

— Благодарността към лекаря, моето момиче, трае колкото спомена за болката. А природата се погрижила той да се забравя много бързо. . .

— Това няма значение. . . — набира смелост Симеонова. — Истинската хуманност. . .

При тези думи доктор Панов се обръща и сега лицето му е станало сбръчкано и насмешливо:

— Тя пък съвсем не ме интересува. . . Нито страдам от любов към хората, нито към говедата. . . аз си гледам работата и не се занимавам с патологии. . .

— Не го слушайте, той театралничи — казва Димитров.

— Кой? — Панов прехвърля яда си на Димитров. — Да не би и ти да започнеш да ми декламираш нещо за любовта към ближния?

— Не — отговаря спокойно Димитров, — искаш ли една глътка коняк?

— Искам — казва бързо Панов.

Димитров се запътва към шкафа. Панов отново се обръща към прозореца. Нещо привлича вниманието му навън. . .

— Остави — прозвучава гласът му, — линейката дойде.

Лекарите се измъкват бързо навън. Панов не ги последва. Той приближава до чешмата. Пуска крана, остава водата да се изтече и завира главата си под струята. После взима пешкир и здравата се разтърква. Хирургът се оглежда в огледалото и изведнъж лицето му се променя, става замислено и загрижено. Той оправя косата си и бързо излиза от стаята. . .

Малката болнична стая е потънала в болезнената светлина на синята дежурна лампа над вратата. Едва-едва се различава леглото на стария болен човек. Той лежи притихнал, неподвижен.

Светлина. В стаята е доктор Панов. . . Леко на пръсти, той приближава към леглото. Изведнъж се спира. В кадър — очите му, които изпитателно се плъзгат по лицето на стареца. После бързо лекарят протяга ръка и улавя пулса на болния. Една секунда, втора секунда, трета секунда. . . Това е достатъчно. Константин Панов извърща лице и за първи път ние виждаме, че очите му могат да съберат цялата мъка на този свят. После хирургът се изправя, с привично движение, вече съвършено спокойно, той изважда от вената на стария човек иглата от системата, тънка струйка ненужна глюкоза потича по пода, докторът вдига тръбичката и я закача. После се привежда, хваща отпуснатата ръка на стареца, събва я внимателно над завивката. Застава изправен при главата на човека. . . Лицето му е спокойно и смирено. . . Докторът в бялата си престилка стои така изправен и изведнъж леко извърща глава към другия край на леглото. Там е застанал цивилният доктор Панов, той гледа към починалия, после извърща глава към хирурга и в очите му има сълзи, които се стичат по страните му. . .

Бавно, отпуснато, грохнало хирургът Панов прекосява коридора и влиза в лекарската стая. Движенията му са несигурни. Той се спира по средата и започва да разкопчава престилката си. . . несъзнателно. . . копче след копче. . .

Изведнъж вратата на стаята се отваря, влиза главният лекар.

— Константине — задъхано казва той, — ох тия стълби. . . Докараха и неговото дете. . . И една жена. . . Това е всичко. . . Чуваш ли ме?

Без да погледне към главния лекар, уморено и с безразличие доктор Панов казва:

— Може ли да го закара в Пловдив?

Главният лекар изпъшква:

— Положението е критично.

Панов само поклаща глава.

В това време в стаята влиза доктор Димитров. Той поглежда двамата си колеги:

— Фрактура на базата. . . Почти няма дишане.

— Инжектирахте ли го? — пита Панов.

— Да.
— Ти ще го оперираш.
Доктор Димитров замълчава за миг.
— Както кажеш, само че. . .
— Какво?
— Нищо. . . — Димитров излиза от кабинета.

Мълчание.

— Доктор Панов — сухо казва главният лекар.

Панов не му обръща внимание.

— Константино, на кого си отгъщаваш?

— На никого. Не мога да издържа и тази операция, разбери ме човешки, не се чув-
ствувам сигурен.

— Ти? Който си правил по толкова операции на ден? За теб това е едно нищо!

— Правил съм ги, без да мисля, като шевна машина.

— И за какво има да се мисли, за какво. За това, че много те обидиха?

— Не! Нас ще ни обиждат, докато има хора, които умират в ръцете ни. И това не е
страшното. Едни умират, други оживяват и винаги трябва да започваш отначало. Само че
аз се уморих. Кажки защо едно петгодишно дете с толкова много живот в себе си умира, а
една баба, която отдавна е мъртва за всички, оживява и иска да яде кебапчета. Защо една
голяма душа трябва да угасне, а един малоумник да оздравее и от чума? Да имаше господ,
поне щях да знам, че той е виновен за това свинство.

— Константино, виж какво, аз съм малък човек, понякога и жалък, както си успял да
забележиш, за мен винаги е било опасно, когато много се философствува, но децата
трябва да се спасяват, никой не може да ме разубеди в това. Извинявай!

На една кушетка в манипулационната се е проснал по гръб доктор Ангелов. Той е
заспал дълбоко, като малко дете, без да си е съблякъл бялата престилка.

Вратата се отваря и влиза доктор Димитров. При вида на спящия мъж, той се спира
нерешително. . . Прави още две крачки, погледът му се плъзга по хубавото, още младежко
лице на анестезиолога. За миг в очите на доктор Димитров се появява тъжно любопитство,
след това веждите му се сбръчкват. Докторът протяга ръце и разтърсва спящия. Ангелов
се сепва, отваря очите си и като вижда над себе си Димитров, уплашено се надига.

— Ставайте — спокойно казва Димитров. — Имаме още работа.

— Аз съм бил заспал — измърморва Ангелов.

— Нищо — отговаря Димитров и тръгвайки да излиза, добавя: — И без това много
ви се събра тази нощ.

В лекарската стая е полутъмно. Само екалата на стар радиоапарат свети. Една ръка
приближава към копчето, завърта го, радиото пращи и писука, но доктор Панов продължа-
ва механично да върти копчето. Изведнъж зазвучава тиха и ясна музика. Докторът засил-
ва звука. . .

Музиката продължава да звучи в една стара аптека. С буркани различни лекове по
рафтовете, с всичките й странини атрибути, сякаш дошли от началото на века. Зад тъмния
плот стои приятелят на доктор Панов, облечен в бяла аптекарска престилка. Срещу него
е застанало петнайсетгодишното момче.

— Значи, ти си избрал да станеш лекар — казва старият приятел.

Момчето само кимва.

— И нищо друго?

Момчето вдига рамене.

— Това ме радва — казва старият приятел. — Струва ми се, че познавам много малко
лекари. А ето на — в бъдеще ще има на кого да разчитам.

Момчето се усмихва.

Доктор Панов изключва радиото рязко. Докторът бавно става от бюрото, отива към
прозореца, разтваря го и се надвесва навън.

От горна гледна точка — двете линейки, опръскани с кал и осветени от лампата на
входа, сякаш уморени, си почиват. . .

Доктор Панов се отблъсква от прозореца и тръгва към междинната врата.

В съседната стая доктор Симеонова е седнала на малко столче до леглото на оперира-
ното дете. Тя клюма, очите ѝ са натежали за сън. Изведнъж жената се сепва и се надига
от столчето.

В кадър — доктор Панов, който ѝ прави знак да седне. Той приближава към леглото
на оперираното дете — посяга и прихваща китката му. Той прикляква, поглежда часов-
ника си и замира за известно време. . . След това докторът оставя детската ръка на
леглото, изправя се и казва:

— Работи.
Доктор Симеонова го поглежда, без да разбира.
— Сърцето — пояснява Панов и излиза.

И го виждаме, отпуснат и замислен да върви по болничния коридор.
От една странична врата се измъква старче, което придържа гащите си на пижамата с ръце. Като вижда докторът, то се зарадва и се спира да го изчака. Доктор Панов минава край него, без да го забележи:

— Докторе бе — казва разочаровано старчето, — да ти се похваля.

Панов се поспира и се обръща:

— Кажй, бай Георги.

— От снощи сам ходя по малка нужда — с щастлива гордост съобщава старчето.

— Честито — казва Панов и продължава да върви по коридора, за да го видим да влиза в една широка врата с надпис „Операционен блок“.

Хирургическият екип, без Панов, е събран около масата. Камерата показва замисленото лице на доктор Димитров, който поема от сестрата някакъв инструмент. Изведнъж Димитров трепва. Поглежда най-напред сестрата, след това към новодошлия в операционната.

В кадър е доктор Константин Панов, облечен в хирургическите си одежди. Той застава до сестрата. Тя го поглежда за миг и веднага му прави място.

Очите на доктор Димитров, маската и шапката.

Очите на доктор Панов, маската и шапката.

После Димитров му кимва.

Панов се оглежда и хвърля поглед към доктор Ангелов.

— Нямаме нужда от тебе сега. . . То е в безсъзнание. Иди да дремнеш — казва Панов.

— Ще остана — казва доктор Ангелов.

Панов поклаща глава в знак на съгласие. И отново се обръща към Димитров.

— Само че. . . — казва тихо Димитров.

— Какво?

— Случаят е безнадежден.

Панов поглежда към оперативното поле. След кратка пауза той отново вдига очи към Димитров.

— И какво предлагаш?

— Ти какво предлагаш? — вместо отговор прозвучава гласът на Димитров.

Панов поглежда към Ангелов, после към Димитров и казва:

— Същото.

Димитров му кима с глава и като се обръща към сестрата, нарежда твърдо:

— Сестро, оперираме.

От горна гледна точка камерата започва да се изтегля.

В кадър остава операционната маса и струпаните около нея хора в бяло. Тя става все по-малка, замъглява се, слива се в някаква неясна фигура.

Зазвучава музика.

В кадър: сгради от пустия спящ град, потънали в тъмнина.

Камерата панорамира.

Отчетливо и ясно светят само болничните прозорци. . .