

ФИПРЕССИ, СЪЮЗ НА БЪЛГАРСКИТЕ ФИЛМОВИ ДЕЙЦИ

КОЛОКВИУМ

„СЪВРЕМЕННО БЪЛГАРСКО КИНОИЗКУСТВО“

Неотдавна в Дома на киното в София се състоя колоквиум, посветен на проблемите на съвременното българско киноизкуство, организиран от ФИПРЕССИ (Международната федерация на филмовата преса) и Съюза на българските филмови дейци.

Както някои от основните доклади, така и редица от изказванията вече бяха публикувани в печата частично.

В този и в следващия брой предаваме съдържанието на дискусиата, състояла се по време на колоквиума в нейния цялостен вид.

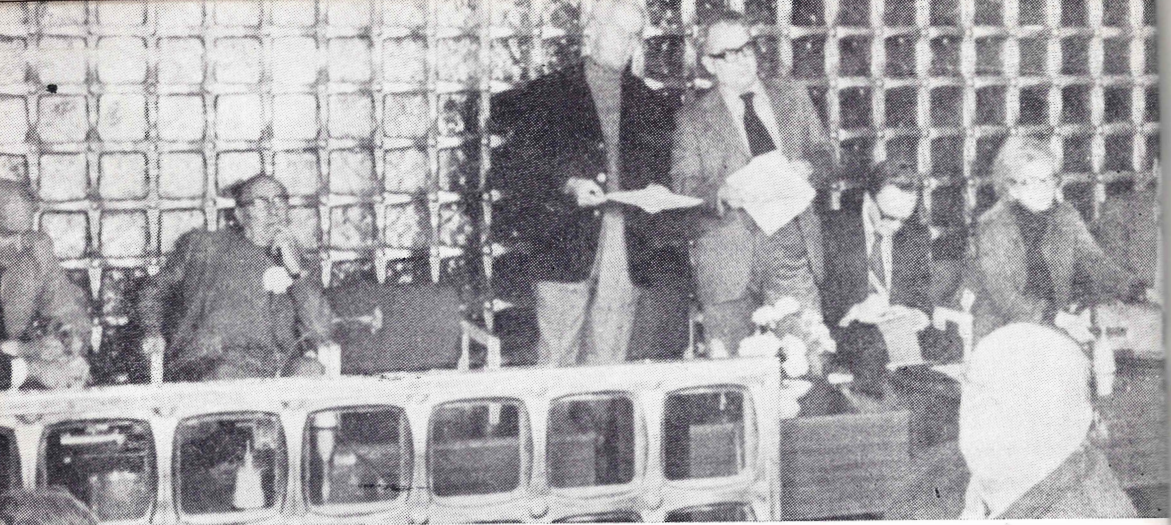
ВСТЪПИТЕЛНО СЛОВО

на з. д. к. **Емил Петров**, заместник-председател на Съюза на българските филмови дейци

**УВАЖАЕМИ ГОСТИ,
ДРУГАРКИ И ДРУГАРИ,**

Искам преди всичко да поздравя представителите на Международната федерация на кинокритиката с „Добре дошли!“ в България, в средата на българските кинематографисти и да изразя нашето дълбоко задоволство от провеждането на този колоквиум, посветен на съвременното българско киноизкуство и организиран съвместно от ФИПРЕССИ и Съюза на българските филмови дейци.

Ние — домакините на осъществяването на тази инициатива — ценим особено високо обстоятелството, че тук като наши гости се намират едни от най-видните творци на световната филмова критика, че те ще се запознаят с редица най-нови творби на нашето киноизкуство и ще имат възможност да споделят с нас своите впечатления. По време на срещата ще се състоят и лични, непосредствени контакти между тях и българските им колеги, българските критици, както и със създателите на нашия съвременен игрален филм. А това обстоятелство е особено важно за едно такова изкуство като киното.



Киноизкуството притежава, както никое друго изкуство, щастливата способност бързо да се съизмерва в световен мащаб, сравнително своевременно да привежда в известност своите постижения и да ги прави достояние на най-широк кръг от зрители в много и много страни по света. Плод на своеобразните исторически, социални и национални условия, които съществуват в отделните страни, киноизкуството може би най-остро не търпи каквато и да е национална ограниченост и затвореност. Всеки филм се стреми да продължи своята мисия върху световния екран и тук да намери своите нови зрители, своите нови съмишленици и съюзници, и тук да продължи да осъществява своето социално и естетическо призвание.

Днес съществуват благоприятни предпоставки тази особеност на киноизкуството да се изявява все по-осезателно и продуктивно, да изпъква неговата интернационална същност и функция. Сега международната политическа и културна обстановка в света се характеризира, въпреки всички трудности и пречки, с резултатните усилия за осъществяване на съдбоносно важните решения, взети на историческото съвещание в Хелзинки.

Тъкмо киноизкуството благодарение на някои особености в естетическата си природа и в социалната си функция може днес да изиграе подчертано благородна и активна роля за сближаването между народите, за възтържествуването на оня дух на отношения между тях, който ние с основание наричаме „дух на Хелзинки“, за запазването и укрепването на духовното здраве на човека, за победата на реалния хуманизъм, за съхраняването и обогатяването на съкровищницата на човешката цивилизация, против войната, за осигуряване на все по-добри условия пред културния напредък и социалния прогрес.

Нашата страна полага всички усилия, за да дава свой достоен принос за претворяването в живота на духа и решенията на Хелзинки.

Нека отбележа, че само в областта на кинематографическите контакти през тази и през следващата година у нас се проведеха и ще се провеждат крупни международни инициативи: през м. октомври у нас се състоя IV конгрес на Международната гилда на сценаристите, днес се открива съвмест-

ният колоквиум с ФИПРЕССИ, а през 1977 г. у нас ще се състои конгресът на ФИАФ — Международната федерация на филмотеките.

Както Съюзът на българските филмови дейци, така и Българската кинематография осъществяват и ще осъществяват богата и наситена програма в тези насоки.

Нашето киноизкуство няма да може да бъде разбрано, ако се откъсне от своите извори. На първо място тук стои животът на нашия народ от миналото и днес с неговата богата драматична и героична национална съдба, с неговите революционни борби, с неговия неповторим национален характер.

Киноизкуството ни ще бъде разбрано добре, ако се държи сметка, че то е част от една изградена през вековете култура, в която корените на реализма, на връзката между изкуството и борбите на народа са дълбоко разклонени и враснали.

В това отношение нашата национална култура се е формирала преди всичко под благотворното въздействие на великите реалистични и революционни традиции на руската литература, на руското изкуство.

По силата на най-съкровената си вътрешна същност нашата култура и нашето изкуство възприемат исторически спонтанно великите идеи на Октомври, оплодяват се от тези идеи, стават техни носители и изразители.

Това е основата, върху която се ражда най-тясната, с пълно основание може да се каже, братска връзка на българското със съветското киноизкуство, което създаде неумираща филмова класика и което днес претворява в своите най-добри произведения най-напредничавите обществени отношения в света. Съветското киноизкуство оказва на нашето киноизкуство най-голяма помощ — творческа, кадрова и материално-техническа, — за да може то да стъпи на краката си и да се развие като оригинално, своеобразно социалистическо киноизкуство.

Българското киноизкуство може да бъде разбрано добре, ако се вижда и неговата неделима свързаност с киноизкуството в останалите социалистически страни и с всички прогресивни, водещи напред тенденции в кинематографическото развитие на човечеството.

Днес нашето киноизкуство укрепва идейно-естетическите си основи като киноизкуство на социалистическия реализъм, като киноизкуство на един народ, който изгражда зрелия социализъм в страната си.

Развивайки се именно върху тая основа, киноизкуството ни през последните 5—6 години успя да създаде силни, правдиви и вълнуващи творби, в които се изявиха с категорична сила талантите на нашите кинематографисти от всички поколения. Във филмовото ни творчество навлезе млада смяна, създаде се благоприятна атмосфера, благоприятен климат за стимулиране появата и развитието на различни творчески индивидуалности, на многообразни течения и търсения в областта на съдържанието и формата.

Още в зората на развитието на филмовото творчество Ленин разкри пронително и далновидно неговата същност и роля с крилатите думи: „От всички изкуства за нас най-важно е киното.“ И нека отбележа, че това определение има не временен, конюнктурен смисъл, за нас то е изпълнено с живо, актуално и непреходно значение.

Днес ние се стремим това ленинско разбиране и отношение към киноизкуството да въплъщаваме в конкретните факти на художествената практика и в цялостното насочване на кинематографическия процес у нас.

Успяваме ли в това отношение? Какъв е реалният смисъл и обективната стойност на това, което създаваме и което вършим?

На тия въпроси ние търсим точния и верен отговор с трезво съзнание за възможностите ни и за техните реализации; за задачите, които животът

поставя пред нас, и за това, какво сме осъществили от тия задачи. Трезво съзнание, което иска да види действително постигнатото и да го умножи, да го задълбочи, да го издигне на още-по-висока степен. Трезво съзнание, което заедно с това иска да избегне самодоволството и главозамайването, притъпяването на усета за реалността.

В това отношение наред със собствените ни обобщения и оценки ние разчитаме много и на вас. Ние ценим извънредно високо вашето мнение, защото за нас е жизнено необходим и „погледът отстрани“, погледът на ония, които не са обвързани непосредствено с нашата творческа работа.

За вашите впечатления от гледаните филми, които ще споделите с нас, и изобщо за вашия специален интерес към съвременното българско киноизкуство аз ви благодаря от все сърце.

На всички участници в колоквиума пожелавам от името на Съюза на българските филмови дейци успешна, ползотворна работа.

МЛАДОТО БЪЛГАРСКО КИНО

Юри Ханютин

Колкото са по-силни, по-разнообразни и по-ярки впечатленията от срещите с изкуството, толкова е по-голяма потребността да се слее в едно, да се намери този образ, който като фокус събира главното... За мене днес българското кино се съединява в един кадър — последния кадър от филма „Спомен за близначката“ — огряната от залязващото слънце заснежена долина, гробището при селската църква, погребението на партизаните, стадото овце, подплашено от звуците на траурния салют. Тук се застъпват и вещината, материалността, земните корени на българското кино, и новият напрегнат лиризм, и епичното усещане за вечността на живота на народа, в който подвигът и смъртта на неговите синове са краткият отблясък, осветяващ пътя, необходимото звено в безкрайната верига от миналото към бъдещето.

Съвсем не искам да кажа, че „Спомен за близначката“ е единственото, произведение, което отразява днешния ден на българското киноизкуство. Не можем да си представим българската кинематография без филмите на Христов и Шаралиев, Радев и Захариев, Пискови и Вълчанов, Желязкова и Стайков, Корабов и Кирков, Хеския и Стоянов — няма да изброявам всички, защото все едно някого ще забравя. Просто „Спомен за близначката“ беше създаден в необходимия момент, неговата поява е и радостно неочаквана, и дълбоко закономерна. Силовите линии, постоянните мотиви, главните характеристики на българското кино се сляха в този филм, определиха новото качество на кинематографията като цяло — това е разбирането за многоизмеримостта на историческото движение, връзката на „човешката съдба и съдбата на народа“, както е казал нашият Александър Пушкин.

Темата за Съпротивата е изобщо една от главните теми в българското кино и в нейната еволюция ясно се забелязва смяна на етапите, естетическото развитие, вижда се целият кинопроцес.

Револуционната страст и младежкият ригоризъм определят първите филми, такива като „Тревога“, „Септемврици“, когато от героите и от техните

автори се изискваше еднаква класова определеност, строго деление на бели и черни, на „свои“ и „чужди“, когато конфликтите бяха безкомпромисни, а стилът — митингово-декларативен.

Втората половина на 50-те и началото на 60-те години влязоха в кино-изкуството с „На малкия остров“, а после с „Първи урок“ и „А бяхме млади“. Българското кино, като запази своя революционен патос, започна по-внимателно да се вглежда в хората, акцентът от действието белее пренесен върху психологическите мотивировки, върху намерението, за героя съдеха не само по това, което той е направил, но и по това, което е искал да направи.

Щастие е за българското кино, че неговите творци бяха тези, които прекараха младостта си в редиците на РМС. Това придаде на филмите им не само особена сила на тяхната убедителност. Връщането към миналото — на тях самите и на страната — е било необходимо за тези художници, за да погледнат от своята романтична младост на сегашния ден.

Така се определи най-важното, според мене, свойство на българското кино—неговата съвременност в пълния и най-добрия смисъл на думата. Като откровен, честен разговор със зрителя за главното, което вълнува самия художник. Авторите на тези филми показваха хора с възвишени помисли, с целомъдрени чувства, с готовност за саможертва. И те не се страхуваха от упреци в идеализация, защото не създаваха образци за подражание, а тревожно се запитваха: дали ние, които бяхме млади, сме останали все така чисти и готови за жертва и днес. В суровото, дори малко пуританско изкуство на следреволюционните години, те не се побояха да внесат романтично възвишени чувства, именно защото във филмите им изникваше въпро-

Юри Ханюгин (СССР)



сът: А не сме ли поизхабени ние самите и дали са способни нашите деца на такава необхватна самоотвержена любов?

Христо Ганев, партизанин и сценарист на филма „А бяхме млади“, си спомня: „Ние, авторите на филма, таяхме в себе си особено възмущение — резултат на лично преживени събития, — което възмущение изискваше своето материализиране. Именно това породило импресионистичния стил на филма. Ние не можехме да говорим като странични наблюдатели — студено, аргументирано, логично. Някои зрители не разбират значението на светлинните кръгове, хвърлени от фенерчетата, а аз при всяко гледане на филма чакам с нетърпение кога ще се появят тези кръгове и ще тръгнат по улицата. На някои тези епизоди се струват дълги, а аз съжалявам, че са толкова кратки... Тази емоция роди именно такъв сценарий и такъв филм.“ Тези фенерчета, светулки на непокритата с пепелта на равнодушието, наситеността, еготизма душа, са светели в тъмнината на буржоазна България. Действително това е най-възмущаващият кадър на филма. Всъщност тук е вечната тема на изкуството, неговият вечен въпрос: гори ли огънят на духовността, на готовността да се даде на хората светлината на истината, на вярата, на доброто, не загасва ли той?

Проповедта в изкуството е скучна, илюстративна, поражда съпротива у зрителя, когато не е минала през сърцето на художника. Проповедта придобива сила, когато се съединява с изповедта — така стана във филмите за Съпротивата, създадени на границата на 50—60-те години. И не случайно темата за вечния огън, който трябва да се запази днес, еднакво силно прозвуча във филма „Последната дума“, създаден от Бинка Желязкова, режисьор на филма „А бяхме млади“, и във филма „Откъде се знаем?“ на младия режисьор Никола Русев — историята на запознаването, на зародилата се нежност и на прекъснатите от смъртта чувства на двама млади нелегални. Дайте ни малко от вашата чистота, от вашата яснота, дайте за нашето днес — звучат думите на песента в края на филма. Приемствеността на поколенията в българското кино, приемствеността на темите, идеите тук са изразени нагледно.

Във филмите за революцията и Съпротивата, създадени в последно време, се проявява историзъм на художественото мислене, определящ някои нови черти на тези филми.

Първо, това е разкриването на нови територии в историята. Българската кинематография показва на зрителя във филма „Допълнение към ЗЗД“ събития, свързани с покушението през 1925 година и последвалия след тях фашистки терор. Ако по-рано темата за Съпротивата се развиваше главно в градска среда, герои на антифашистката борба бяха студенти, работници, професионални революционери, то сега в „Спомен за близначката“, в „Бой последен“ тя отиде още по-дълбоко, насочи се към първоосновите на народния живот.

Второ, епическото усещане за времето. Не случайно през последните години българското кино въз основа на исторически материал създаде мащабни, зрелищни произведения. Това не е резултат на световната мода, а опит да се разкрие историческият процес в движение чрез действията на народните маси. Многолюдността е опасна за филма, защото често води до раздробяване, до фрагментиране, до разпадане на формата. В по-голямата част от филмите българското кино успява да се справи с тази тенденция към ентропия на структурата. В „Допълнение към ЗЗД“ за сметка на щателно изградения сюжет са използвани елементи на криминално-авантюристичния жанр. В „Спомен за близначката“ епосът се съединява с лириката а Разнородните елементи на филма се сплотяват чрез централната фигура на

автора-герой, тогава 14-годишно момченце, чрез „спомена“, чрез изповедта за онова време, чрез самооценката и оценката на времето от днешни позиции и на сегашна възраст. Наистина, от възприятието на този герой стилистически се изключва плакатно решеният епизод на посрещането на Съветската армия. Що се отнася до „Бой последен“, интересната хроника на партизанската борба все още не е намерила композиционен център. Епизодите следват един след друг като вагони на влакова композиция, можеш да ги прикачваш и откачваш, без от това да губи централната мисъл на произведението.

И трето, може би най-важното, съзнанието, че историята върви по сложни пътища, че настъпателният ѝ ход е невъзможно да се представи във вид на права възходяща линия, че тя е многоизмерима, многослойна и подемите се редуват със спаданията.

Тази многослойност на историческия процес, от моя гледна точка, е най-привлекателната черта на „Спомен за близначката“. Животът на народа, показан в решителния, преломен момент — в на́вечерието и след 9 септември, — не се свежда само до реакцията на хората към това историческо събитие. Както при Толстой във „Война и мир“ хората продължават да живеят, да обичат, да раждат деца, да умират, да се вълнуват от ежедневните и вечните грижи, а историята изменя, определя съдбата им, понякога незабелязано за тях, а понякога със съзнателното им участие, така и тук животът е многообразен и многолик и единствено в дълбочините му действуват определящите исторически процеси.

Дълбокото разбиране на настъпателния ход на историята диктува суровия оптимизъм в „Допълнение към ЗЗД“. Това е показано в несполучливото покушение, разгрома на нелегалния център на партията, гибелта на стотици и хиляди прогресивни хора, без филмът да оставя чувство за безнадеждност. Временно е тържеството на фашизма и реакцията, независимо дали през 1925 година, или днес — това е ясният извод, обобщението от този филм, както и от другите филми за революцията и Съпротивата, създадени от българското кино.

Знаменитият френски критик Вогюе в книгата си, посветена на руския роман, пише за метода на Тургенев: „Той не ни демонстрира картини от „вълшебния фенер“, той ни демонстрира живота; фактите сами по себе си малко го занимават, той ги вижда чрез човешката душа.“ Нещо подобно Енекен е писал за Толстой: „При Толстой отсъства чистото описание. Природата за него не е нищо друго освен арена на човешки действия — средата се открива само доколкото внася разнообразие в чувствата и волята, определя ги, поставя условия на човешките постъпки.“ Това е този знаменит антропоцентризъм, от който западните критици са се възхищавали и за който са упреквали руската литература още в края на XIX век. Мисля, че този антропоцентризъм е свойствен в най-висша степен на българското кино. В това време, когато в много произведения на западното изкуство виждаме човека, превърнат във вещ, не властник, а играчка на техниката, на заобикалящата го среда, жертва на създадените от него сили — социалистическото киноизкуство, в дадения случай българското, последователно гледа на света от гледна точка на човека. Неговата личност, неговата психология се отразява във всички художествени компоненти на произведението и ги съединява в едно. И главното в този антропоцентризъм е активният стремеж да се помогне на съвременния човек — герой от живота и екрана — да реши проблемите, които създава пред него действителността.

Кой процес на съвременния живот на България днес е глобален, всеобхващащ и дълготраен? Това е процесът на урбанизацията, превръщането

на аграрната селска страна в промишлена и градска в хода на строителството на социализма. Именно той определя основния кръг от теми. Това е и смяната на стария начин на живот с неговите обичаи, ритуали с нов, градски, където съвременният бит, естетика се оформят. Това е и пречупването на предишната, патриархална селска психология във връзка с променящия се социален статус. Това е духовният вакуум, образувал се там, където старите ценности и ориентири са изчезнали, а нови все още не са изработени. Това е люлеещата се, неустойчива психология на вчерашните селяни, още не станали граждани (не е случайно названието „Селянинът с колелото“), и конфликтът между бащите, които все още мислено живеят в село, наследили неговите навици и вкусове, и децата, адаптирали се към новия градски живот.

Всички тези проблеми се разглеждат в известния цикъл от филми за миграцията — „Вечни времена“, „Последно лято“, „Дърво без корен“ и, разбира се, в свързания с него друг цикъл, който може условно да се нарече филми за еснафството, по-точно за бездуховността, завладяла или заплашваща да завладее определени кръгове от хора. Сред тези филми на първо място трябва да се отбележат „Вилна зона“ на Захариев, „Самодивско хоро“ на Андонов, „Катина“ на Я. Вазов, „Вината“ на В. Геринска. Филмът, който като че ли хвърля мост между двата цикъла, е „Селянинът с колелото“. Характерно е, че тази връзка между миграцията и еснафството е осъществена от Георги Мишев, един от най-внимателните изследователи на съвременния еснаф, тъкно улавящ неговите дребнобуржоазни селски корени, свързани с претенции за външна градска култура.

Важно е, че разработвайки тази тематика, българското кино се е преселило в малките градчета, селища, в крайградската вилна зона, там, където това преходно състояние е най-осезателно, където има вече телефон, телевизор, собствена лека кола и при това напълно селска зависимост от мнението на съседите, отлично познаване един друг, мрежа от роднински връзки и задължения, стремеж към комфорт и влечение към земята. Поддредането на дома като че ли замества работата на нивата.

Изключително важно именно за българското киноизкуство е, че разработвайки сюжетите на преселването в града, раздялата с родната земя, с миналото, самите автори, създавайки тези филми, извършват мислено движение по посока, противоположна на техния персонаж: те изследват местата, откъдето са започнали техните герои, те заснемат малкото селце в Родопите, напуснато от героя на „Вечни времена“, преминават през миналото на Иван Ефрейторов и на цялата му селска фамилия в „Последно лято“, през спомените на стария партизанин, доизживяващ годините си в града при децата си в „Дърво без корен“. Авторите искат да напишат тези корени, да разберат какви са нравствените и духовните ценности, които се съдържат в историческото минало на България и които трябва да бъдат запазени, за да не се превърне страната в обезличено-технизирана, и да се съединят с нормите, изработени от новия социалистически живот. По такъв начин парадоксът на миграцията в изкуството от века на научно-техническата революция към източниците в историческото минало е оправдан от настоящето и му служи.

Не трябва да се мисли, че обръщайки се към нейно величество научно-техническата революция, българските художници само аплодират и викат „Вива!“, следвайки нейните неумолими крачки. Но не трябва да се предполага, че те са до такава степен наивни, за да отрекат техническия прогрес, тяхната позиция е сложна и диалектическа. В цялостното унищожаване на старата селска индивидуалистична психология те виждат истински

драматични конфликти. Разбира се, Иван Ефрейторов е обречен в гордото си неприемане на законите на новия социален бит. Но нали и за приспособения към съвременния градски живот шурей — страхливец и търгаш — алтернативата също не е радостна. И Иван Ефрейторов за себе си е прав, когато иска да задържи сина си, и героинята от „Вилна зона“ също, когато вижда как се рушат плановите ѝ, свързани със сина: ето, отива си той и смисълът на живота, както тя го разбира, ще се разруши. Това са реалните драми на епохата на промените, на установяване на новото общество.

Антропоцентризмът, по-точно хуманизмът, на българското кино е в това, че то разкрива тези драми чрез човека и в името на човека.

Мисля, че не случайно актьорите заемат такова важно, лидерно място в българското кино — в това, което създават, е смисълът на крайната цел на българските филми. Българските актьори представляват галерия от народни типове, самотитни, целеустремени, мощни и естествени в изразяването на някоя черта, част от националната психология. Даже изниква опасното за критиката желание да се персонифицират в тези черти: Невена Коканова — душевността, деликатността, нежността на българската жена; Катя Паскалева — нейната страст, размах, щедрост и слабост; Цветана Манева — ум, воля, ирония... Но аз спирам тук, тъй като разбирам колко приблизителни са тези определения и колко по-богато е това, което създават и това, което могат да създават българските актьори. Например колко голяма е творческата амплитуда на Наум Шопов — от проанглийски настроения цар Борис до неконтролиращия емоциите си, истеричен и простодушен герой от „Вилна зона“. И колко е огромно разстоянието, отделящо импозантния, смел разузнавач-парашутист, легендарния „Осмият“ на Георгиев-Гец и скромния до срамежливост работник в „Селянинът с колелото“. А колко огромен е диапазонът на актьорските възможности на Коцев и Бинев, на Тончева и Радева. Така или иначе, при всички превъплъщения българските актьори винаги много здраво са стъпили на земята. Социалната биография на техните герои се прочита ясно и много често от самата външност, държане, интонация, това говори много за драматурзите и режисьорите.

Не искам да кажа, че българските актьори са най-добрите в света, аз говоря за благоприятната за творчеството им ситуация. В американското кино например по силата на точни жанрови структури, на определени канони за масова продукция са изработени свои стереотипи: шериф, бандит, благороден герой на уестърна, гангстер и т. н. И големите актьори са принудени да се съобразяват с тези стереотипи даже когато ги унищожават. В младото българско кино има по-малко стереотипи. Драматургията му не притежава толкова висока професионална завършеност, често има очерков характер с открити финали, с ескизни наблюдения; така е у Мишев, така е у Павлов, у Петров — тя оставя актьора много да размишлява, да доизигрива.

Например във филма „Вилна зона“ четиримата пияни нахълтват при спящия арендатор, за да го изгонят от дома му. Започва бой. По всички канони на западното кино това трябва да завърши с убийство или навреме дошлата помощ да спаси жертвата. Но боят е прекратен по средата и изтрезнелите герои дълго седят на масата, съобразявайки унило какво биха получили за нарушение на закона. При това тук главното е не в диалога и даже не в режисурата, а в точното състояние на актьорите: те са именно селяни, съчетаващи агресивността с благоразумната осторожност.

Във филма „Не си отивай“ Невена Коканова в ролята на келнерка не говори. Това е епизод, който би могъл да се пресъздаде само от голяма актриса. В двата безмълвни епизода е разказано и за умората на тази жена, и

за нравствената покруса, и за болката от компромиса и неизстиналата нежност към човека, който е загубен за нея. Тук е и безвъзвратността на загубата и покорността пред съдбата. Психологията на цяла социална прослойка и една съдба са концентрирани в тази роля.

Именно чрез действията на актьорите, осезателно чувстващи своите персонажи, намиращи се в постоянен контакт с живота, се обяснява още една важна черта на българските филми — те винаги се разпростират по-широко от сюжета, в тях е казано много покрай разказаната история.

Естествено, оценявайки даже близки по дух, но все пак от чуждестранното изкуство явление, критикът не може да се откъсне от своята култура, от нейните мащаби и критерии. Оценката на „чуждото“ винаги е сравнение със „своето“, дори и да не се споменава за това. В дадения случай то е особено оправдано от историческата връзка между съветската и българската кинематография. Известно е, че на първо време съветските майстори помогнаха на своите млади събратя да стъпят на крака. Завършилиите ВГИК български режисьори и сценаристи съставиха ядрото на първото поколение в българското кино, в съвместни постановки с известни режисьори изкараха школата и други наши художници.

Но ученическият период отдавна е отминал. Днес съветските и българските художници се проявяват на равни начала. Те взаимно си помагат и както на колодрума състезателите от един отбор подред вземат първенство, за да се предвижда по-бързо целият отбор, така всички социалистически киноизкуства понякога заедно, понякога едно след друго прокарват пътя, подпомагайки общото движение.

Трябва да се говори за взаимовлияния, за общност на позициите, темите, проблемите, определени от общността на историческия път, от политическите, икономическите и културните връзки, които понастоящем се проявяват като една от закономерностите на световното развитие. Именно тази общност на пътя, общност на проблемите и съвместното им решаване обуславя необходимостта проблемите на развитието на отделните социалистически изкуства да се разглеждат в контекста на цялата социалистическа култура, като в особеното, специфичното, националното се вижда общото.

Нашите по-стари колеги по литература вече се опитват да разглеждат социалистическата литература като „сложна, многообразна, динамична, постоянно развиваща се, но в главните си параметри цялостна идейно-художествена система, възникнала и функционираща в колективните исторически условия“ (из речта на директора на ИМПЛИ Ю. Барабаш пред конференцията на литературоведите от социалистическите страни). Мисълта на нашите кинотеоретици все още не е допринесла много за определяне параметрите на тази цялостна система на социалистическото киноизкуство, но може да се направи опит да се набележат някои общи точки и възли на тази система.

Ето например проблема за новия герой-ръководител и изискванията, които предявява пред него научно-техническата революция. По-рано, през 30-те — 40-те години герой на повечето производствени филми в съветското кино беше ентузиастът-стахановец, поставящ трудови рекорди, или новаторът, извършващ открития и влизащ в яростен спор с консерватора. Епохата на научно-техническата революция внесе ново качество в характеристиката на героя: високия професионализъм, техническата ерудиция. Вместо шум — ритъм, вместо безогледен ентузиазъм — точно изчисление. Инженер Чешков от филма „Тук е нашият дом“, станал нарицателно име за този нов „делови човек“ от епохата на научно-техническата революция, през цялото време повтаря: „Ритъм, график.“ Обаче Чешков, как-

то и другите „делови хора“, разбирайки изискванията на съвременното сложно производство, лошо възприема нуждите на хората, работещи заедно с него. Съвременният стил на мислене неочаквано се съчетава с бездушие, деловият човек се превръща в технократ. Тук е зърното на конфликта, разработен в този филм.

В българския филм „Магистрала“ отново се среща с образа на ръководителя-началник на голям строеж. Човек страстен и увлечен, той не признава думата „невъзможно“, той сам работи „свръх силите си“ и изисква това и от подчинените, той не е равнодушен човек, той е мащабен и в делата, и в грешките. Но същевременно той не се съобразява с обективните възможности на техниката, не особено се замисля над научната организация на производството и постига успехи благодарение на принципа „на всяка цена“.

Може да се каже, че този герой принадлежи на миналото на нашата икономика и наше изкуство. Там, където свършва филмът „Магистрала“, Хелман и Микаелян започват филма си „Премия“, стремежи се да вникнат не в това построено ли е или не, и изпълнен ли е планът, а с каква цена, с какви средства е построено и изпълнено. При всичко това ние трябва тук да говорим не за различия в равнищата на изкуството, а за различие в историческите фази на икономиката и съзнаването на проблемите ѝ. Впрочем авторите на „Магистрала“ вече усещат ограничеността на героя в новите условия. Без съмнение процесът на научно-техническата революция ще издигне свои „делови хора“ в българското киноизкуство и там ще се появят въпросите за икономическата и човешката целесъобразност на тези или онези решения. И киното може би ще се опита да покаже тези нови герои не само в условията на строителството, където „всички са за пръв път“, но и на установеното вече производство. Та нали научно-техническата революция не представлява екстензивното увеличаване броя на предприятията, а интензивното използване на мощностите, на новите методи на труда, тя изисква нови качества от всички участници в производството, от обикновения служител до ръководителя. Да се покаже как и в какво направление те се формират — това е задачата на изкуството. На този етап то посочва пътя и възможните грешки.

От друга страна, българското киноизкуство играе ролята на лидер в разобличаването на потребителското отношение към живота. Не знам друга кинематография освен българската, в която така последователно и безкомпромисно да е разглеждан съвременният еснаф, с неговата привързаност към предметите и комфорта, с агресивното налагане на своите вкусове и възгледи, с ненавистта към чуждите хора и идеалистите, и безпринципната борба срещу всичко, което заплашва да наруши неговия обичаен покой и благополучие. На този път има постижения и неудачи, за които ще говоря по-нататък. И така — аз смело мога да причисля към актива на българското кино такива филми като „Вилна зона“, „Самодивско хоро“, „Вината“, „Селянинът с колелото“.

Темата за миграцията е обща за България и СССР. И това е естествено. Двете страни са преживели процес на превръщане от аграрна към индустриална държава. Тъй като тези проблеми назряха по-рано в нашия живот, затова и у нас по-рано се появи например „Поема за морето“, където изходната ситуация е преселването на селото от залетите от водите на язовира места, които проблеми се повториха след 15 години в „Последно лято“ на Христов. Тук няма заимствувания, но има сходство в издигнатите от живота колизии. Точно така заселването в града, станало сюжет на цял цикъл от български филми, ние срещахме у Шукшин и други автори. И трябва да се каже, че в двете кинематографии тази тема се развива не чрез противопос-

тавяне хубавото село на лошия град и обратно, а чрез сблъскване на новия, социалистически начин на мислене с дребнобуржоазния независимо от градското или селското жителство на носителя.

Отношенията между художника и зрителя, ролята и мястото на твореца в социалистическото общество се разглеждат от Конрад Волф във филма „Гол на стадиона“ и от Иван Андонов в „Самодивско хоро“. И в единия, и в другия филм възниква ситуация на неразбиране, непризнаване. Но характерно е, че и двата филма са комедии. Скулпторът на Волф и живописецът на Андонов добре познават своята публика, своя народ, гъвкаво и лукаво излизат от сложните ситуации и разрива в схващането на изкуството и неговите задачи между тях и зрителите не оценяват трагично, вярват в перспективата. По този начин има много средства за решаване на общите колизии, на сходните характерни и проблеми. Но по-нататък идва особеното, специфичното, родено от различните културни традиции, от различната национална психология.

Интересно например е това, че и в „Последно лято“, и във „Вечни времена“ главните герои остават на село, те са като дърво с вкопчени в почвата корени, което не може да се измести. А в руското изкуство авторите насочват вниманието си към тези, които заминават, които си отиват: преселва се Зарудни, пристига и заминава Федорченко в „Поема за морето“, прави пътешествие през цялата страна героят от „Печки-лавочки“, страстта към промяна на мястото изгаря и Егор Прокудин, напуска родното си село героят от „Братя“. Случайно ли е това?

Литературоведът Г. Гачев в сравнителния анализ на стихотворенията на Лермонтов „Сън“ и на Христо Ботев „Хаджи Димитър“ е изложил твърде плодотворни съображения за особеностите на руския и българския образ за време и пространство. Той стига до извода, че „в определената, затворена и плътна България движението расте във времето, това движение, създаващо органично тяло в различни моменти на движението, са фазите на съзряване. Неговият модел е растящо стъбло. А моделът на руското движение е път. Това е основният организиращ образ на руската литература.“ В съветските филми за селото именно той става лейтмотив. Да си припомним „Поема за морето“. Първите кадри са: плува параходът „Некрасов“ по Днепър, лети на самолет генерал Федорченко. Върви из селото Иван. Движи се по селския път кола с момичета, пътуващи към Каховка. Темата за пътя, за безкрайния път, за прощаването край селото е пронизала филма „Странни хора“, „Печки-лавочки“, „Небето на нашето детство“ и много други. Техните герои са хора, които си отиват...

В България „тялото на страната е плътно“ и „молекулите са преплетени помежду си с най-различни разклонения на родствени и землячески връзки, така че в България може да се каже, че хората се познават и двама души винаги ще намерят общ познат, сродник или земляк“. „В Русия всичко е огромно и не се вижда, а в България всичко е малко и остроосезаемо.“ Ето защо във филма „Селянинът с колелото“ героят, отишъл в града, се опитва да се върне назад, така както и героят, от „Дърво без корен“ — появява се макар и безнадежден опит за контрамиграция. Затова изниква на първи план ирационалният бунт на героя от „Вечни времена“ срещу разумното преселване в долината. Връзката със земята е по-силна, боли, когато я късаш.

В ред съветски филми сме свидетели на скъсване на връзките на героя със селото, а в българските филми скъсване няма.

При наличието на тематични цикли в такава малка кинематография като българската винаги съществува опасността от самоповтаряне. Струва ми

се, че тя понякога възниква. Например при разобличаването на еснафството и потребителското отношение към живота. Тук понякога българските режисьори се подхлъзват към щампата. Аналитичният поглед се заменя със символичен, когато тези или онези символи като че ли подразбират определени социални явления. Така еснафството в съвременния български филм има достатъчно твърда номенклатура, означаваща неговите предмети. Това е домашната луканка, консервите и компотът, кристалът и леката кола и на края обилното ядене и пиене. Но нали предпазливото отношение към предметите, между другото, спечелени с тежък труд, умението да се цени комфортът и радостта от веселото обилно ядене е свойствено на нормалния труженник. Въпросът е там, какво място заемат те в живота, не заменят ли, не отхвърлят ли нравствените ценности. Но превръщайки вещите в характерни белези на еснафа, не се ли превръщаме ние самите в пленници на вещизма?

Опасността от повторение е особено голяма, когато работата върви добре, когато се вземат за образец успешни решения и находки — всичко е наред и защо да не вървим по този път, защо да търсим нови пътища. Във връзка с това иска ми се да спомена спорното може би мнение за възможните пътища и перспективи в българското кино, за новите идейни и естетически модели, които биха могли да се появят в него.

Струва ми се, че след разобличаването на явното еснафство българското кино би трябвало да обърне внимание на по-прикритите му форми. Фигурата на Булгуров, който развъжда свине в двора на градския дом, е твърде ясна и затова по-малко опасна от „просветения“ еснаф, притежаващ в дома си библиотека, намиращ се в течение на последните литературни новини и последната мода, но който се ръководи от същите закони, както и един търгащ — да спечели за себе си повече, а на обществото да даде по-малко.

От друга страна, в епохата на научно-техническата революция се модифицира такова понятие като ентусиазъм, което днес е свързано не само с емоционалните форми, но и с точните инженерни сметки, с умението да се съпоставя, да се търси съотношението при вземането на решение — това са най-важните фактори на техническия прогрес.

Проблемите за нравствеността днес изискват особено внимателно изследване на съотношението между думите и делата на героите, изясняване дали понякога големите думи не прикриват напълно егоистична позиция.

Става дума следователно за по-тънки методи на анализ, необходими за днешната все по-усложняваща се действителност, понякога надхвърляща обичайните мерки и критерии.

Новите естетически модели вече се появяват и в българската кинодраматургия. Днес в сценариите, които разказват за съвременността, от една страна, се среща новелата, етюдът, понякога анекдотът — открити форми, които свободно допускат в себе си подробности от живота. Авторите като че ли предоставят на режисьорите и зрителите богат жизнен материал, но без да желаят да му дадат категорична оценка, да предрекат резултатите от неговото развитие. А, от друга страна, възникват точни конструкции, завършени, свързани с много определено жанрово решение, с използване опита на „масовите жанрове“, ползващи се от неизменната любов на зрителя. Тук на първо място бих отбелязал търсенията на Вълко Радев, който съединява традиционната структура на мелодрамата в „Осъдени души“ с широката панорама от исторически събития по време на Гражданската война в Испания. Радев смело преосмисля традицията на жанра мелодрама, той го показва в преобразен вид. Във филмите „Следователят и гората“, „Сладко и горчиво“, както ми се струва, канонът на жанра се оказва по-силен, отколкото съвре-

менната действителност, която би трябвало да размести неговата граница; съвременността е показана само чрез външните методи, само до такава степен, до каквато позволява канонът на филма — разследванията на мелодраматичния детектив. Но нали жанровата формула съществува, за да бъде преодоляна — това е постоянен закон в голямото изкуство.

Самият стремеж към жанрово разнообразие трябва да се приветствува, още повече че в българската режисура има потенциал за реализиране на драматургия с най-различен план. Богатство от изразни средства, разнообразни маниери — това са характерните ѝ черти. Тук е и мощната, построена на неочаквани ситуации образност на Христов, и суховатият документализъм на Захариев, изобилствуващ от изблици на страсти, тук е и монументалността и мащабът на историческите платна на Корабов, и напрегнатият лиризм на Желязкова, тук е и акварелната тънкость на психологичните рисунки на Терзиев и аналитичността на Шаралиев. Ландшафтът на българската кинематография е също така сложен и разнообразен, както ландшафта на самата България: тук има и море и планини, проломи и степи, сняг и рози — и всичко това върху малко парче земя.

Това жанрово разнообразие възниква естествено от богатството на индивидуалностите и се създава преднамерено — от вниманието към потребностите на зрителя.

Повече от всяка друга социалистическа кинематография българската се радва на трайната любов на зрителите. Собствените национални филми лежат в основата на репертоара. Това не е за сметка на компромисите, не е за сметка на снизхождението от страна на изостаналите вкусове. На зрителя не само се предлага филм, него го възпитават последователно и целенасочено, без да се игнорират искрените му потребности за зрелищност, занимателност; взема се пред вид жаждата му да бъде потресен, за силни чувства, за безогледни страсти.

Смятам, че ключът за разбиране на феномена, с който се занимаваме, лежи в самото название на нашия колоквиум. Българското кино действително е младо. Не само по възраст — та нали в изкуството също се среща преждевременна старост. Българското кино е младо по темперамент, по свежестта на възприемане света, по смелостта на засягане най-наболените въпроси на времето, по разнообразието на творческите търсения — това е и зкуство, откликващо на вътрешните потребности на нацията, вървяща по пътя на социалистическото развитие. Тук е тайната на неговата жизненост и на здравите контакти със зрителите.

ЕТОСЪТ НА КУЛТУРАТА И СЪЗНАНИЕТО НА ТВОРЕЦА

РИШАРД КОНИЧЕК

От години в Полша се пише за „любовното приключение“, което съществува между българското кино и живота. За нас нетърпеливите и властните или покорните и традиционните форми на тези ухажвания от страна на творците са също тъй интересни, както и реакциите на самия обект. Случва се загадъчната усмивка на живота, еднакво обещаваща за всички, да се превърне понякога в жест или в знак за диалог. Някой бива предпочетен, тайната е разкрита. Кой е този победител, какви хитрости е използвал, какво е станало в момента на споразумението с живота. Именно за това се пише всяка година. А също така и за равнодушието на този избраник на киното — живота, за неговата студенина, за пропуснатите възможности. Ние следим доста внимателно тези цикли на официалните отношения или на тайно разбирателство между живота и българското изкуство, искайки да ги анализираме от известно разстояние. Пишейки за тях, ние се надяваме да открием условията и ситуациите, в които разбирателството би било често или постоянно явление, а получените информации биха били приятни и пълни. Но това внимание и това усилие фактически дава скромни резултати. Само някой, който съществува вътре в българската действителност, би могъл да опише цялото богатство на едва скицираните тук връзки между творчеството и външния свят, т. е. това би могъл да направи български художествен критик.

Начало или осъществяване?

Полската критика никога не е пестила поощрителните си думи за поредните търсения в българското кино. Това бе неин особен комплекс на вяра, че усилията, които произтичат от доброто желание на творците да се приблизят към мястото, където се усеща ритъмът на съвременния живот, най-накрая трябва да бъдат възнаградени. Отблясъкът на съществените характерни особености, които бих назовал контекст на културата, забележим тук и там в творбите, най-често изглежда начало и предсказание за нова формация в българското кино. Защото всъщност ние очакваме нейната поява, чакаме открития, които биха били синтез на традицията и съвременността, чакаме да се появи българската школа в киното, нова вълна, нов прилив. Тази вяра се базираше върху наблюдението на постиженията на българските филмови творци, а също така и върху собствените аналогични надежди, че полското творчество с помощта на метода на подобно приближаване ще постигне отново онова изгубено състояние на естетически и философски синтез, в каквото се намираше полската школа през 60-те години. С една дума, като пишем за любовта на българското кино към живота, ние мислим и за едно възвръщане към собствения бляскав в творческо отношение период . . .

Оправдание за подобни критически усилия, с които се цели да се докаже, че нещо се променя в кинопанорамата, че се натрупват нови предложения и че те са сигнал за един по-цялостен прелом — поява на нова художествена

формация от дълбочините на творческия процес, — може да бъде младостта на киноизкуството в дадена страна. В другите страни етапът на търсене на идентичността на киното с националния характер, със собствената неповторима традиция и с изразеното в по-старите изкуства самосъзнание принадлежи на историята. Такова е положението в съветското, френското и американското киноизкуство. Наблюдаваните там промени не са само признаци за специфичен прогрес в киното, а и за едно значително по-дълбоко раздвижване. Постигнатата преди това интеграция няма, разбира се, статичен характер — вътрешната борба, острите полемики, предложенията за обновление стимулират вътрешната динамика на процеса. Въпреки че е постоянно и наново разрушавана, културната адекватност на литературата и киното, на театъра и изобразителното изкуство остава в определени граници. В младите кинематографии липсва подобно състояние на равновесие, при което киното би било асимилирана и еднородна стойност, отличаваща се единствено по своя медиум. Това е все още задача за изпълнение. Те се опитват да достигнат тази степен на единение с националната култура, на психическо, морално, интелектуално и естетическо единство. Полската школа бе улеснена от литературата, отчасти от живописа и от историческата ситуация, при която самостоятелно мислещите кинотворци можаха да поставят важни и в същото време актуални въпроси, както направиха едно време основателите на романтизма — художествената формация, от която води началото си съвременната полска култура.

Затова нека простим на критиците, че постоянно търсят белезите на това единство, т. е. на естетическия и интелектуалния прогрес на киноизкуството.

Мария Корнатовска и Ришард Коничек (Полша)



Въпросите дали поредният прилив на творческа инвенция в киното е само проява на движение във филмовата субкултура или означава начало, а може би и осъществяване на симбиоза с цялата национална култура, имат преходен, но съществен смисъл.

Тези въпроси се появиха във връзка с оживлението в българското творчество — начало ли е това на решителен прогрес, или е само поредно оживление? Може би е едно реализирано участие в националната култура? Или тези творби са само няколко съществени в една или друга степен открития във филмовата сфера?

Въпреки разнесената от световната преса мълга за тази промяна в картата на движенията на световното кино, не е лесно да се даде отговор на следния въпрос: дали това, което изглежда новост в българското кино — кръженето на няколко творби около обща и постоянна проблематика, оригиналността, а дори демонстративността на художествения стил, своеобразният начин на дискусия със зрителя и заслужаващите доверие правила за предаване на съждения, — е действително нещо ново? Как тези изобразителни постижения се съотнасят с това, което през двете следвоенни десетилетия принадлежеше на българското кино? До какво ниво на съзвучие достигна новият прилив в сравнение с творбите на литературата, театъра и музиката, които са признати за израз на духовните качества на обществото? За външния наблюдател не е лесно да направи подобни сравнения, а те са задължителни в известен смисъл, ако искаме да поставим сполучлива диагноза. Познаването поне от птичи поглед на досегашния развой на българското кино позволява да се утвърдят две неща: това „ново“, посочено по-горе с най-общи думи, сигурно не е отсъствувало досега, а, от друга страна, творчеството от последните години не е толкова еднородно, както бихме искали да смятаме въз основа на най-известните творби. Качеството и количеството изглеждат примесени — веднъж побеждава новото и оригиналното, после то се подчинява на по-несполучливата и непромислена традиция.

И на края едно чисто формално съображение — оживлението в българското кино продължава вече няколко години — от успеха на „Козият рог“ на Методи Андонов през 1972 г. до „Циклопът“ на Христо Христов и „Спомен за близначката“ на Любомир Шарланджиев. Някога такъв период от време бе достатъчен, при лудото темпо на зараждане и упадък на филмовите школи, за ръцфтяването на полската школа, за кристализирането на стила на новата чешка вълна, за проявата на стилистичните особености на равносметката на събитията от унгарската национална история.

И все пак не бих придавал решаващо значение на тези временни показатели, на смесването на новаторски и традиционни творби, на натрапчивото връщане към по-стари и сега наново разработвани теми, на особената яркост и пластичност на стила, който бих искал да нарека български тип визуалност. Кино, навлизащо в същите сфери на духовния живот на обществото, които са разработени от литературата и театъра, музиката и философията, обществения психология и етиката, изглежда, е на път да кристализира. Ако преди няколко години отделни творби с амбиции ознаменуваха началото на раздвижването, то сега осъзнаването на доминиращото им значение, определянето на тяхната същност и на основните им черти може да означава навлизане в етапа на пълноценното осъществяване. Но също тъй необходимо е да се отделят нефункционалните предложения и се очертае областта на творческата инерция.

За да направя тези забележки по-ясни, трябва да изброя няколко творби и чрез тях да покажа механизма на промяна в българското кино-изкуство и да подчертая от гледна точка на чуждестранен наблюдател това, което, изглежда, очертава пътя на прогреса.

Интермедия на фактите

Филмът „Козият рог“ е в еднаква степен очевиден и тайнствен като начало на процеса. Защо се появи именно в този момент и предизвика не последователи, каквито нямаше, а интелектуално и творческо раздвижване? Та нали благородният му стил, класическата композиция и хуманната идея, произтичащи от изключителния драматизъм на човешкото съществуване, можеха да имат еднократен ефект. Зад всичко това се крие нещо — българската публика, както и чуждестранните зрители и критика отреагираха ентузиастично на този филм. Той порази публиката може би поради това, че изведнъж направи реална преследваната по-рано съзнателно и подсъзнателно идентичност на българското киноизкуство с особената традиция и със скритите черти на националния характер, с незаличения от суровия и примитивен бит стремеж към живот в братство и любов. Може би в тази стара, аскетична и проста история прозираше съвременната тема за безчестието, за насилието, за омразата и солидарността на човечеството. Но да повторим, експериментът с „Козият рог“ можеше да остане изолиран, както се е случвало и с други художествени явления преди това. Спомняме си например за такива по-стари и по-нови творби на българското кино като „На малкия остров“ на Рангел Вълчанов, „А бяхме млади“ и „Привързаният балон“ на Бинка Желязкова, „Крадецът на праскови“ на Вълко Радев, „Отклонение“ на Гриша Островски и Тодор Стоянов, „Птици и хрътки“ на Георги Стоянов. Вече няколко пъти се е зараждало нещо необикновено, различно и импониращо и след известно време е изчезвало. Методи Андонов също дебютира под аплодисментите на родната критика („Бялата стая“ — 1968 г.), след това засне доста сполучливия криминален филм „Няма нищо по-хубаво от лошото време“. Струваше ни се, че става дума за схема, която е позната и в Полша: след един блестящ дебют — преминаване на удобните позиции на развлекателния репертоар. Обаче нещата приеха друг обрат. Творецът успя да се убеди, че следващият му филм бе начало на много по-дълбоки промени, отколкото бяха успели да предизвикат неговите предшественици. Той умря на 42 години, две години след премиерата на „Козият рог“, във възрастта на Шукшин и също като него остави в наследство своето най-хубаво произведение.

Случаят с „Козият рог“ е все още неизяснен, тъй като интересът към българското кино започна да се разраства, а всъщност Андонов нямаше преки последователи. Нещо е трябвало да съществува под повърхността, щом като, веднъж раздвижено, е предизвикало вълна от творчески изяви, при това в областта не на историческата, а на съвременната тема.

На Московския фестивал през 1973 г. една от трите големи награди бе присъдена на филма „Обич“ на Людмил Стайков, който понастоящем е автор на историческия филм „Допълнение към Закона за защита на държавата“. Работата на Стайков, която бе режисьорски дебют, не се отличаваше със загадъчната специфичност на „Козият рог“. Беше съвременно изследване на зараждащото се чувство на момичето в един важен момент на търсене на житейски пример. Филмът се хареса със своята искреност, с елегантната си реализация, с внимателното си отношение към живописния екстериор, с прекалено обмисления си монтаж, но всичко това по-скоро замъгли психическите състояния на героинята и не ѝ позволи да ни стане близка.

Веднага след това в Кан през пролетта на 1974 г. възникна спор около живописния и патетичен филм „Последната дума“ на Бинка Желязкова, който представлява доста специфично възвръщане на авторката на „А бяхме млади“ към тематиката на войната и окупацията. Като оставим настрана основ-

ната идея на това произведение, без съмнение съвременна и достойна за уважение, можем да кажем, че филмът учудваше със своите художествени и фолклористични замисли при тази обща драма на жените от килията на смъртта. Въпреки своя блясък той напомняше стария навик за буйна експресия, несвързана тясно с темата, който така често проявяват българските филмови творци. Той бе свидетелство за наличие на въображение и талант, но не и на творческа дисциплина. Стайков и Желязкова демонстрираха в своите произведения такъв вид авторско отношение, което се базира на произволност при използването на метафори и параболи. Техните произведения се отличаваха със своята находчивост, но темата не спечели по отношение на задълбочеността, а само по отношение експресивността на отделни епизоди. Този метод отдавна има своите привърженици, а може би дори и днес доминира, поне така изглежда, поради близката му връзка с „фантастичния реализъм“. Това възбужда фантазията на творците, но ги лишава от дисциплина.

С този последен етап е свързано преди всичко творчеството на Христо Христов. Неговото име се появи още в спора с Желязкова, а няколко месеца по-късно то фигурираше вече в надписите на „Дърво без корен“, който получи Голямата награда на фестивала в Карлови вари. Както се вижда, българските филми последователно привличат вниманието на фестивалните журита. Въпреки това „Дърво без корен“ само частично повтори успеха на предишното произведение на Христов „Последно лято“. В най-новия си филм „Циклопът“ творецът решително надхвърли целите, които си бе поставил по-рано.

Но да се върнем за момент към хронологията на събитията, защото те свидетелствуват, че вниманието на публиката бе привлечено на първо място от живописното течение, което учудваше със своето богатство от идеи, но което е може би най-спорно като перспектива за българската филмова школа.

След „Козият рог“ именно „Последно лято“ на Христо Христов създаде основа за траен интерес към българския „нов прилив“, като бе предмет на много дискусии не само по време на фестивалите. Този филм разкри една напълно оригинална индивидуалност. Роден от театрални и художествени инспирации в стила на „фантастичния реализъм“, както го нарече самият автор, филмът третира същевременно основната за новата ориентация проблематика. Неин обект и герой стана българският селянин, който в света на бързите промени се опитва да разбере новото, предложено му от променилия се свят. Тези мотиви, стила и в известен смисъл героя можем да открием още в първата творба на Христов — в изпълнения с патос филм „Иконостасът“. Но този филм не стана много известен, а при това бе реализиран съвместно с изтъкнатия творец на анимационни филми Тодор Динов. Дали това ярко художествено течение се изчерпва с изброените заглавия? Вече споменах за „Циклопът“, но имаме известно право да прибавим към това течение по-ранния дебют на Асен Шопов — филма „Вечни времена“, награден в Локарно през 1975 г., а също така, като направим необходимите уговорки, да причислим към него „Осъдени души“ на Вьло Радев и „Спомен за близначката“ на Любомир Шарланджиев. Обаче другите режисьори с подобни предпочитания не дадоха толкова добри резултати. След малко ще се върна на този въпрос.

Междувременно вниманието на публиката бе привлечено от друг тип творчество, което не вървеше по следите нито на Желязкова, нито на Христов. То откриваше наново значението на обикновеното наблюдение, което след съответна интерпретация даваше неочаквано значителни резултати. И тези филми дочекаха лаври от международните фестивали. Това са „Преброяване на дивите зайци“ на Едуард Захариев, а малко по-късно и следващата творба на този творец „Вилна зона“; „Изпити по никое време“ и „При никого“ на Иванка Гръбчева, „Селянинът с колелото“ и „Не си отивай“ на Людмил

Кирков, както и „Силна вода“ на Иван Терзиев. Всички те се обърнаха към съвременната тема, а сходството им с предишното течение се състоеше в необходимостта от анализиране на героя, чиято селска душевност се сблъсква с изискванията на новата промишлена цивилизация. Тази нова проява на жизненост от страна на българските творци, този нов тип предложения най-после утвърди мнението, че в младата кинематография се е извършила промяна на много равнища.

Аналитичният подход и фантастичният реализъм

В списъка с наградите на Московския фестивал през 1975 г. бе и наградата за най-добра мъжка роля във филма „Селянинът с колелото“. Примерът с автора на този филм Людмил Кирков, изглежда, ще ни помогне да разберем характера на сегашните промени в българското кино. Известен преди всичко с битовия си филм „Шведски крале“ (за един работник, който прекарва почивката си на „Златни пясъци“), Кирков има зад гърба си петнадесет години режисьорски стаж. Следователно, дълго е работил, за да постигне истински успех. Ако съпоставим неговите стари творби с филма „Селянинът с колелото“, трудно ще е да говорим за някакъв неочакван прелом или за отдалечаване от досегашната практика. В този леко ироничен трактат за една закъсняла и пренебрегната страст се усеща същата повишена чувствителност на твореца, неговата наблюдателност, реалистично въображение и режисьорско майсторство.

Променено е само отношението на автора към материала, характеризиращо се с по-голяма свобода и сигурност. Едва забележимото преместване на мисловните акценти (прост анализ на разработваната тема вместо натрупване на мотиви и събития, доверие към естествените изводи на наблюдението вместо хитро маневриране с изказаното становище) даде такъв резултат, какъвто по-рано Кирков не бе съумял да постигне. По-рано той хабеше по-голямата част от своята инвенция, за да изрази по възможно най-оригинален начин едни обикновени истини. Сега му бе достатъчна естествеността и вникването, както и съзнанието, че проблемът има „собствена тежест“ и самостоятелна логика. По този начин кадър след кадър се изграждаше образът на главния герой — бившия селянин, който си е намерил мястото в града, но изпитва носталгия по стария начин на живот. Самият образ, единен в своите вътрешни противоречия, бе разбран и докрай от творците. Той стана един от най-типичните за цяла група филми и въпреки своята неповторимост съумя да събере като във фокус онези дилеми на духовната българска култура, които изразяват нейното постоянство и нейните неизбежни промени. В това отношение Кирков и неговият сценарист успяха да променят социологичната гледна точка в антропологична, да проникнат в сферата на обществените процеси, които вече не могат да бъдат измервани с помощта на социологични методи, а на екзистенциални, морални и философски. Защото духът на културната традиция лежи в човека по-дълбоко, отколкото изразената обществена проява и той по-добре организира неговия спонтанен, а също така и съзнателен вътрешен живот, отколкото системата на външни заповеди и забрани. Като цяло тази промяна в творчеството на Кирков е нещо като връщане към изворите на изкуството и към неговата азбука: анализ на темата, проникване в образа, запазване на вътрешната самостоятелност на разглежданите въпроси. Такива са наистина вечните вътрешни творчески повели — и най-превъзходните нови замисли и идеи трябва да се обединят с първичните познания за творческа артикулация. И този съзнателен или несъзнателен стремеж на твореца не се оказа безплоден. Когато той в продъл-

жение на много години усложняваше нещата, те изглеждаха изкуствени. Сега се реши да бъде естествен и простодушен и това се оказа нещо много по-живо, интересно и важно.

Тайната на това решение в голяма степен е и тайна на извършилата се в българското кино промяна.

Да погледнем по-нататък. Интересът към „Последно лято“ на Христов не произтичаше от това, че се запознахме с историята на странната съпротива на селянина, който не иска да напусне селото, предназначено за заливане. Още един пример за назадничавост? — ще запита зрителят. Не, разбира се. Филмът за работника, когото уважават във фабриката и който всяка събота отива с велосипеда в старата си селска къща, също не беше необикновен. И тъй, какво привличаше в него — изследването на един нерешителен елемент, на прословутите „две души“ на дребния собственик? Също не. Макар че в крайна сметка и тези черти — изостаналостта, двойствената същност — съществуват и при Кирков, и при Христов. Може би по-рано двамата творци биха се задоволили с това.

България се промени из основи — от селска тя се превърна в индустриална държава с много градове. Промени се и съзнанието, то стана ново, съвременно. Тези въпроси отдавна станаха основни за киното. Филмовите творци снимаха полята на ТКЗС, разказваха за построяването на гигантски язовирни стени в планините, описваха големите строежи, посещаваха жителите на новопостроените градски квартали. Регистрирани бяха много ситуации, жестове и думи, които съпътствуват тези промени. Това бе и продължава да бъде основна тема, както се вижда от последните филми. Няма нужда да се обръщаме към такива стари творби като „Димитровградци“, „Пътят минава през Беловир“ и „Черната река“, достатъчно е да споменем по-новите филми „Дубльорът“, „Най-добрият човек, когото познавам“ и „Магистрала“. В центъра на всеки от тях се появяваше съвременният човек със своите страсти и комплекси. И въпреки това тези филми не казаха за живота нищо повече, отколкото ние знаем от ежедневната практика и наблюдение, а понастоящем и от телевизионните новини и репортажи. Тези филми достигнаха с голям труд до съвсем обикновени истини, даваха им обикновени определения, създаваха съвсем лесно сравнима „аналогична“ действителност. Но това бе предимно описана, а не изтълкувана действителност. Структурата на културата, която обединява основните екзистенциални проблеми на нейните герои, оставаше нещо скрито и неопределено.

Новите филми също не се опитват да разказват за непознати събития, разработвайки вече съществуващите мотиви. Те използват обаче друга оптика на мислене и се опитват да ги изразят по друг начин. Но ние бихме се движили само по повърхността, ако виждаме смисъла на промяната само в естетиката и стила. Би трябвало да я открием по-скоро в това, което можем да наречем чувствителност на твореца спрямо традицията на културата, която се променя в продължение на по-дълъг период от време и засяга по-дълбоки пластове на личността.

Следователно новото е това, че сега българските творци показаха продължението на старата култура на народа и на морала без неочаквани ограничения в момент на кардинални житейски промени. Парадокс ли е това? Парадоксите съпътствуват често не само творчеството, но и самата история. В крайна сметка парадокс бе и това, че в средноевропейските страни социалистическата революция осъществи най-напред задачите на буржоазно-демократичната революция. Многостранната структура на народната култура много по-трудно може да бъде подтикната към вътрешни промени. Човекът със своите навици и менталитет, със своя хоризонт на житейски ценности и жиз-

нени цели не може да прескочи с лекота от една епоха в друга. Дори ако се реши да извърши нещо подобно или други са решили това вместо него (в това число и филмовите творци), той няма да се озове в културна пустиня, няма да създаде за един миг нова култура и няма да скъса всички предишни връзки между хората. Социалистическата революция дори в теоретичен аспект не смята това за нещо задължително, а по-скоро създава условия за продължителен процес, защото социалистическата революция означава не само изграждане на революционно съзнание, а също така издигане на културно ниво на народните маси, означава човек да намери мястото си в културната традиция и да я възприеме като своя собствена, да я разбере и да ѝ направи преоценка. Задачите са още повече, тъй като новата култура представлява продължение на най-ценното от културата на целия народ, представлява опазване и развитие на общочовешкия интернационален елемент. А всичко това трябва да се извърши по един органичен и естествен начин, а не механично и формално.

Това са очевидни неща. Но изкуството е длъжно да присвои тези очевидни неща на първо място и да търси скрития по-дълбоко смисъл на съвременната култура. Именно в това се състои феноменът на многото нови български филми. В тях няма никакви изключителни открития, но те с една степен позадълбочено навлизат в проблемите на обществената психика и морал. Това засяга преди всичко филмите, които условно нарекохме аналитични. И тъй, да се върнем отново към „Селянина с колелото“, макар че също толкова хубав пример биха били филмът „Силна вода“ и двете творби на Едуард Захариев „Преброяване на дивите зайци“ и „Вилна зона“.

Тук имаме преплитане на два мотива — миграцията и аналогията на двата образа — Йордан, главния герой, и неговия съсед Дочо Булгуров. Те и двамата са със селски произход, живеят в един квартал, поддържат приятелски връзки. Ако не бяха напуснали родните си села, ако социалистическите промени не им бяха дали нови възможности, може би не бихме могли да различим манталитета им и техните неосъзнати идеали. До известен момент те са общи и за двамата. И ето го парадоксът на развитието — скарва ги не капитализмът, а социализмът. Йордан по един начин приема възможността за прогресиране, Дочо — по съвсем различен. Първият просто пренася своя начин на работа от собственото стопанство във фабриката, а вторият веднага разграничава своята собственост от обществената. За Дочо новата ситуация става „допинг“ за развитие на отрицателни еснафски черти и алчност. Този частник се оказва наистина опасен, и то не в момента, когато става разправията за свинете, настанени в чистия квартал, а в епизода на осиновяването, когато нито домоуправителният съвет, нито милицията може да му попречат. Дочо взима „за опит“ две момиченца от дом „Майка и дете“ и иска да задържи „по-добрата“. Ето как скришом се извършва красноречивият естествен подбор на егоизма, на подлизурството и раболепието.

И ако си затворим очите пред вътрешния и невидим житейски идеал, няма да забележим какво отличава Йордан от неговия съсед. Той не си е построил свинарник, но продължава да поддържа селската си къща и градината, отива там всяка събота, плеви лехите, полива ги, дава под наем стаите. Кой ще докаже, че не прави това за допълнителни приходи? На края прелъстява привлекателната млада фармацевтка и изневерява на жена си. За да остане на село близо до къщата и момичето, той решително се включва в несполучливия експеримент с децентрализирането на фабриката.

Вярно е, че е чудесен специалист и работник. Но къде е онази граница, която ни позволява да даваме положителна оценка на Йордан, а Дочо да осъждаме?

Във филма на Кирков има една малка мълчалива сцена, която не привлича вниманието. Когато Йордан внезапно се надига от леглото, на което лежи неговата любима, и гледа в тъмнината, той изведнъж вижда нещо толкова важно, че свива от изборания вече път. Това не е страхът от бъдещето, а събудената традиция на културата, към която той принадлежи. Съвестта на героя го кара да се страхува, че щастието ще бъде отровено и унищожено от безчестието на измамата и на злоупотребата с доверието на другите. Пред него застават потъпкани истински, безспорни, първични, дълбоко скрити светини. Може да се каже, че това е консерватизмът на селянина. Градският човек не би имал тези угризения. Но не става дума за това, че човек не трябва да се развежда и да търси щастието. Авторите на филма разглеждат проблема за отговорността на героя, нещо основно в селската народна културна традиция, която ръководи цялото поведение на Йордан както спрямо семейството му, така и спрямо обществото, и съединява в едно неговата индивидуалност. Именно това е границата, която Кирков прокара между своите герои.

Героите на новите филми независимо от хубавите си качества също могат да грешат и да губят контакт с новия свят. Това, изглежда, се е сторило интересно на Христо Христов в образа на Иван Ефрейторов, чиято история той разказва в „Последно лято“. Съпоставянето на два различни филма и стилове не трябва да изключва общността, единството на изводите, а още по-малко—единството на творческото мислене. Разбира се, не в сферата на средствата, а на културата, до която желаят да достигнат. Екзотиката на събитието отначало изглежда като орнамент, като сценарен похват. Освен това богатството на пластичните форми на „Последно лято“ може да бъде определено като възхитителен хепънинг за очите на публиката. Но навлизайки в този интимен дневник на въображението, ние откриваме за него съвсем подходящ ключ, взет от културата. В крайна сметка това не са идеи на един талантлив творец, взети „деус екс махина“, за да бъде предизвикано учудването на зрителя или за разкрасяване и разтягане на разказа, а грубоват, разпокъсан, мръсен, и примитивен монтаж на спомени от биографията на героя. И на края, когато поредните листа от този минал живот, от този царевичен кочан са смъкнати, отдолу се показва особенният селски индивидуализъм, геройството да живееш на собствена сметка. Христов открива тук манталитета, оформил се в ръкопашен бой лице в лице с живота, при който отникъде не се очаква помощ, а за парчето земя, представляващо основа на съществуването, трябва да се води борба, също както за живота. Може би само в „Разораната целина“ този момент прозвуча по толкова драматичен начин, макар обстоятелствата и стилистиката да бяха различни. Следователно, това не е една екзотична история, а по-скоро опит да се разбере онова, което е представлявало определена ценност, предавана от поколение на поколение, житейска философия на тази част от човечеството, на която никой не е поднасял подаръци. И сигурно никой няма да каже, че днес трябва да се отречем от нея. А как да я опазим и видоизменим, това вече е нов дял от историята. За съжаление, творецът не съумя да повтори в „Дърво без корен“ този анализ, който същевременно е и игра на въображението. А по своя замисъл този филм би могъл да бъде едно продължение, междинен етап в процеса на културните изменения. В „Циклопът“ авторът си е поставил съвсем други, нови задачи.

На края да зададем един въпрос, риторичен, разбира се: кой освен твореца може да разкрие тази елементарна и в същото време цялостна мотивировка на човешкото поведение — социологът, общественикът или държавникът? Умението да показват с голямо познаване на нещата и усещане за истинна съчетанието на видими и скрити, на мними и съществени черти, съчетание, което остава извън обсега на „официалното познание“, отличава авторите на „но-

вия прилив“, независимо от стила на произведенията им. Те откриват такива моменти в живота на хората, а същевременно и в обществения живот, у които наблюдателите от другите специалности не забелязват. Може би откритие на най-новите произведения на българското кино е намирането на собствен предмет на изкуството, съществуващ самостоятелно, но вътре в обществената действителност, което затруднява идентифицирането му.

Бихме могли да кажем, че Христов, Кирков, Захариев, Гръбчева и Терзиев задават на своите герои въпроси за основните житейски ценности. Но ако утвърждаваме само това, ще оставим в сянка нещо, което възхищава в тези съвременни творби. Всички, които застанаха зад камерите в следвоенна България, задаваха на героите си въпроси за основните хуманитарни стойности. Това е като че ли основната, присъща на социалистическото творчество сфера. От тази гледна точка можем да кажем, че българското кино бе изключително принципно. В това отношение нищо не се е променило. Често се създаваше впечатление, че зададените от предишните, а и от много сегашни филми въпроси съдържат в себе си внушението за отговор. Един от по-новите филми, „Магистрала“, разказващ за хората от строежа на голяма водна каскада, също предварително решава кой и доколко ще е носител на високи добродетели, издигнати от социалистическата действителност. Когато гледаме филмите на новата ориентация, впечатлението за едно предварително „разпределение“ на достойнствата между героите изчезва.

Във всеки филм съществува съчетание от важни и заменяеми, безспорни и многозначни елементи — от тях се създава екранната действителност. Но ми се струва, че за съвременната тема особено важно е това, че не ни уведомяват какво ще изкристализира в крайна сметка. В случая мисля, разбира се, за ценностите, а не за интригата и фабулата. Ние трябва да вървим редом с твореца, без да предвиждаме резултата. Такива филми прокарват рязка граница между себе си и социологичния и идейния априоризъм, внушават оценките си постериори, избирайки аналитичния подход дори в случаите, когато се причисляват към „фантастичния реализъм“.

Представата за това, как трябва да бъде, отстъпва място на констатацията на съществуващото положение, а убедителността на тези филми произтича от доказателствата, а не от предпоставките.

Изглежда, не само методът (повтаряне пред зрителя на процеса на творческото познание) има решаващо значение за новите постижения на предмета на изкуството, върху който съсредоточава вниманието си творецът. Този предмет не е само екземпляр от „класа“ на подобни нему — от класа професии, обществена йерархия, манталитет, идеали и характер, а особен микросвят, точка на пресичане и на съпоставка на всички възможни сфери на действителността. За твореца опознаването на този микросвят е задача, която му предстои да изпълни — да извърши своеобразен синтез на всички елементи. Неприятно е, когато резултатът от тази задача е само една „добавка“ на индивидуални черти към вече общоизвестните характерни особености на „класа“ от предмета.

ЗАЩО И КАК „МЛАДО“ БЪЛГАРСКО КИНО?

АЛБЕР СЕРВОНИ

Би могло да се стори парадоксално, че ще говорим за младо българско кино. В противовес на старите и големи кинематографски държави (САЩ, Франция, Германия, Италия, СССР, някои от скандинавските кинематографии в миналото) българското кино по принцип е младо. Знае се, че до 1945 година по силата на обстоятелствата са налице само няколко случайни и неумели опита да се създаде българско национално кино. Мария Рачева в прекрасната си малка книжка „Съвременното българско кино“ с вълнение говори за начинанието на смелия и безкористен пионер Васил Гендов, който поради упоритостта си да прави филми в България по време на цар Борис III познава мизерията и дори затвора. Гросо модо, може да се каже наистина, че българското кино е връстник на социализма; то брои летописа си като явление сплотено, организирано, стабилно от момента, когато революцията установи социалистическата република. И все пак, както това се вижда от няколко години насам, наистина съществува младо българско кино. В какъв смисъл?

Тук, струва ми се, следва да се има предвид факта, че никога нищо не се ражда от нищо. Българското кино след 1945 година дължи извънредно много на съветската помощ, що е отнася до оборудването, подготовката на техническите кадри; за подготовката на творческите кадри оказаха помощ и другите социалистически страни — български младежи заминаха не само за Москва, но и за Варшава, Прага, Будапеща, за да изучат професията на кинематографиста. Ето защо нормално е българските кинодейци от това време, учили в тези школи, да са изпитали върху себе си влиянието на своите учители, които, особено в СССР, са се опирали вече на значителна и богата традиция. Тук има място и влиянието на италианския неореализъм. Наложеният от фашизма в Италия „нов ред“ бе дълъг и тотален. Това бе не само особено потискаща и репресивна форма на социално господство, упражнявано от националния и международния капитал, от буржоазията и нейните съюзници, но и потискане и репресия, които обхващаха всички области, в това число и естетическата. И докато Габриел Д'Анунцио се превърна в титулования „певец“, „поетическия герой“ на режима на Мусолини, италианското кино потъна в баналността и посредствеността. В резултат на което италианските кинодейци през 1945 година нямаха модел от миналото, към който да се присъединят. (В противовес на френските им колеги, които през 1945 година имаха възможност да се присъединят към все още така близката „популистка“ школа — според формулата на Садул, — която бе се развила по време на Народния фронт.) Ето защо след края на Втората световна война в една силно опустошена страна, в която безброй социални, политически и морални структури бяха жестоко разтърсени, естетическата революция в Италия логично пожела да бъде до известна степен по-радикална, отколкото в други съседни страни.

Зараждащото се българско кино, над чиято люлка бяха се надвесили тези две добри феи — съветската и италианската, — най-сетне положи първите си основи. Заслужаващи внимание филми като „Тревога“, „Септемврийци“, „На малкия остров“ следва да бъдат включени в равносметката, без да се спираме върху подробности. Ние само ще запомним, че извън някои качества българското производство от тази епоха премина през два вида конвенции. От една страна, конвенциите на схематизма, присъщи на този период от историята на социализма, определен с формулата „култ към личността“, докато аз бих предпочел да го наричам период на диктатурата на бюрокрацията или бюрократичен период на социализма; но така също и конвенциите на кинематографическото изображение, присъщи изобщо на киното по това време. Трябваше да настъпи краят на 50-те години в България, както и другаде, за да могат бюрократичните политически конвенции (тенденцията да бъдат представяни само „положителни“ или само „отрицателни“ герои, т. е. схематизация на персонажите, често пъти водеща и до схематизация на ситуацияите), както и естетическите и повествователните (линеарен разказ, „реализъм“ в твърде ограничен смисъл) да бъдат поставени под съмнение. В политическо отношение това обновление носи датата на XX конгрес на КПСС. Според нас, оттогава следва да запомним преди всичко два основни фактора: влиянието на телевизията, както и желанието да се преодолее нейната конкуренция чрез реализирането на по-лични, по-индивидуализирани филми. Така наречената френска „нова вълна“ бе вероятно най-завършеният ѝ израз.

„На малкия остров“ и „Слънцето и сянката“ на Рангел Вълчанов безспорно бяха първите два неопровержими признака за това, че нещо „се дви-

Албер Сервони (Франция)



жеше“ в българското кино. Струва ми се обаче, че именно с „Крадецът на праскови“ на Вълко Радев българското кино окончателно скъса със схемите на предишния период. Съвсем новото внимание към проблемите на индивида, персонажите, надхвърлящи всяка твърде кратка дефиниция (например съпругът, полковник, третиран с критичен респект, това е искрен, справедлив човек, но леко изостанал, „реакционен“ в схващанията си за патриотизма, както и във възгледите си на стар съпруг на една млада и хубава жена), забележителната чувствителност към реалния декор, към природата, възприемана непринудено (овощната градина, бодливият тел, долината), без свещената дотогава „поетизация“, твърде очебийно „изгладена“ и с „пластичен“ и „академичен“ характер — всичко това придаваше оригиналност на този умен и трезв филм, деликатен в аргументацията си, елементите на формата и внушенията.

1968 година

Известно е, или във всички случаи това трябва да се знае, че през 1968 година Централният комитет на Българската комунистическа партия посвети редица заседания на културните проблеми. От тези заседания произлязоха решения, които безспорно са в основата на обновяването, което ние констатираме днес. Едновременно с това бе решено да се разшири участието на Съюза на българските филмови дейци в производствения процес, т. е. да се засили демокрацията в основата на кинотворчеството и да се увеличи, т. е. на практика да се удвои, обемът на производството, изхождайки от принципа, че от количеството се поражда качеството, а също така и разнообразието в жанровете, тенденциите и темите, както и индивидуалните температури, с други думи стиловете.

Ние няма да се опитваме да установим хронологичен списък — което изисква повече време и други методи за изследване — на всички по-значими филми, които ни донесе българското кино от 1968 година насам; ще се опитаме да отделим само няколко крайно важни направляващи линии, няколко категории, особено показателни за дълбокото обновяване. Ще посоча преди всичко едно класиране от три категории:

а) утвърждаване на българската национална същност чрез връщане към миналото, когато тази същност се утвърждаваше в борбата срещу отоманското иго.

б) филми, които се връщат към националното и социалното утвърждаване на революционния характер в борбата на България срещу вътрешния и международния фашизъм.

в) численото и качественото развитие на филмите със съвременна тематика, в които критичният акцент се проявява все повече в динамичното анализиране на социалистическото развитие на България.

Между нас казано, тези категории, както и всички други категории, служат само за удобство на изследването. Размисълът върху миналото може прекрасно да започне от едно актуално изискване и филм със съвременна тематика прекрасно може да ни отведе до един национален източник, в който ролята на миналото все още се чувства.

Във всяка категория ще се спрем само върху няколко заглавия от филми, които ни изглеждат особено показателни.

От „Козият рог“ до „Иконостасът“

Сред тези филми, които, показвайки България под отоманско иго, утвърждават онази национална същност, която българите са съумели да запазят при всички обстоятелства, вероятно се открояват най-вече „Козият

рог“ на Методи Андонов и „Иконостасът“ на Христо Христов и Тодор Динов.

Отмъщението, което така дълго подготвя главният герой на „Козият рог“, чиято жена бе изнасилена и на края убита от турските поробители, успява, тъй като той е съумял да превърне дъщеря си почти в „момче“, способно да се бие ефикасно, да поеме своя дял на отмъщението. Но той търпи крах, защото е пренебрегнал личността на дъщеря си, нейното право да бъде, да стане жена, да обича и да бъде обичана. И филмът ще завърши с драма, разкриваща абсурдността на желанието да се разполага с другите, без да се държи сметка за техните нужди, за личността им.

„Иконостасът“ е издържан най-вече в интимен тон. Намираме се в Македония; запознаваме се с буржоазно-търговско семейство и с любовта на една девойка от тази среда към един художник, който възнамерява да твори по своя инвенция, според онова, което е възприел от българската артистична традиция, но в никакъв случай не по заповед на онези, които финансират работата му. Той е страстен във всичко — в резбата, и в любовта, и в пиенето и в недоверието към установените норми. „Иконостасът“ е много красива апология на свободата на творчеството. Шо се отнася лично до мен, склонен съм да го нарека еквивалент на „Рубльов“ на Тарковски, но освободен от всякаква метафизическа двусмисленост, разбирайки при това, че всеки, който иска, има право на метафизически схващания.

Между „Козият рог“ и „Иконостасът“ могат да се намерят идентични неща, които, струва ми се, се откриват във всички български филми от тази категория. Една чудна първичност, върната на лицата и движенията, на съществата и нещата, на природата, от селото с голите камъни в „Козият рог“ до дървото, което обработва резбарят в „Иконостасът“. Но филмът на Христо Христов и Тодор Динов внася нещо ново и в начина на разказа, в методите на представянето. Той рисува с нереалистични способности, чрез преекспониране на лентата, избелена по този начин чрез временни разриви, чрез епизоди с бълнуване, за да не кажа сюрреалистичен характер, които го отличават от филма на Методи Андонов, „по-класически“ по своята фактура.

Както и да е, в двата случая става дума за филми с голямо и тематично, и формално богатство, които би трябвало да се противопоставят на много филми от същата жилка, като да речем — ще посоча само един — „Краят на песента“ на Милен Николов.

От „Септемврийци“ до „И дойде денят“

„Септемврийци“ на Захари Жандов и „Иван Кондарев“ на Никола Корабов имат помежду си повече от един афинитет, тъй като и двата филма — първият от 1954 година, вторият — от 1972—1973 година — разглеждат едно и също голямо събитие от българската история — победената революция от 1923 година, първи опит за въоръжено въстание срещу режим, който бе първият фашистки режим в историята. И все пак можем да отбележим, че от единия до другия филм — дори ако основните политически съображения остават същите (преди всичко критиката по отношение на допуснатата от българските комунисти грешка — безкрайните дискусии по въпроса за необходимостта от антифашистко единство, необходимостта да се споразумеят със земеделците на Стамболийски) — тълкуването на персонажите значително се измени. В „Септемврийци“ безспорно съществува едно изключително раздвояване между „добрите“ и „лошите“, макар някои персонажи като този на стария революционер-интелигент, както и този на поп Андрей, присъединил се към въстанието (този персонаж бе на времето предмет на критика от бюрократичен характер), внасят нюанси, относителна индиви-

дуализация на историческо поведение. В „Иван Кондарев“ преобладава по-системна и обобщаваща грижа да се обхване цял един социален свят, да не се издигне чисто и просто една монументална апология на Кондарев, а да се проследи цялата му емоционална и идеологическа еволюция, да се установят едва уловими граници в сърцето на една и съща социална среда, при което личните предпочитания играят също своята роля. В глобалния характер на постановката също се забелязват заслужаващи внимание промени. „Септемврийци“ е епична фреска, докато „Иван Кондарев“ носи в себе си повече личностен, непосредствен характер.

Но може би именно „И дойде денят“ на Георги Дюлгеров ще бъде пробният камък на еволюцията, която познаваме чрез филмите, посветени на антифашистката борба. Не става вече дума за знаменития герой, а за млад непознат партизанин, Мустафа. Това е разказ за едно момче като всеки друг, включено в епопеята на българското въстание, този път победило фашизма, както и в колосалното усилие, насочено към реорганизирането на страната; то участва и в огромния колективен празник, какъвто бе за тази страна новото усвояване на свободата. Тонът, лиричните отстъпления са включени в атмосферата на извоюваната свобода. Живо и непосредствено се смесват вълнението и хуморът, реалистичните ремарки и мечтата.

Критика към ежедневието

Сега ще засегнем област, в която българското кино може би успя да утвърди своето обновяване — филмите със съвременна тематика. Тук то съумя да открие щастлива за социалистическото кино способност да оголва пукнатините, функционалните недостатъци, които могат да се появят и се проявяват при социалистическия режим. Новото качество се състои именно в това, че се освобождават критични енергии, които да оплодят социалните, икономическите и политическите мутации, които един освободен народ трябва все повече и повече да поеме в ръцете си.

И тук, както и преди, ще се ограничи само с няколко заглавия.

Като че ли две основни теми различават филмите от последния период. От една страна ще отделя филмите, които разглеждат проблеми, поставени пред България днес вследствие превръщането на страната в модерна, индустриална държава — това подсказва някои форми на миграцията, известно ускоряване на урбанизацията. От другата страна ще поставя филми, които търсят много точно конкретните социалистически морални правила, нахвърлящи старите изисквания на традиционния морал, на установените нравствени норми.

„Последно лято“ на Христо Христов, „Селянинът с колелото“ на Людмил Кирков, „Вечни времена“ на Асен Шопов пристъпват всеки по своему към една и съща тема. В „Последно лято“ селянинът се вкопчва в парчето земя, вече заобиколено отвсякъде с вода, и пречи или по-скоро се опитва да попречи на сина си да се възползва от преимуществата на образованието, предоставено от града. В „Селянинът с колелото“ един работник напуска своя цех, вече може в края на всяка седмица да се потопи отново в селското си начало и вече „зрял“ мъж да познае там крехката и в края на краищата мъчителна любов; а във „Вечни времена“ ни представят групички симпатични побъркани, които искат изкуствено да запазят селото, осъдено на смърт от икономическото развитие. И в трите случая този човешки феномен, социален и географски, в основата си е един и същ. Как българското общество — тук българското кино е неговият активен интерпретатор — трябва да разбира и критикува подобно поведение? Интересът на цялото общество налага на мястото на

старото село да бъде построен язовир. Да се отрече подобна трансформация би означавало опасна изостаналост. Но не трябва ли да се държи сметка за понесените загуби от онези, които не могат да се откъснат от изживяване на селската автентичност и се опасават от градското обезличаване?

Без да имам възможност да обгледам подробно всеки филм, трябва все пак да подчертая, че във всички филми търсенето на равновесие между техническия прогрес и онова, което трябва да му донесе натрупаната от старите поколения традиция и култура, има константна величина; че ние намираме и в едните, и в другите — защото би трябвало да цитираме още много примери — необходимостта да се свърже едното поколение с другото, единият етап от цивилизацията с другия. Струва ми се многозначителен епизодът в края на филма „Вечни времена“, в който виждаме как една стара бабичка идва в града, най-сетне идва в града, макар да е искала да остане в онова село, в което трима фанатици провеждаха събрание в празна зала, и е щастлива, че се намира сред децата от детската градина.

„Преброяване на дивите зайци“ на Едуард Захариев, „Вилна зона“ на същия автор, „Неделни мачове“ на Тодор Андрейков и „Следователят и гората“ на Рангел Вълчанов би трябвало поне да се запомнят, ако искаме поне малко да се доближим до българските филми, които имат критично и взискателно отношение към социалистическата действителност.

„Преброяване на дивите зайци“ разобличава бюрократията без грим в нейната бърливост и жаргон. Той творчески използва най-съвременния опит в киното — „синема-директ“, телевизионния стил, за да създаде пълен и цялостен художествен образ, роден от много внимателно наблюдение на реалната действителност. „Вилна зона“ се надига срещу всяка тенденция на „обуржоазяване“, и то не в смисъл, че някои хора в България биха могли да възстановят една класа (социалните и икономическите структури не биха позволили това), а защото съществува стремежът на една „среда“ да притежава свои собствени печалби и социални предимства, придобити в ущърб на общия интерес. „Вилна зона“ е прекрасен пример за критичен хумор в служба на социалистическата взискателност и строгост.

„Неделни мачове“ е филм с респектиращо и обективно действие, показващо провинциалното съществуване с всичко онова изостанало, което то още съдържа в себе си. Той осъжда всяко резигнирано поведение, илюстрирано чрез два прекрасни случая, взети от действителното ежедневие. Това е филм, който бихме могли почти да възприемем като репортаж, филм, който носи в себе си и ритма, и дъха на изживяното. Но това главно е филм с мобилизираща стойност, защото той се стреми към нещо, което отхвърля всички предразсъдъци и всякакъв конформизъм и търси да създаде нов модел на бъдещето.

И на края „Следователят и гората“ открива нови перспективи поне в две посоки. От една страна, имаме пред себе си чиновник, който провежда следствието си щателно, без да ни е представен като герой от социалистическата митология; това е един опитен техник в своята дисциплина, който съвестно върши работата си, както би трябвало да правят всички. От друга страна, ние виждаме пороци, дори язви, все още съществуващи в социалистическото общество. С явна симпатия и истинска нежност ни показват не само този служител, но и девойката, вече похабена от живота, чието дело разследва следователят. Виновна ли е тя? От юридическа гледна точка нейната вина е неопровержима, но в действителност господар ли е тя на самата себе си? Преживяното от нея, известното отсъствие на съчувствие от страна на околните, жалките авантюрки, които са ѝ били предложени, не са ли принизили в нея способността да решава, да реагира срещу уродството в поведението на хората?

Движейки се между един почти „документален“ реализъм и някои форми на експресионизма, разпитите, чрез които постепенно обвиняемата възстановява своето минало, Вълчанов ни предлага последния си филм, който потвърждава, че наистина съществува младо българско кино, и то повече в неговата политика, философия и естетика, отколото във възрастовата определеност на авторите му.

Според една формула — не знам дали тя е изключително френска — нашата възраст е тази на нашите критерии. По всичко изглежда, че българските артерии на киното се подмладяват. Това поне ни предстои да обсъдим сега.

КИНОИЗКУСТВО В ПОДЕМ

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Развитието на нашето киноизкуство през последните години представлява сложен и многолик процес, който би могъл да бъде разглеждан от много и най-различни разрези. Тук ние ще се спрем на основното и решаващото.

Движението напред на нашия филм се дължи преди всичко на обстоятелството, че неговите творци с дълбоко съзнание, талантливо и проникновено се бориха за осъществяване на намерените задачи, поставени пред тях от живота и от потребностите на самото изкуство, за осъществяване на партийните указания за развитие на киноизкуството ни.

В това отношение колосална роля изигра и продължава да играе Априлският пленум на ЦК на БКП, който възстанови ленинските партийни и държавни норми в цялостния живот на страната ни, отстрани деформациите от времето на култа към личността, отпири натрупаната енергия на народа ни и очерта просторите за по-нататъшното, още по-резултатно строителство на социализма.

Априлската линия в развитието на нашата национална кинематография е творческо приложение на решенията, на идеите и духа на Априлския пленум в своеобразната област на филмовото изкуство.

Това, което се извърши в сферата на киноизкуството ни, крие за нас дълбок смисъл и сериозни поуки. Тук пред нас се разкрива конкретната, красноречива и убедителна картина на взаимовръзката между художествената практика и партийното ръководство на изкуството, проявено в живо, непосредствено и продуктивно действие. Тъкмо тук, в един от най-трудните сектори на изкуството ни, който беше изпаднал в тежко положение, където се бяха натрупали болезнени, трудно преодолими явления, априлската линия на нашата партия доведе до излизане от това състояние, до качествено изменение на обстановката, до сплотяване на силите върху принципни идейни и естетически основи.

Априлската линия в киноизкуството, в сферата на неговите **идейно-естетически** проблеми означава твърдо отстояване и развитие на социалистическия реализъм, който е достатъчно определен, за да не търпи каквито и да са буржоазни влияния и примеси и който едновременно с това е достатъчно широк, за да е чужд на всякакъв догматизъм и на всякаква закостенялост.

Твърдостта и непримиримостта срещу всякакви отклонения по основните, принципни въпроси заедно с най-голямата внимателност и гъвкавост, с най-голямото познаване и уважение на специфичните особености на изкуството, на труда на хората, които го създават — такива са белезите на ленинския подход към художественото творчество, подход, който нашата партия приложи при разрешаването на трудните проблеми на киноизкуството ни. И извоюваните резултати отново доказаха правилността и жизнеността на този подход.

Априлската линия в областта на **управленческите проблеми** на киноизкуството означава широко внедряване на принципа за единството между държавното и общественото начало при протичането и организирането на кинематографическия процес. По своята природа киноизкуството предполага най-ясно и плътно, всекидневно взаимодействие на различни равнища между факторите с административно-организационен, технико-производствен характер и факторите с художествено-творчески характер. Може би никъде другаде, в никой друг сектор на изкуството ни нуждата от единство и взаимодействие на тези фактори не е така наложителна, поради самото естество на работата, поради самия характер на организирането, насочването и реализирането на творческия процес в тази област. Може би никъде другаде в миналото не са изпъквали така болезнено лошите последици при разкъсването на това взаимодействие и може би никъде другаде не изпъкват днес така очевидно и с такава убеждаваща сила успехите и радващите резултати при постигане на необходимото единство. Априлската линия на нашата партия в градежа на социалистическата ни култура тук, в тази така трудна област, която кръстосва изкуството с индустрията, труда на отделния човек с труда на хиляди други хора и с дейността на много и много организационни и производствени звена, удържа пълна победа с най-плътното внедряване и функциониране на единството между държавното и общественото начало. Днес секторът на киноизкуството ни с пълно основание може да бъде посочен като сектор, който е в състояние да предложи едни от най-красноречивите примери за плодотворността на това единство.

В изпълнение на одобрения от Политбюро на ЦК на БКП единен план-програма за по-нататъшното развитие на българското киноизкуство ДО „Българска кинематография“ и Съюзът на българските филмови дейци изграждат своята съвместна дейност и взаимните си отношения върху основата на все по-тясното съчетаване на държавното и общественото начало в ръководството на нашето киноизкуство. Сътрудничеството се разгръща в диапазон, обхващащ всички звена: художествено-творчески, кадрови, културно-възпитателни, организационно-технически и икономически. СБФД и ДО „Българска кинематография“ съгласуват регулярно всички основни проблеми и задачи: тематичните планове на студиите, съставите на художествените събети, провеждането на творческите обсъждания на националната ни филмова продукция, вътрешните и външните фестивали, международните връзки, мероприятията за пропаганда на киноизкуството и редица други. Всичко това очертава едно ползотворно сътрудничество, в което принципът за общественостно-държавното ръководство на филмовия процес се превръща в непрекъснато и всепроникващо ежедневие. Разбира се, не всичко в нашите отношения е оптимално постигнато, съществуват редица нерешени въпроси. Въпреки това имаме всички основания да подчертаем, че постигнатите успехи от нашето кино през последните години в голяма степен се дължат и на подобрената работа в организацията и ръководството на филмовия процес.

Априлската линия в областта на **работата с творческите кадри** доведе

до мобилизация на силите и до разширяване на възможностите, до обогатяване на кадровия потенциал на нашето киноизкуство. Накратко казано, у нас се появиха, несравнимо с който и да е период от миналото, повече хора, които могат да правят филми, да творят трудните за реализация кинематографически факти. И това разрастване на кадровите ресурси на киноизкуството ни се прояви цялостно, не само по една линия и в една област, а на широк фронт — и в режисурата, и в кинодраматургията, и в операторската работа, и в актьорската игра, и в сферата на всички други компоненти, които стоят в основата на филмовото произведение. В сферите на всички тия компоненти активизацията на утвърдените, опитни кадри е съчетана с широкия прилив на млади творчески сили, за които днес се полагат системни, разностранни и разраснали се грижи.

Бяха създадени и продължават да се създават подходящи условия за включване в активна творческа работа на всички кинематографисти, доказали способностите си. Може да се каже, че днес няма буквално нито един талантлив кинотворец, който да стои настрана, да не участвува според силите си в общия кинематографически процес.

През този период бе даден път и на многобройни творчески дебюти. Много млади творци получиха възможност да осъществят своите творчески замисли. Голям процент от тия опити се оказаха успешни и събуждащи надежди за по-нататъшно развитие.

Днес творческите кадри на нашето киноизкуство работят в обстановката на доверие и уважение към техния труд, в обстановката на доброжелателна възискателност и на сплотяване на силите върху ясните и чисти класово-партийни позиции.

За сериозното подобряване на психологическия климат във филмовото ни изкуство голяма роля изигра принципната борба срещу някои прояви на притъпяване на класово-партийния критерий при създаването и оценяването на кинематографическите факти. Положителното развитие на нашето филмово творчество и днешната негова подобрена ситуация доказват колко правилно е било партийното изискване за засилване на класово-партийния подход в киноизкуството ни. Всъщност без стремежа да се реализира достойно това изискване не би било възможно да се постигнат творческите успехи, днешното пораснало равнище на националната ни кинематография.

От особено значение за подобряване на атмосферата, която съществува между кадрите на нашия съюз и на нашата кинематография, е също така и отпорът, които получиха някои тенденции за създаване на монополно положение във филмовото творчество на отделни лица и групи, на отделни стилови ориентации и предпочитания.

Когато говорим за успехите на нашето киноизкуство, трябва да имаме пред вид, че се касае за осъществяването на по-голямата зрелост на едно социалистико-реалистическо киноизкуство, което добива сложност и задълбоченост на погледа, но едновременно с това не само че не губи, а изостря своя усет за социално-нравствените и идейно-политическите стойности и водораздели в обществената действителност и в личното битие на човека. Тъкмо това задълбочаване на погледа, това умение да се търсят и постигат основите на живота от позициите на класово-партийния критерий лежи дълбоко в корените на съвременните ни творчески завоевания и в ресурсите на националното ни киноизкуство. В това преди всичко се намират изворите на духовното здраве, което характеризира съвременния момент от развитието на филмовото ни творчество.

Проявите на това пораснало умение, на тази по-голяма зрелост и задълбоченост, на това духовно здраве могат да се видят в много посоки. Тук ние

ще се спрем само на някои от тях. И преди всичко на главната посока — отношението на киноизкуството ни към съвременността.

В отчетния доклад, изнесен от другаря Тодор Живков пред XI конгрес на партията, с пълно основание се прави следната преценка: „Още преди 18 години Централният комитет издигна призива „Повече сред народа, по-близо до живота!“ Сега с удовлетворение можем да кажем, че през последните години и особено между двата конгреса вече се очертава прелом от повече или по-малко единично към масово ориентиране на художествените творци към проблемите на социалистическата ни съвременност. Най-добрите представители на нашата художествена интелигенция създадоха произведения, които правдиво и с пораснало професионално майсторство отразяват основните процеси в живота, израстването на новия човек. Ценни завоевания на българската социалистическа художествена култура, тези творби са потвърждение на правилността и плодотворността на априлската линия на нашата партия, на ленинските принципи за ръководството на литературата и изкуството, на метода на социалистическия реализъм.“

Позволяваме си да отбележим, че към основанията за горната преценка се числят и сериозните успехи на българското киноизкуство в творческото претворяване на темите, родени от съвременния живот на народа ни. Никога нашето киноизкуство не се е насочвало така активно, така фронтално, в лицето на много от своите най-талантливи представители, към тези теми. В специализирания български, съветски и на други социалистически страни кинопечат вече излязоха авторитетни и компетентни мнения, които сочат днешната българска кинематография като кинематография с подчертано изострен интерес към съвременността, с дейни контакти в това отношение, кинематография, която има в актива си завиден брой успешни творби на съвременни теми.

При това за нас е особено важно, че измененията в тази област за нашето киноизкуство нямат само количествени показатели, те не се изчерпват само с увеличението на произведенията, разработващи съвременната тематика. Основните промени тук имат качествен характер, те са свързани с узряването на нови качествени състояния, с постигането на по-високи идейно-художествени синтети, с по-голямата зрелост и дълбочина при претворяването на съвременната тема. Съвременността, съвременната проблематика навлязоха широко в нашето кино не само в количествено отношение (повечето от половината произведения у нас филми третират съвременни сюжети), а преди всичко като живи съвременни образи-характери, като художествено разкриване на актуалните и сложни процеси в съвременния живот на хората чрез пресъздаване на вълнуващи човешки проблеми, свързани най-активно с душевността на нашите съвременници. Филмите „Обич“ на режисьора Людмил Стайков, „Последно лято“, „Дърво без корен“ и „Циклопът“ на Христо Христов, „Момчето си отива“, „Селянинът с колелото“ и „Не си отивай“ на Людмил Кирков, „Преброяване на дивите зайци“ и „Вилна зона“ на Едуард Захариев, „Вечни времена“ на Асен Шопов, „Магистрала“ на Стефан Димитров, „Следователят и гората“ на Рангел Вълчанов, „При никого“ на Иванка Гръбчева и др. спечелиха симпатиите и активизирания интерес на широката публика, предизвикаха положителните оценки на специалистите у нас и в чужбина. Именно тия филми днес в значителна степен определят идейно-художествената физиономия на съвременното ни кино, свидетелствуват за дълбоките качествени изменения в неговото отношение към действителността, бележат границите и посоките както на неговите завоевания, така и на новите му усилия, на неговите водещи напред тенденции.

Тези нови качествени състояния на киноизкуството ни изпъкват особено

силно в две отношения — в неговия подход към съвременните жизненни конфликти и в неговите по-зрели концепции за човека, оплодили най-добрите му творби.

Ако в миналото нашият филм пристъпваше твърде често към конфликтите на живота еднолинейно, опростено и еднозначно, то днес не може да не се види, че най-добрите ни творци вече са въоръжени със съзнание за сложната връзка между обективната и субективната диалектика, която стои в сърцевината на жизнените конфликти, със съзнание за сложната социално-психологическа плетеница, заложена в природата на тия конфликти.

Да вземем например филмите, които ние малко опростено и за улеснение обединяваме в социологическата рубрика „филми за миграцията“. Нека в скоби да отбележим, че ние поставяме тия филми под един и същ тематичен знак, но всъщност жизнените проблеми в тях са пречупени богато през спецификата на художественото отразяване на живота, звучат вътрешно обемно, човешки облагородено, осмислено и многолинейно.

Общо е впечатлението, че в този случай киното ни се докосва до сложна и многоизмерима жизнена материя, която ни предлага своите съставки, своите плюсове и минуси в трудна за разплитане връзка. Става ясно, че тук впечатленията от живота и оценките за неговите явления не може елементарно да се пласират по полюсите на плюсовете и минусите. „Старото“ и „новото“ в тия филми се показват като сложни проекции на процеси, които се извършват в живота преплетено, усложнено и нееднозначно. Това, което е „старо“, не винаги може да се подведе под огрубяващия знаменател на цялостното отрицание, на стопроцентово консервативното и изостаналото. То може понякога да крие в себе си жизненни и човешки ценности, които би трябвало да се съхраняват, да се облагородяват, да продължават своя ход в бъдещето. Или пък това, което е „ново“, също се вижда, че не е еднозначно, че и то крие своите вътрешни плюсове и минуси, които един художник, уважаващ живота и неговите сложни истини, трябва да има пред вид.

Но тук бих желал да подчертая едно извънредно важно и решаващо според мен обстоятелство. Когато говорим за по-голямата зрелост в отношението към живота на редица наши съвременни филми, би било погрешно да виждаме само една страна на тоя процес — умението на киноизкуството ни да прониква в сложността, в плетеницата на жизнените проблеми и явления, да не ги елиминира, да избягва съмнителната помощ на „черно-белите“ схеми за разкриване на конфликтите и изобразяване на героите. Ако само с това се изчерпваше зрелостта на киноизкуството ни, тя нямаше да бъде истинска зрелост. А истинската зрелост несъмнено се състои в порасналата способност на творците да виждат сложността на жизнените проблеми, но заедно с това да изострят своя усет за различните социални и духовни стойности на реалните факти и явления, за нелесно уловимите, но все пак реално съществуващи и проявяващи се граници между тях; да проникват в сложната тъкан на конфликтите и там, вътре, в тяхната сложност (а не извън нея) да правят своите нравствени и естетически оценки за живота. Или с други думи казано — да ни разкриват трудните и сложни жизненни конфликти и истини в светлината на комунистическия идеал, да утвърждават нашия съвременен живот и да полемизират с него от името на този идеал.

Социалният и нравственият фронт на съвременното ни киноизкуство става по-широк и по-диференциран, но той не престава да бъде фронт. И днес остава в пълна сила първостепенният дълг на изкуството ни — не само да обяснява, не само да разкрива, но и да помага за изменението на живота, оказвайки мощно въздействие върху духовното формиране на хората. Социалната педагогика като важна черта на българското киноизкуство е налице и в най-

добрите ни съвременни филми, но днес тая отличителна черта се проявява по нов, по-зрял, обогатен начин, който се стреми да отговори на съвременното съдържание на живота и на съвременните потребности на киноизкуството ни.

Нашият днешен игрален филм се стреми да бъде верен на изначалната същност на изкуството, да дава своя принос в съвременното човековедение, да се вълнува за съдбата на човека, за неговото обществено и интимно-лично поведение, за неговия духовен облик.

Задълбочаващата се, активна и заинтересована в най-добрия смисъл на думата позиция на игралния ни филм в досега му със съвременността изпъква особено плодотворно в претворяването на съвременните духовно-нравствени проблеми. Борбата за утвърждаването на комунистическата нравственост, противопоставянето срещу всичко, което я замърсява, и по-специално неприемимата борба срещу различните форми на еснафството, на бездуховното, потребителско отношение към живота, изостреното чувство за отговорност за всичко, което става в действителността — ето някои от основните черти на нашия съвременен игрален филм в тая негова така важна идейна, нравствена и естетическа сфера за осъществяване.

Развивайки се и в тая посока, нашият игрален филм взе на въоръжение хумора и сатирата в богатата гама на техните възможности. У нас се появиха филми, активно реагиращи по различен начин на остри съвременни проблеми — някои от тях обединиха драматическото, лирическото и комедийното начало, други се насочиха към гротеската, трети — към гъстите сатирически бон. Филмът „Вилна зона“ например борави с широк спектър от нюанси на смеха — от безобидния, лек смях, от битовия, комедийен шрих до оня смях, който може да отиде в гърлото, дълбоко да загорчи и да стане вече сепване, уплаха, загубила привичните биологически белези на смеха и придобила черти, които не се побират в обикновеното, стеснено разбиране на понятието „смях“, но които дълбоко в себе си съдържат смеха като импулс, като трамплин към други смислови и естетически нюанси в сатирическата палитра на това произведение.

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

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

Наред с другите свои характерни страни днешното българско киноизкуство е изкуство на възвърнатата способност за творческа инициатива — една черта на изкуството, която Ленин специално подчертаваше и особено ценеше. Киноизкуството ни днес си извоюва правото да извършва собствени, оригинални открития в живота и да ги поставя пред вниманието на общест-

зото, на народа; то прониква в измененото съдържание на действителността, задълбочено я изследва, възвестява по свой начин новите истини за нея, дава своя незаменим от никое друго изкуство принос за духовното израстване на съвременните хора.

В това отношение някои моменти от днешната ситуация на киноизкуството ни напомнят онези години, когато игралният ни филм прояви също такава творческа инициатива при създаването на кинематографическия образ на антифашистката борба на народа ни. И тогава нашият кинематограф изяви способността си да дава свои оригинални приноси в разработката на тази тематика, да бъде огнище на творчески импулси и начинания за нейното овладяване и все по-богато разкриване. Приликата е очевидна. Но има и съществени различия. Преди всичко широтата, с която се изявява днешната творческа инициативност на киноизкуството ни, широта, която не се побира само в един кръг от теми, която обхваща както темите от миналото, така и темите от съвременността. И на второ място, инициативност, която се проявява не само в един вид филми, не само в областта на игралния филм, но и в почти всички други видове на филмовото ни творчество, в цялостния организъм на националното ни киноизкуство.

Разбира се, киноизкуството е синтетично изкуство и когато подчертава неговата творческа инициативност, порасналата му способност за творчески начинания и открития, това не означава, че то е обърнало гръб или че трябва да обърне гръб на другите, на съседите изкуства. Обратното, порасналата творческа инициативност на киноизкуството ни означава засилено използване на ресурсите на тия изкуства. И наистина, ако се вгледаме в успехите на нашето киноизкуство през последните години, не можем да не открием и онова, което е дошло от литературата, от изобразителното изкуство, от театъра, от музиката и т. н. Но всичко това е дошло благодарение на активната избирателна заинтересованост и инициативност на киното, всичко това е станало кино и оказва въздействие именно като кино.

Движението напред на нашия филм, неговата по-голяма зрелост и задълбоченост, разгръщането на нови хоризонти за развитието му се проявиха и продължават да се проявяват и в областта на темите, почерпени от миналото на народа ни.

Тук на предно място изпъква филмът „Козият рог“ на Методи Андонов, филм, който възвести с категорична и убеждаваща сила годността на националната ни кинематография да се справя с идейно-творчески задачи от най-висок и труден ранг. Филмът „Наковалня или чук“ на Христо Христов пресъздаде с драматично-епична сила и размах величавия образ на безсмъртния Георги Димитров; други филми („Като песен“ на Христо Писков и Ирина Акташева, „И дойде денят“ на Георги Дюлгеров, „Последната дума“ на Бинка Желязкова, „Спомен за близначката“ на Любомир Шарланджиев) навлязоха в недостатъчно изследвани и разкрити страни на революционната и антифашистката борба на народа ни, стремейки се да провокират в съзнанието на зрителите диалог между историята и съвременността; трети потърсиха миниатюрата, за да ни поднесат по нов, своеобразен начин така широко застъпената в киноизкуството ни антифашистка тематика („Откъде се знаем?“ на Никола Русев).

Особено важна и плодотворна тенденция в днешното ни кино застъпват филмите, чиято главна стихия е киноепиката, широкото епическо начало, в което живее и намира художествено решение проблемът за отношението между човека и историята, между народа и историята („Иван Кондарев“ на Никола Корабов, „Зарево над Драва“ на Зако Хеския, „Осъдени души“ на Вълко Радев, „Апостолите“ на Борислав Шаралиев), между революцията и

историята, между партията и историята („Допълнение към Закона за защита на държавата“ на Людмил Стайков и „Бой последен“ на Зако Хеския).

Тук, в тия филми узряват нови качествени синтези, решават се задачи, които са по силите на една израснала, творчески силна и производствено развита кинематография.

Бих желал специално да подчертая две други отличителни черти от облика на днешното българско киноизкуство. Първо, постигнатото сравнително голямо разнообразие на творческите индивидуалности, на различните подходи, стилове и жанрове, появило се в резултат, колкото на съзнателното, организирано насочване, толкова и на спонтанното изявяване на талантите.

Социалистическият реализъм в съвременното българско киноизкуство се осъществява като единство в многообразието, като единство на идейно-естетическите основи на киноизкуството ни, които се проявяват в многообразието на индивидуалните осъществявания и различните стилови течения. Социалистическият реализъм на съвременното ни филмово творчество е „отворена“ естетическа система, съставена както от конкретни художествени факти на строгия реализъм, на пресъздаването на живота във формите на самия живот, така и от кинематографически факти, които съчетават диалектиката на правдивостта с условността в изкуството („Последно лято“ и „Циклопът“ на Христо Христов, „Последната дума“ на Бинка Желязкова и др.) Тази естетическа система е „отворена“, заредена със способност за непрекъснатото развитие и обогатяване, за обхващане на нови и нови страни и черти от обществената действителност и духовното битие на човека, на всичко в палитрата на изкуството, което ни приближава до живота и ни помага да претворяваме неговите истини. Тя е „затворена“ само за онова, което ни отдалечава от тия истини, което ни пречи да ги виждаме и пресъздаваме. С други думи, тя е „затворена“ за продуктите на реакционната буржоазна идеология и на упадъчното изкуство.

И втората отличителна черта — изпъкването, бих казал, разцъфтяването на белезите на националното своеобразие в най-добрите ни филми.

Националното своеобразие в съвременните ни филми се претворява като динамичен сбор от отличителни черти, които се намират в процес на изменение, на обновяване и обогатяване. За кратък исторически срок България от изостанала аграрна страна се превърна в напредничава индустриална държава. И тоя скок от миналото към настоящето и бъдещето има своите сложни измерения, своя неповторим колорит, своите неповторими противоречия и движещи сили във всички сфери на общественото, националното и индивидуалното битие.

В процес на изменение се намира и националното своеобразие на самото киноизкуство. В неговия облик изпъкват нови черти, някои от старите черти отпадат, други се съхраняват или пък видоизменяват. Съвършено очевидно е например, че наред с подчертаното романтично-поетично отношение към живота, което доскоро се смяташе едва ли не за единствения определящ белег на националното своеобразие на изкуството ни, във филмите ни започват да навлизат и чертите на едно интелектуално по-осложнено, по-аналитично възприемане и реагиране на действителността.

Различни на пръв поглед, тези две страни — богатството от творчески индивидуалности и ярките черти на националния характер — са всъщност най-органически свързани и преминаващи една в друга. В тяхната основа лежи постигнатата връзка между живота и таланта, между твореца и народа, между изкуството и народа, връзка, която ние с всички сили сме длъжни да съхраняваме и да развиваме. И тук отново изпъква ролята на априлския климат, в който днес се развива съвременното ни киноизкуство.

Подчертавайки с основание немалките успехи на киноизкуството ни през последните години, ние се стремим да запазим необходимата трезвост, за да може тия завоевания да не ни доведат до самодоволство, да не изчерпят усилията ни за претворяване на сложните истини за движението на живота и за движението на нашето киноизкуство към тях. Тези истини, разбира се, са много по-разностранны и по-дълбоки, отколкото сега ние умеем да ги откриваме и постигаме.

С пълна сила важат и за фронта на филмовото ни творчество основната критическа констатация и основният призив, които другарят Тодор Живков отпрати към националната ни литература и изкуство на XI конгрес на БКП:

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

Оценявайки постигнатото в овладяването на съвременната тема в нашето кино, трябва да отбележим, че на филмите ни в досега им със съвременността не достига именно мащабност и историзъм на художественото мислене. Мащабност, разбрана не елементарно, не като непременно външно-пространствено и количествено обхващане на действителността, а като едрина и дълбочина при проникването в масивите на съвременния живот, в гигантските изменения, настъпващи в него. И историзъм на художественото мислене, разбран като способност да се вижда историческият смисъл на съвременността, да се съизмерват нейните явления със задачите и изискванията на историята, да се твори изкуство на осъзнатия исторически смисъл, както посочваше някога Енгелс.

Нашите кинотворци все още не са създали необходимите мащабни филми за славното ни съвремие, в които да бъде разкрита динамичната картина на историческите промени в съзнанието на съвременника и специално в съзнанието на работника и новия селски труженик.

Все още нашето социалистическо киноизкуство не е отговорило на задачата, която времето и народът ни поставят пред него—да пресъздаде образа на комуниста-ръководител и творец на съвременния ни живот.

Най-сериозните постижения на киноизкуството ни при изобразяването на комуниста са предимно от областта на историко-революционната тема. Позитивният опит, добрите идейно-художествени резултати в тази посока трябва да бъдат пренесени и върху терена на съвременната тематика. Очевидно това е проблем с капитално значение. Неговото достойно решаване ще изведе киното ни на още по-предни позиции в социалистическата ни художествена култура.

Овладяването на съвременната тема е сложен и противоречив процес на търсения и художествени открития, който зависи не само от добрите намерения на кинематографията, Съюза на българските филмови дейци и от самите кинематографисти. Хубави и значими филми, посветени на днешния ден и разкриващи многоликия образ на съвременника, неговата нравствена същност и предимствата на социалистическия начин на живот, могат да бъдат създадени с активното участие на най-известните и доказали своите

възможности кадри на българското кино, с използването на творческия потенциал на съвременната българска литература, нейното пълноводие и траен интерес към сложността на живота и неговите проблеми. От друга страна, необходимо условие е и позицията на самите кинематографисти спрямо динамиката на социално-психологическите промени в съзнанието на съвременника, спрямо темповете на икономическото и общественото развитие и неговото влияние върху битието на обикновения труженик. Особено важна и отговорна трябва да бъде ролята на идейно-естетическите критерии, с които нашата кинематографична общественост ще подхожда към всеки филм. А това означава, че съвместните усилия на СБФД и ДОБК трябва да се концентрират за решаване на острия проблем — издигане функциите и значенията на творческите колективи и на художествените съвети като филтър и бариера срещу сивия поток в изкуството, срещу не докрай изведените художествени решения в нашите филми.

Нашият опит показва, че процесите на диференциация и интеграция, на привличане и отгласкване, които протичат в недрата на киноизкуството ни, са продуктивни тогава, когато в тях се изявява и развива същността на изкуството ни като художествено творчество на един народ, изграждащ социализма в своята страна с всички високо благородни и новаторски задачи, произтичащи за хората на изкуството от това решаващо обстоятелство. Единството, което не държи сметка за специфичните особености на изкуството, може само да осакати неговото богатство, да подреже корените му, да пречупи крилата му. Но и многообразието, диференциацията, която се откъсва от идейно-естетическите основи на изкуството ни, неизбежно се изражда в идейно-мирогледна и политическа диференциация, престава да бъде белег на по-голяма зоркост и разностранност и започва да означава замъгляване на погледа, тръгване по лъжливи пътища.

Днес българското киноизкуство се развива като неделима част от социалистическото киноизкуство, от киноизкуството на социалистическата общност. Социалистическото киноизкуство с неговото единство и с неговото многообразие е жива реалност с качествено нови закономерности, което се създава от нашите взаимни, общи усилия. Националните ни кинематографии, решавайки своите оригинални, национални задачи, в същото време решават и общите задачи на социалистическото ни киноизкуство. Върху тая основа между кинематографистите на социалистическата общност се пораждат взаимоотношения от качествено този тип, взаимоотношения на сътрудничество между хората, които осъществяват едно общо дело. Благодарение на натрупания си гигантски опит, благодарение на безсмъртната кинокласика, която е създала в миналото и която продължава да създава днес, благодарение на могъщия си производствен и творческо-кадров потенциал, благодарение на своето социалистическо първородство, което ѝ позволява да пресъздава най-напредничавите обществени отношения в света, съветската кинематография заема естествено водещо място в социалистическата кинематографическа общност.

Съществувайки като част от социалистическото киноизкуство, съвременният български филм участва рамо до рамо със съветското киноизкуство, с киноизкуството от другите социалистически страни в общото кинематографическо развитие на човечеството. Тук заедно с всички честни, прогресивни и революционни творци от целия свят ние се стремим да заемем своето достойно място под слънцето, да даваме своя принос в борбата за мир, социален прогрес и социализъм.

АНАТОМИЯ НА УСПЕХА

ИВАН СТЕФАНОВ

В последните години сме свидетели как постепенно, но сигурно се издигна и утвърди културният престиж на българския игрален филм. Макар че естетическата еволюция на всяко национално кино е сложно заплетен и неправолинеен процес, ние все пак трябва да се опитаме да открием признаците на този успех в едно време, когато мнозина предпочитат да говорят — в глобални мащаби — за упадък или поне за стагнация в областта на филмовото творчество.

Работата е там, че вече от няколко години насам непрекъснато се повтаря: в съвременното кино липсват филми, които да представляват от само себе си големи индивидуални творчески открития и които, следователно, да са в състояние да определят за много години напред еволюцията на „седмото изкуство“; няма повече творби, които могат „да разкъсат“ целостта на художествената еволюция и по този начин да проявят по един могъщ и отчетлив начин новите тенденции. Вместо това налице е едно външно разнообразие от филми, изразяващи различни амбиции, виждания, тенденции, които обаче мъчно могат да се „сумират“ в един крупен естетически резултат...

Очевидно трябва да се съгласим, че в киното понастоящем липсват радикални обновления; по-бавно или като че ли по-слабо забележимо се променя неговият естетически облик. Но всичко това едва ли трябва да скрива от нас факта, че в съвременното кино е налице непрекъснато, макар и външно по-слабо забележимо **разместване на неговите вътрешни граници** (тематични, стилови, жанрови и др.). По-точно това означава, че за киното сега е характерен не толкова художественият прогрес, съсредоточен в отделни изключителни, уникални произведения (макар че такива произведения съществуват), а издигането и обновлението на общото равнище на филмите в тяхното жанрово, видово и по-специфично вътрешно разнообразяване, в повишаване на тяхната комуникативност. В този случай на преден план вече излизат не толкова няколко имена на режисьори или на отделни филмови творби, а на повече филми, групирани по-общо, и киното като изкуство започва да се разгъва на много по-широк фронт, като предлага на публиката по-голямо разнообразие и богатство от емпирични филмови факти.

Следователно, доказателство за прогресиращата еволюция на киното като средство за художествено изразяване в настоящия момент се явява не само способността му да дава завършен и пълноценен художествен израз на индивидуалните творчески виждания и личната култура, но още и способността му да се превръща в незаменим инструмент на колективната култура и да участва по този начин във формирането на общите духовни интереси, на националното самосъзнание. След като доказва, че вече може да бъде равносложно на старите класически изкуства и след като престана да страда от комплекс за малоценност спрямо литературата — най-хомогенизиращия клон на съвременната художествена култура, — днес киното преминава към друг, по-нов стадий; сега то разкрива способността си да се интегрира органично с дадена култура и да участва още по-активно в цялостния духовен живот на дадено общество. Поне при нашите социалистически условия значението

на киното се определя от това, че то е едновременно изява и резултат както на индивидуалното, така и на колективното, на общото културно съзнание.

Разбира се, още щом направим тази констатация, веднага навлизаме в област, която изисква опиране на повече факти и други прецизни доказателства. Тук за нас е от особено значение обстоятелството, че българското кино се разви като по-значително художествено явление именно при тази нова ситуация, която изисква не подчиняване или съобразяване с отделни основни образци за филмовото изкуство, а която дава възможност за равноправно участие в кинематографичния процес на творци с различна нагласа и различни творчески абмции, които виждат силата на киното не в еднообразието, а в разнообразието на неговите емпирични художествени факти. С това съвсем не искам да кажа, че в нашето кино днес липсват имена на значителни творци — една от най-верните и безспорни констатации на токущо завършилия в началото на октомври т. г. XIV фестивал на българския игрален филм се отнася до зрелостта на режисьорите, до активното сътрудничество със значителни литературни автори, до нахлуването на ново талантливо поколение от актьори и оператори. Искам само да кажа, че ще бъде твърде несправедливо, ако се опитаме да редуцираме днешното ни филмово творчество, дело на различно формирани таланти, само до няколко автори и няколко творби, само до няколко индивидуални постижения. По мое мнение днешното българско кино, такова, каквото е, **е колективен резултат, и то дори не само от творчеството на кинематографистите, но още и от откритието съучастие, от кинематографичното увлечение на масовата публика.** Новите ни успешни филми показват не само виталността и вдъхновението на различните поколения кинематографисти, но и възможностите на една културна институция — каквато безспорно се явява всяка национална кинематография — да се интегрира сполучливо в контекста на актуалната култура и да се превърне в органична съставна част на духовния живот на нашето социалистическо общество.

И всичко това несъмнено е творчески резултат от самата художествена еволюция на нашето игрално кино.

II

Беше време, когато киното ни лесно и сравнително бързо си извоюва престижа на основно средство, което единствено е в състояние да даде масов израз на всенародния възторг от победата над фашизма. Някои от първите филми на социалистическата ни кинематография като „Тревога“, „Септемврийци“, „Песен за човека“ не само отразиха, но същевременно и плътно се сляха с преобразената от народната победа социално-психологическа атмосфера. Тъкмо и поради това към тях нашата масова публика се отнесе с възторг и плътно разбиране, дори бих казал — с известно почитание. След това обаче настъпи един друг период, в който филмите и публиката се оказаха два полюса, които са много по-често разделени, отколкото обединени. Българският филм изгуби своята популярност, своя престиж, своите почитатели.

Погледнем ли сега — със задна дата — на този период, най-напред откриваме наличието на една преди всичко теоретическа вяра в огромните естетически възможности на киното, поставена впрочем на изпитание от твърде многобройни фактически разочарования. Тогава творческите постижения в нашето кино се представяха от отделни филми, изплували сред една неоформена среда и мъчно свързващи се един с друг. Следователно

липсваше това, което позволява бързо осъзнаване и разпространяване на творческия успех: по тематичен или друг принцип оформено направление. Вместо това доста дълго време (през периода на шейсетте години) в нашето кино доминираха филмите-самотници — сякаш лишени от преки предшественици и от непосредствени следовници. Винаги съм се удивлявал колко малко „А бяхме млади. . .“ дължи на филмите преди и след него; или друг пример — трудното домашно признаване и осъзнаване на „Отклонение“ като значително творческо постижение на българското кино.

Освен това най-добрите филми, които характеризират еволюцията на българското кино през този период, обикновено по-трудно си пробиваха път към масовия зрител или пък не можеха по-трайно да ангажират масовото внимание. Несъмнено те водеха публиката напред, но с големи усилия и с по-частичен успех. Спонтанният, моменталният успех на един филм — нещо, което сега е станало обикновено явление за най-голяма част от българските филми — си оставаше една мечта. Тъкмо през този период в един документ бе фиксиран в точна цифра контингентът от зрители, който трябва да набере един наш филм на нашия екран, за да могат неговите създатели да претендират за хонорар извън приетите нормативи — тази цифра сега изглежда смешна в сравнение с успеха на цяла поредица филми, сред които „Козият рог“ е на първо място. Периодът на „авторското кино“ даде своеобразно отражение и в нашето филмово изкуство: на преден план се очертах нормативните, естетически изисквания на най-добрите ни филми спрямо широката публика; изглежда, и за това те по-често спечелваха повече доброжелатели, отколкото почитатели и последователи сред зрителите. Струва ми се, че и досега един филм като „На малкия остров“ — самобитно, оригинално, новаторско не само в нашите мащаби произведение, — при това неколkokратно излъчван от телевизията, си остава все още недооценен като творческо, естетическо завоевание и по същество не е популярен сред широката филмова и телевизионна публика.

Съществува мнение, че почти винаги водещите в историята на киното филми не са се радвали на спонтанен успех и рядко са били толерирани посредством вниманието на широката публика. Дори и да приемем, че това твърдение има универсален смисъл, пак остава открит въпросът: на какво се дължи обстоятелството, че за един по-продължителен период от време нашите игрални филми намаляваха своята популярност?

Най-напред в сферата на самото филмово творчество липсваше вътрешно естетическо единство; при липсата на опосредствувачи творби разликата между успешен и посредствен филм беше твърде драстична и трудно поносима; всичко това създаваше определени трудности на противоположния полюс на масовото възприятие. Публиката обладаваше един общ среден „код“ за разшифроване на идейно-естетическата природа на филма. От една страна, този „код“ се оказваше неприложим към посредствените филми — доколкото при тях липсваше фактическо специфично покритие на иначе най-често претенциозния замисъл; от друга страна, същият този „код“ се оказваше неприложим и към творческите филмови изяви: публиката се опитваше да възприеме филма според познатите й критерии и тъй като обикновено не успяваше, тя оставаше често разочарована. Същевременно успешните филми не бяха толкова много, че да предизвикват трайно желание за бързо разкриване и своевременно овладяване на адекватния „код“.

При тази своеобразна ситуация се оказа, че публиката в редица отношения е изпреварила филмовото творчество. Този факт впрочем бе зафиксирани по-трайно в една анкета „Какво очаквате от българското кино?“, проведена през 1965 г. от сп. „Киноизкуство“. На така поставения въпрос бяха

получени отговори, които пряко или косвено показваха „ножицата“, образувана между естетическите очаквания и претенции на нашата публика и самите филмови факти. Ето някои от по-характерните отговори:

„Струва ми се, че и създателите на филмите, и ние, които ги гледаме, имаме нужда от нещо ново и в тематично, и в жанрово отношение, нещо по-различно от това, което е излязло на екрана.“

„От известно време изобщо не ходя на български филми. Причината за това е еднообразието на тематиката им.“

„Има малко новаторство в нашите филми.“

„С нетърпение очаквам интересния, истински художествен филм, който да отрази голямата съвременна тема.“

„Чувството към истината, търсенето на истината като основно качество на нашата съвременност изисква известна документалност в характера на художествения филм. И ако от нашия екран заговорят момчета и момичета, които всеки ден срещаме по улицата, заговорят така, както от телевизионен екран, интимно, малко смутено, даже запъващи се, търсеци думи, струва ми се, че това би било нещо друго, би донесло онази искреност, която все още липсва на нашите филми.“ И т. н.

Тези няколко мнения естествено не показват в подробности ситуацията, но те настояват за най-важното: фактическата непопулярност на нашия игрален филм през един по-продължителен период, честите разочарования, както дори и съмненията, че сме в състояние да постигнем нещо реално в областта на „седмото изкуство“.

III

Днес тази ситуация е позабравена и вече психологически в процес на изживяване. Дори самите кинематографисти заговориха за „освобождаване на потисната психика“, за това, че „имаме всички основания да вярваме в професионалните възможности на нашата кинематография“, като същевременно отхвърлим „провинциалната липса на самочувствие“, че е дошло време по-смело да поглеждаме и стъпваме там, където друг освен нас „няма нито да погледне, нито пък да стъпи“ . . .

Откъде дойде това друго самочувствие, новата увереност в силите?

Несъмнено всичко това е свързано с общата благоприятна и толерантна към филмовите творци и тяхното изкуство социално-психологическа атмосфера, свързано е с общата динамична културна ситуация. Но същевременно тук има и нещо повече, нещо специфично: **отново спечеленото доверие на масовия зрител**, чувството за непосредствен резонанс от творчеството, за искрен отклик спрямо постиженията на киното. Възстановената „обратна връзка“ стана един специфичен стимулатор за филмовото творчество и именно той най-активно опосредствува благоприятното въздействие на всички останали фактори.

За да не бъдем голословни, нека потърсим убедителността на конкретните данни.

Още през 1974 г. Центърът за социологически проучвания при кинематографията класифицира филмите от 1970 г. насам според реалния им успех сред зрителите. Оказа се, че:

— 5 филма са постигнали „изключителен успех“ (между 1,5 и 3 млн. зрители годишно); сред тези филми са и „Козият рог“, „Черните ангели“, „Иван Кондарев“;

— 9 филма са постигнали „много голям успех“ (от 1 до 1,5 млн. зрители); сред тези филми са и „Обич“, „Наковалня или чук“, „Най-добрия човек, ко-

гото познавам“, „Сбогом, приятели“, „Игрек 17“ и др. ;

—15 филма са постигнали „голям успех“(между 700 хил. и 1 млн. зрители); сред тези филми е и „Момчето си отива“;

—10 филма са постигнали „добър успех“ (между 500 и 700 хил.зрители); сред тези филми са и „Таралежите се раждат без бодли“, „Шарен свят“, „Като песен“;

—7 филма са постигнали „задоволителен успех“ (между 300 и 500 хил. зрители); сред тези филми са „Последната дума“ и „Мъже без работа“;

— само 6 филма се преценяват като „преминали с неуспех“ по екраните на страната (от 100 до 300 хил. зрители); за щастие сред тези филми няма по-известни заглавия.

Този некоректен към естетическата природа на отделните филми количествен анализ подсказва недвусмислено, че художественият дългометражен филм е преодолял изолацията си от широката публика и случаите на разминаване между авторските намерения и очакванията на широката публика са случайни, нетипични, несъществени; налице е известно „сближаване“, „сродяване“ между двата най-важни полюса на филмовото изкуство.

При това трябва да отбележим една съществена подробност. Докато преди критиката искрено се старееше да помогне на всеки авторски стремеж и правеше всичко, за да го легализира откъм най-добрите му естетически страни и да го наложи на вниманието на посветената публика, то сегашното състояние на повишена популярност е извоювано без ничия външна помощ — както видяхме от самите филми,—т. е. чрез собствените средства на киното. В съвременното изкуство впрочем процесите често се осъществяват по този начин: най-напред идва популярното внимание, след това — дискусията и на края — оценката. В този случай публиката, нейното активно присъствие и внимание подчертава появата на новите факти и по един или друг начин принуждава коментаторите да ги квалифицират като ново направление в изкуството.

Очевидно нещо подобно стана (и все още продължава да става)и при нашите условия.Публиката ни навреме усети (без да може точно да диференцира)появата не просто на добре направени (занимателни) филми, а на **силни творби**, които със своята яркост и страстност оригинално се вписват в общото културно-битово ежедневие. В това отношение повратен се оказа приемът, оказан на филма „Козият рог“.

Сега и ние,изглежда, встъпваме в периода на рефлексията и изработването на верните и точни оценки, което е особена, но същевременно важна неотменна съставна част от общата филмова еволюция. Излишно е повече да се премълчава забелязаният и наложеният от публиката факт: вакуумът породил нови, популярни филмови ценности. Наистина, позитивното значение на този факт все още може да бъде дискутирано от гледна точка на нашите възвишени или желани представи за кино; но в същото време статутът на болшинството от новите и най-новите ни филми като изкуство е сигурен и на практика безспорен. Може би тук някой отново да припомни тезата за непретенциозността на масовата публика. Но в случая по-важно е да се осъзнае,че както благодарение на претенциозността, така и благодарение на непретенциозността на широката филмова публика се утвърди един друг, нов естетически стандарт в българското кино.

IV

Но в какво по-точно се изразяват художествените промени в нашето кино?

Направо ще кажа, че днес у нас има търсене на различни подходи към киното като средство за изразяване. Би могло да се каже: налице е известно

„избухване“ на киното като средство, като медия с много лица, което пък на полюса на публиката се оформя като своеобразна конкретизация на общия мит за киното. Налице е следователно известното разкрепостяване на творческото съзнание, резултат на идейна зрелост и усъвършенствуване на професионалните възможности за „правене на кино“. Това още означава, че киното като форма на създаване на нови художествени факти не съвпада с привилегированата субективност на филмовия автор, а се разширява за сметка на някон по-масови, т. е. по-често срещани, но значими и предпочитани настроения и ценности.

Така докато, от една страна, са налице желанията и амбициите да се продължи и обогати опитът на т. нар. „авторско кино“ („Последно лято“, „Последната дума“, „И дойде денят“, „Циклопът“), то, от друга страна, се стигна до убеждението, че най-важното е контактът с широката публика, контакт, който при това трябва да има характер на свободно общуване между интимни приятели. Веднага искам да добавя, че повечето от успешните ни филми през последните години влизат в тази последна категория. От всичко това следва, че **естетическите търсения в българското кино се разполагат в широкия диапазон между по-сложния и претенциозен авторски израз и свободния от субективни, лични пристрастия внушителен филмов спектакъл.** Реалният резултат е забележимото и с просто око разнообразие на отделните филми, липсата на естетически „чист“ модел на съвременното българско кино.

На пръв поглед констатацията за естетическото разнообразие би трябвало да ни изглежда твърде странна, защото чувствително повишената комуникативност на филмите същевременно би трябвало — по дефиниция — да означава и тяхното уеднаквяване в областта на комуникативното средство, т. е. на филмовия език. За да се достигне при всички случаи до потвърждение на правотата на „кода“ за възприемане, свойствен на широката публика, нужно е филмовият език да стане изключително приоритет не на творческата личност, а на „съобщението“; т. е. така да е погълнат от „съобщението“, че да не се отличава вече като самостоятелна реалност, ксаято затруднява контактите с широката публика. Филми като „Козият рог“, „Момчето си отива“, „Не си отивай“, „Вилна зона“, „Селянинът с колелото“, „Спомен за близначката“, „Допълнение към Закона за защита на държавата“ се отличават с изразителен език и в същото време не създават „езикови трудности“ на публиката; нещо повече — в редица случаи дори се търсят нарочно „езикови облекчения“, за да се даде възможност на зрителите да „влязат“ в непосредствен контакт със самото съдържание на филмовото „съобщение“. При това положение естествено е филмовото мислене на широката публика да не среща „езикови трудности“ и препятствия, които да противоречат на схемите на нейното образно мислене.

Разбира се, езикът като особена вътрешна структура на филмовото повествование не е абсолютно заличен. Ако на едно място е незабележим, на друго — точно адаптиран към днешното филмово възприятие („Обич“), на трето — съществува почти като „самостоятелна“ реалност, с която зрителят трябва да се съобразява („Последната дума“, „Последно лято“, „Циклопът“).

Но днес нашата публика само в отделни случаи (по-рядко) се сблъсква с филмов език, на който се налага да разшифрова своеобразния „код“. Типични са случаите на паралелност между „очакваното“ и „предлаганото“ защото и създаващите, и възприемащите филмите използват един общ език: зрителите направо общуват със „съобщението“, а най-често се явява „ново“, „интересно“, „фрапантно“, „привлекателно“, „емоционално“, „живописно“, „интригуващо“ и т. н.

Бихме могли следователно да запитаме как, по какъв път се стигна до тези значителни изменения в комуникационните принципи на киното като изкуство? Как така филмовият език се опрости, без същевременно да се елементализира филмът като естетически продукт?

V

Налице са редица стимулиращи фактори.

Преди всичко като кинематография ние не се развиваме в пълна изолация от световното кино и естествено е, че някои значителни тенденции достигнаха и до нас. Но ние никога няма да разберем същността на нашата филмова еволюция, ако не си дадем сметка за специалните условия, за специалните фактори.

Промените в комуникационния принцип на нашето художествено кино до известна степен трябва да се обяснят с отсъствието на солидни традиции в областта на „авторското кино“, т. е. при нас липсваха мастити филмови автори, които до такава степен да са затънали в своя особен художествен свят, че да не могат да намерят брод към актуалните теми. В това отношение ние се оказахме необременени и колкото и странно да изглежда, тъкмо това ни даде възможност за по-нататъшна плодотворна работа както в областта на „авторското кино“, така и в по-широката област извън него; не е случайно — в този смисъл, — че тези две направления вървят у нас паралелно и продължават да се състезават.

Обикновено се смята, че срещу информационното нашествие на телевизията киното се впуска в езикови експерименти, търси задълбочаване и усложняване на изказа. Мисля, че у нас се случи тъкмо обратното: **телевизията ни разкри силата и значението на филма като популярно масово изкуство.** Когато се появиха първите многосерийни филми на телевизията, ние предпазливо реагирахме: „Това изкуство ли е?“ (Впрочем и досега телевизията непрекъснато актуализира този въпрос, което говори за растящата актуалност на необходимостта от това да се предефинира понятието „филмово изкуство“.) Но ако трябва да бъдем справедливи, ще трябва да признаем, че откриването и филмовото „съблазняване“ на широката публика в края на шейсетте и началото на седемдесетте години най-напред бе направено от телевизията. Това, от една страна, съвпада с нейното окончателно утвърждаване — техническо и социално — като нов комуникатор и с началните й прояви като филмов производител. При нашите условия телевизията най-напред разкри формулата: „Може да се работи успешно и за широката публика“, и откри езика, на който трябва да се разговаря с нея. Така тя първа — на своята обширна територия — експериментира някои въздействащи похвати, наложи художествената простота, подчерта значението на детайлите за общото филмово внушение, откри популярни актьорски лица, показва пристрастеността ни към някои наши исторически и съвременни проблеми. Всичко това даде определени — макар и напълно неосъзнати и досега — импулси за преодоляване на нормативната естетика, която изискваше всеки филм да се замисли най-малкото като шедевър. Така въздействащата сила на днешните ни филми най-напред беше доказана в системата на телевизията. И чак след това се оказа, че „случайните“ тематични, образно-стилови и езикови средства на телевизията прерастват в по-трайни композиционни филмови принципи. Определящо за това бе способността им да изпълняват определена въздействаща функция върху масовата аудитория.

Но макар и на равнището на езика да разбираме твърде много за същността на контактите между филмите и публиката, все пак не разбираме всичко и дори не разбираме най-важното. Всъщност изкуството да се поддържа определено емоционално равнище на общуването е труден, деликатен творчески проблем. Той не може да се реши само на равнището на „езика“, още повече че това, което е понятно, не винаги успява да задържи масовото внимание. А ето, че българското кино вече пет-шест години задържа по-трайно масовото внимание, създава „непрекъснатост на емоциите“.

Щом като съществува тенденция езикът да „потъва“ в „съобщението“, то естествено нужно е да видим тъкмо на това равнище на „съобщението“ какво поддържа интимността на контакта. Не случайно някои автори отбелязват, че зрител, който разбира езика на дадено изкуство, но не обладава определен набор от ключови образи, ще остане чужд на произведенията му.

VI

Когато преди известно време рецензирах филма „Последната дума“, забелязах, че той е прицелен някъде дълбоко вътре в личността и атакува възможното похабяване в ежедневието на онова скрито у всеки индивид ядро, което го прави именно неповторима личност. Творбата поставяше на изпитание нашата „отвореност“ към другите и към света, към миналото и към настоящето и се стремеше да размести най-дълбоки психологически пластове, да раздвижи вътрешни структури, които са резултат на по-дълго историческо и културно формиране. Не много след това се появи по екраните „Последно лято“, който не само разрови, но и оригинално размести дълбоките психологически пластове на своите зрители; по този начин той направи съвсем явно желанието на нашето кино да гради своите внушения на основата на онези психологически структури, от които зависи основният тон на светосещането и изобщо емоционалната окраска на днешното ни съзнание. Като анализира този филм, един наш критик писа: „И това не е хладен естетски филм с преднамерени образи-символи. С удивителна кинематографичност са споени разнородните елементи на архаичното и модерното: обредни маски и булгаралпини, коне и велосипеди, каракачани и космонавти. Ако нерядко българските филми са информационно рехави и със сетни усилия стигат до края на регламентираното време, „Последно лято“ е информационно наситен. Това е темпераментен и органичен филм-спектакъл, богато наситен с образно-предметна национална символика от различни хронологични пластове.“ Рецензентът е забелязал нещо много съществено: **националната символика от различни пластове — ето кое е нов момент в естетическата структура на днешните ни филми**, и това можем да го забележим даже в иначе непретенциозни творби. Или друг пример. На всеки направи впечатление търсенето на откровени, адекватни на темата за насилието и отмъщението кинематографични, изразни средства във филма „Козият рог“. Би могло да се помисли, че всичко това е резултат на желанието за изравняване със стандартите на световното кино. Може да се разсъждава и така, но всъщност обяснението трябва да бъде друго: „Козият рог“ трябваше да израсне до убедителна художествена материализация на народния, легендарния спомен за по-далечните и страшни години на робството и оттам необходимостта тази популярна представа не само да се подкрепи, но още и да се конкретизира и задълбочи по посока на националното осмисляне. Или както още на времето режисьорът Методи Андонов заяви: „Основният проблем тук е не толкова робството, ненавистта към угнетителите, борбата на българите против тях, а идеята, имаща по-обща национални измерения: за смисъла и целите на борбата и жертвата, за взаимоотношението между личността и нацията, в крайна

сметка за историческата съдба на българския народ.“

Но работата е в това, че „Последната дума“, „Последно лято“ или „Козият рог“ не са изолирани случаи на своеобразно насищане на филмовата реалност със специфични настроения и регионални отличителни знаци. Би трябвало да се каже, че почти във всеки сполучлив филм може да се забележи материализация на намерението да се влезе в една по-специфична емоционално-смыслова връзка със зрителската маса. Регионални настроения, национална отлика, специфичен хумор и пр. откриваме и в „Иван Кондарев“, и в „Селянинът с колелото“ и в „Преброяване на дивите зайци“, и във „Вечни времена“. Зад първия пласт на филмовото повествование прозира една символика, ненатрапчива, в редица случаи само загатната или дори подсказана, но тя по един много деликатен и очарователен начин извежда нашето кино по-надалеч от елементарното разказване на сюжетни истории. Някои чуждестранни критици, гледали последователно няколко от новите ни филми, признават, че макар и да отсъствуват шедьоври, имат чувството, че българското кино „е намерило свое място в световното кино“. Мисля, че подобно внушение трябва да ни подскаже: не само игралното ни кино като цяло се превръща в органичен елемент на съвременната ни национална култура, но и най-съдържателните отлики на националната култура стават вътрешно, присъщо качество на художествения свят на отделните филмови творби.

Следователно можем да направим едно съществено уточнение: нашата публика откри в новите ни филми образи, които говорят за първичния смисъл на съществуването и дават на нашето национално-историческо и човешко битие съвременен смисъл и актуална ценност; поради това те са източник на дълбоки преживявания, на значим, възвишен емоционален опит. Към всичко това трябва да се прибави и нещо друго, твърде съществено: като гледаме нашите филми, усещаме как те видимо са станали по-цялостни, по-завършени и затова трябва да се обхване чрез възприятието целият филм, да се прояви внимание към всички структурни единици, за да може да се разбере по-пълно художественото внушение. Именно тази невъзможност да се елиминират от възприятието съставни части, за да се облекчи процесът на художественото прозрение, говори съвсем определено, че нашият филм придобива отличителните особености на един самостоятелен, автономен художествен свят. Киното ни предлага не само и не просто отражение на живота, а едновременно с това създава и един своеобразен художествен свят, който по своята интимна и проблемна същност предизвиква вижданията и събужда емоциите на широката публика. Така киното служи като средство за създаване, сплотяване и дори проявяване на колективното съзнание; то дава възможност за емоционално преживяване и сетивно възприемане на нещата и позволява на публиката да ги почувствува, осъзнае, осмисли на друго, ново, интимно, колективно равнище; по този начин тя самата вече се осъзнава и разпознава като една totalidad, като едно органично тяло. Публиката открива своите интимни чувства и представи, по-пълно изявени и въплътени в едни други, повече или по-малко, завършени, ярки художествени светове, свързани с определено мнение за човека и за света, за нашата съвременност и за нашия живот, включени в рамката на една обща визия за историята и днешния ден. И мисля, че тъкмо това е основата за естетическата убедителност на нашето кино: все повече филми се превръщат в един особен, отбелязан в известна степен с печата на неповторимостта художествен свят, живописен и интересен, дълбоко промислен и актуален, способен да преосмисля интимните чувства на широката публика, да им дава по-големи мащаби и чрез това да ги възвеличава, да ги пречиства и облагородява.

Тези последни художествени модификации на нашето кино предизвикаха филмовата ни критика към разговор за националните отлики, за българския характер и неговото отражение в игралните филми. Ето че в този момент ние се намираме в процес на най-активното обсъждане на киното като художествено явление с национално значение; това, което на времето за пръв път ни накара да забележим „Козият рог“ — историческата, етнографската, психологическата отлика на българския филм, — сега в сферата на критиката намира своето по-дълбоко интелектуално отражение. И това не е изкуствено породена полемика. Защото и през тази година се появиха филми, които потвърждават позициите на онези критици, които са склонни да правят задълбочени интерпретации на филмите от гледна точка на проявените в тях и художествено защитени национални особености. Така филмът „Апостолите“ е създаден с дълбоко и чисто чувство за „най-българското време“ в новата ни история; в „Спомен за близначката“ по такъв начин са отразени събития, социални и психологически факти, лични съдби от времето на антифашистката борба, че действително се получава убедителна картина на обикновения живот в едно необикновено време; „Не си отивай“ и „Самодивско хоро“ показват морално-психологически предрасъдъци и житейски поведения, несъвместими със социалните и нравствените цели на социалистическото общество; в тях следователно се набляга повече на негативните особености на националния характер. Несъмнено тези произведения са силна и неоспорима подкрепа за каузата на всеки, който се е заел да очертае и защити специфичните отлики на съвременното българско кино.

И в същото време пак през тази година се появиха филми, които ни карат да погледнем отвъд регионалните особености на българското кино. Става дума за филмите „Циклопът“ и „Допълнение към Закона за защита на държавата“. Драмата на героя от първия филм е драмата на нашия съвременник, който, уви, живее и работи в един свят с различни социални системи. „Допълнение към Закона за защита на държавата“ показва първите попълзновения на българския фашизъм след първото в света антифашистко въстание (1923) г. по такъв начин, че веднага ни предизвиква към установяване на асоциативна връзка със социалните борби и с дори отделни конкретни политически събития от днешния ден. Това са филми, които разискват проблеми на света, в който ние самите живеем. Питам се дали тези произведения разкриват само нашата национална специфика пред света, или нещо повече — опит за намеса в самите духовни и социални проблеми на този свят? Отговорът е ясен за всеки, запознат с тези произведения: те са успешен опит за достигане на актуалното проблемно и художествено равнище на киното като интернационално явление. Но тогава кое дава облик на съвременното българско кино? Дали това, което го различава от потока от филми посредством подчертаването на националното в художественото съдържание и форма, или това, което го приобщава към големите социално-политически, екзистенциални или морални проблеми на съвременния свят?

Естествено е, че в периоди на творчески разцвет, когато киното руши своите вътрешни граници и премахва една след друга бариерите между себе си и публиката, то навлиза все по-дълбоко в „специфичното“, в „регионалното“, чак до най-дълбоките пластове на колективното или националното съзнание; но естетическият прогрес би бил едностранчив и по същество проблематичен, ако за сметка на интереса към специфично националното филмът загуби интерес към най-значителните социални проблеми, към онова, което има по-универсален смисъл и значение. Тъкмо и затова в периоди на худо-

жествен подем киното успява и от националния живот и история да извлече и сподели от човешкия опит тъкмо това, което има максимално общо звучене и смисъл.

В съгласие с казаното и успехът на нашето кино се крие не просто в отразяването на „националното своеобразие“, а още и в това, че то потърси опора в социално значима и актуална проблематика. Своеобразният, специфично индивидуалният материал тук има незаменимо значение, доколкото изгражда един проблемно значим, художествен свят.

По този начин, като навлезе в индивидуалното и неповторимото в нашия живот и история и като го преобразува и издига до общозначимите категории на човешкия опит, българското игрално кино успя да реализира нова степен в контактите си с широката филмова публика и стана реален структурен и формиращ елемент по отношение на масовото съзнание. Дали това е по-трайна конюнктура, или се касае за ярък, но нетраен период в нашето кино?

По-важното е, че българското кино живее и всекидневно дава доказателство за своята творческа енергия и за своя стремеж към непрекъснато тематично обновление и артистично съвършенство.

Начало на българския социалистически игрален филм (1950—1956)

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

Когато календарът на културния живот у нас отбелязва премиерата на първия държавен игрален филм, състояла се на 20 март 1950 година, рухvat и последните съмнения на скептиците — млада социалистическа България, неукрепнала още в икономическо отношение, реализира на дело всички онези производствени, технически, финансови и пр. условия, които десетилетия наред бяха непреодолима стена пред ентузиастите на голямата идея за национално филмово производство. „Калин Орелът“ поставя тъй жадувано начало, подготвяно с толкова любов и амбиции, с такава вяра и оптимизъм въпреки обективните трудности, липсата на опит и знания...

Този легендарен филм, чието значение и място в историческата панорама на българското кино може да се съизмерва единствено с „Българан е галант“, е своеобразен мост между минало и настояще, между вчерашния ден на едно полупрофесионално филмово производство и бъдните дни на социалистическата кинематография. Защото „Калин Орелът“ като филмова реализация хронологически прекрива важен исторически вододел: започнат месеци преди народната победа на Девети септември, той претърпява ред метаморфози, за да се появи пред масовия зрител като първото голямо произведение на новосъздадената държавна кинематография. Но може би тъкмо в тези чисто производствени обстоятелства следва да се търсят корените на приемствеността, която безспорно налага филма на Борис Борозанов като произведение, очертаващо прехода към нови идейни и художествени принципи, към нови схващания за спецификата и същината на киноизкуството.

В такъв аспект разглеждани, качества и недостатъците на „Калин Орелът“ обективно отразяват една значително по-сложна картина на духовна пренастройка, на стремеж към професионално израстване и идейно приобщаване към новите социални отношения, отколкото ни предлага безстрастният анализ на чисто кинематографичните стойности на филма. Днес неговите несъвършенства и граповини, свойствени за всяко пионерско начинание, осезателно изпъкват върху фона на ярко-

то кинематографично развитие от последните десетилетия. И единствено естественото умиление пред тази първа изява на нашата млада социалистическа кинематография ражда спонтанния интерес към „Калин Орелът“, снизхождението, с което приемаме всичките му дефекти. Нещо повече — като че ли годините създават около този филм един особен ореол, който възпира критическия анализ от по-резки съждения и крайни обобщения.

Действително „Калин Орелът“ е кинематографична реализация, за която спокойно могат да се използват определения от типа „несъвършено“, „примитивно“, „наивно“, „посредствено“, „схематично“. При това те ще бъдат справедливи в значителна степен, защото в тях ще се оглеждат обективни оценки за работата на драматурга, режисьора, оператора, актьорите. И същевременно в такава една сурова присъда над „Калин Орелът“ ще има повече статика, застиналоост в отношението към творбата, отколкото непреднамерен поглед към реалната сложност на тази първа изява, към своеобразието на нейните идейно-художествени търсения.

Създаден по мотиви от едноименната пиеса на Н. Икономов, филмът „Калин Орелът“ е типично произведение на драматичния, макар и ускорен, преход от кино на пионерите от додеветосептемврийската епоха към социалистическата кинематография на нова България. Фабулата на неговия патриотичен сюжет от национално-освободителните борби срещу османския поробител е здраво закотвена във вчерашния ден на българския филм. Мелодраматичната история за романтичното спасяване на Калин Орелът от дъщерята на френския консул в Цариград, за която постепенно зрителят трябва да узнае, че е родната дъщеря на революционера, осигурена след зверските кланета по време на потушаването на Априлското въстание от милосърдния дипломат, е „скроена“ по образеца на Васил Гендовите филми — сензационно развитие на действието, силно външно напрежение, немотивирани в психологическо отношение обрати на фабулата, използване на готови клишета от булевардната литература.

Новото, което привнасят първите години на социалистическото изграждане, носи белезите на едно силно ангажирано в идейните си проекции авторско отношение към историческата епоха, към оценката на революционното ни минало. Ето защо към първоначалната сюжетна канва са добавени нови мотиви и фабулни линии, които отвеждат революционера Калин в следосвобожденска България, за да го направят там срещу една социална действителност, в която се разпореждат бившите чорбаджии и техните съмишленици. А старият революционер намира реалното продължение на идеалите, за които е жертвувал младостта си, в дейността на първите социалисти.

С тези драматургически намеси е коригирана не толкова мелодраматичната основа на филма, определяща неговите жанрови особености, колкото е преосмислена изцяло идейната композиция на произведението. Калин е развит като образ, който пряко илюстрира тезата за идейната близост на национално-революционното ни движение с дейността на социалдемократите от партията на Димитър Благоев. Филмът буквално показва тази приемственост в развитието на линията Калин—дядо Стоян, която в последна сметка „приобщава“ диарбекирския заточник към политическата платформа на социалистите.

Въпреки очевидната наивност на подобна художествена трактовка, подсилена допълнително и от театралното художествено изпълнение, от статичните режисьорски решения и скъпаната камера, „осъвременяването“ на жизнената биография на Калин ясно свидетелствува, че в духовния свят на кинематографистите се извършват интензивни идейни преобразования. Става дума не за нагаждане към специфичните изисквания на новата социална действителност, а за трудното приобщаване към духовните идеали на социализма. Показването на връзката и приемствеността във възгледите на нашите възрожденци-революционери и първостроителите на социалистическото движение след Освобождението отговаря на конкретни идейно-политически потребности, възникнали в борбата за утвърждаване преимуществата на социалистическия строй.

Съвсем очевидно е, че филмът е кореспондирал с масовия зритель посредством актуалността, бих казал, злободневната актуалност на конфликта между силите на консерватизма и прогреса в нашето национално-обществено развитие. Ето защо наивното драматургическо развитие, срещнало стария революционер Калин с идеите на първите социалдемократи, се възприема повече като пряка реплика в идейната борба от първите години на социалистическото строителство, отколкото като изображение на една отминала историческа дей-

ствителност. Макар и твърде външно, с неизбежния за онези времена схематизъм и директност на внушенията, филмът „Калин Орелът“ определено застава на вярна позиция в отношението си към социално-преобразуващите функции на социалистическото изкуство.

Писателят Орлин Василев, изявил се като кинодраматург още през 30-те години със сценария „Страхил войвода“, е автор на филмовата адаптация по драматичния текст на Н. Икономов. Той полага много усилия да тушира всички мелодраматични елементи на пиесата, в значителна степен изчиствайки сценария от подробностите около житейската, личната драма на Калин, привнася онези линии и конфликти, които извеждат на преден план тезата за социалистическото движение като пряк наследник и продължител на национално-освободителната борба на българския народ с неговите поробители. Подобна преработка е напълно в духа на времето, което търси в изкуството преди всичко агитационно-политическото начало. Но желанието на всяка цена да се откликне на злободневната тема, подхранвано и от недостатъчния опит и творческа зрелост както на създателите на филма, така и на младото ни киноизкуство, довеждат до закономерното изпадане в тезисност и наивитет, защото социологическата схема измества художественото разгръщане на характерите и конфликтите. Това впечатление се усилва и от режисурата на Борис Борозанов, в която преобладават елементите на театралното както в изграждането на образите, така и във воденето на кинематографичния разказ. Отделните епизоди във филма „Калин Орелът“ са сглобени по маниер, който твърде много напомня редуването на сцени в театрален спектакъл. Като прибавим към това и специфично сценичния начин в изпълнението на такива големи актьори на националния ни реалистичен театър, като Иван Димов (Калин) и Константин Кисимов (дядо Стоян), приповдигнатия диалог, в който словото изпълнява повече функциите на информация или декларация, стават очевидни художествените слабости на филма.

Но въпреки това „Калин Орелът“ ни кара радушен отклик сред зрители и специалисти. При това възлението се поражда не толкова от обстоятелството, че най-сетне по екраните излиза нов български филм, колкото от искрения патос на героична идеализация на нашето революционно историческо минало, от хвърлените мостове към днешния ден, осъществил на дело борческите идеали на Калин и социалистите от първите следосвобожденски години.

И ако във филма на Б. Борозанов отчетливо се долавят характерните особености на прехода към една нова по своите задачи и социални функции художественост,

ако в „Калин Орелът“ ясно личат следите от намеса — режисьорска и драматургическа — върху започната в други политически условия творба, то следващите произведения на младата ни кинематография се раждат изцяло като филми на социалистическото кино. Разликата между тях и първия държавен филм е очевидна.

Творческите интереси на нашите кинематографисти са ориентирани в две основни тематични плоскости, чертаещи хоризонтите на едно постепенно интегриране на киноизкуството в общата панорама на нашата социалистическа култура: темата за революционните борби и темата за социалистическото изграждане. Българският филм се приобщи към цялостните идейно-художествени търсения на националната ни култура, претворявайки на екрана редица теми, образи и конфликти, определящи талвега на литературното развитие и развитието на другите изкуства. Нещо повече — младото социалистическо българско кино направо се обвързва към опита на съвременната му проза и драматургия в желанието си да се отскубне от собствената си незрелост, да преодолее липсата на „свои“ теми и проблематика. То сякаш трезво и реалистично оценява скромните си производствени и художествени възможности, защото в първите си крачки се предпазва от измамно самонадценяване, оставяйки все още в позицията на популяризатор на вече утвърдени и всепризнати художествени стойности.

В началото на 50-те години младото ни социалистическо киноизкуство е на своя старт. То е по-скоро обещание, предчувствие за едно бъдещо развитие, отколкото завоювана реалност, утвърдени и безспорни творчески постижения.

Но и в този първи порив към идното има много енергия, дръзновение и амбиции. Има, разбира се, и наивни грешки, и мъчителни лутаници, и отстъпления от вече завоювани позиции. Един след друг по екраните се появяват игрални филми, всеки от които е обект на широки дискусии и коментари. Оценяват се неговите професионални, идейни и художествени качества, но като че ли в по-голяма степен тогавашната киноkritика и обществеността се вълнуват от това, дали първите стъпки оправдават надеждите, дали в тях е заложен темелът на онзи творчески размах и стремеж към съвършенство, който всички наивно очакват да дойде просто така, от само себе си, с увеличаването на производствените възможности. Може би затова дискусиите са тъй бурни, мненията тъй непримирими и нелицеприятни, тогавашната такса заострен и нетърпящ възразенията на опонента... Това са години, когато се дискутира за всичко — за типичното и реализма в изкуството, за сценария и режисурата, за жизнената правда и ин-

сценировката, за положителния герой и конфликта, за новелата и комедията. Изтощителни и многословни дискусии, в които блика енергията на младостта и властта се усеща сковаността на мисленето.

Това също е в стила на времето.

Но младото ни социалистическо киноизкуство постепенно издига снага и възмъжава въпреки барьерите на професионалната си нестабилност, въпреки изсушаващите всеки творчески порив скрижали на нормативната естетика, въпреки усложняващата се атмосфера на администрация и незачитане творческата индивидуалност на художника. Тъкмо в тези години на най-драматични противоречия се раждат и някои от значителните произведения на българското кино, очертали хоризонтите на неговите търсения десетилетия напред, оформят се основните му тематични предпочитания и ориентации.

На преден план в художествената програма съвсем закономерно излиза темата за революционните борби на нашия народ и това е лесно обяснимо: още не са отшумели дните на социалистическата революция, мнозина кинематографисти са нейни активни творци и съвременници. Голямата традиция на съветското киноизкуство се асимилира от масовия зритель и творческите работници също по линията на историко-революционната тема, чиито безспорни шедеври са еталони и критерии за идейно-художествено майсторство, за гражданска и партийна позиция, синоним на голямото изкуство на социалистическия реализъм. Да не пропускаме и всекидневната необходимост на младото социалистическо общество от въздъхващите примери на героизъм и мъжество, на комунистическа идейност и нравственост, на истински патриотизъм и хуманизъм. Именно на територията, където се пресичат тези обективни обстоятелства и социално-психологически потребности, се ражда и нашият историко-революционен филм, който още с първите си произведения налага своите естетически и идейни пристрастия, своите особености като водещ жанр в панорамата на българското киноизкуство в продължение на много години.

Характерна особеност са преди всичко обръщането към крупни исторически събития, поставили на изпитание демократичните традиции на българския народ, зрелостта на неговия комунистически авангард, интересът към онези ярки факти, в които се пречупват острите социални конфликти на времето и се заражда новото революционно съзнание у обикновения човек.

Подобно на анонимните народни творци в първите ни филми се оглежда една интересна особеност на художественото мислене, постоянно тласкаща кинематографистите към най-сложните и противоречиви

моменти от нашата история, в които народната съдба и съдбата на отделния човек са вплетени в единството на борбата, в суровата ѝ реалност. Филмите от този период търсят и мащабите на историческите събития, и техните проекции в съвременния мир на обикновеното съзнание, и многоплатовата сложност на развитието им. Всичко това обуславя необичайната за едно младо кино — каквото беше българското в зората на своето самостоятелно художествено развитие от началото на 50-те години — широта и разнообразие на конфликтите, образите, проблемите.

Още в „Тревога“ (1951) откриваме положителните страни на такъв сложен и интересен авторски подход. Антифашистката борба стои в центъра на вниманието на неговите създатели, които третират темата в подчертан хуманистичен аспект. Те се интересуват повече от сложните преображения в съзнанието на своите герои и по-малко търсят координатите на времето в многолюдни батални сцени. Всичко в този филм е подчинено на едно — разкриването на сложна историческа ситуация, провокираща човешката личност към съдбовен избор. Привлекателна е неговата оголена драматичност, подсказала чрез личните изживявания на героите отговорността на историческия момент, диалектиката, обединяваща обективните социални процеси с интимния свят на индивидуалните чувства и симпатии. Защото в човешката драма на Витан Лазаров се оглежда тревожният лик на едно размирно време, в което синовете застават срещу своите бащи, а абстрактните хуманни принципи за човеколюбие, справедливост и доброта са призрачни илюзии, които се разпадат при контакта с жестоките нравствени норми на фашистката действителност.

Създателите на „Тревога“ избират интересен подход към този, общо взето, познат и близък на мнозина жизнен материал. Без да се дистанцират от конкретните исторически събития, те предпочитат да изследват вибрациите на индивидуалните преживявания, сякаш за да „мумифицират“ драмата на обикновеното съзнание, постепенно ввълечено във водовъртежите на суровата реалност и съзнателно извършващо единствено верния за момента избор — на страната на антифашистите. В този смисъл герой като Витан Лазаров е истинско художествено откритие за нашето младо киноизкуство, чийто естетически проекции съзираме, разбира се, обогатени и задълбочени в редица по-късни творчески изяви на нашия филм.

„Частната драма“ на Витан Лазаров възбува с неподправения си трагизъм, с подчертано звучене на историческия лейтмотив на революционната борба — неутралитетът, липсата на позиция в такива съдбовни моменти, в които личната и общо-

човешката драма се преплитат най-тясно и взаимопроникващо, са наивни фикции, обречени от неумолимия ход на времето. Една след друга се рушат илюзиите на този човек, който не смее да погледне около себе си. Измамният свят на мнимото лично спокойствие, наивната представа за нравствените добродетели на собствения му син, спялата вяра, че войната ще подмине неговия дом — всичко това рухва в един миг, който бележи драматичното узряване на ново психологическо начало, довело в последна сметка Витан Лазаров до активното неприемане на фашизма, на човеконенавистната идеология, изповядвана от сина му. Една понятна и близка на мнозина човешка драма, в която са отразени колебанията на значителна част от обикновените хора, лекомислено повярвали в гръмките фрази на фашизма, в митовите на аполитичното и себично съществуване.

Образът на Витан Лазаров (актьор Ст. Савов) е изграден с подчертан афинитет към психологическото разкриване на драмата му, актьорска техника, съчетала зрелото реалистично изпълнение с точно намерена мяра за кинематографична игра. Убедителен и подкупващ, Витан на Ст. Савов разчува схемата, която кинематографичните инстанции се опитват да наложат на този многопланов драматичен образ чрез примитивно и еднопосочно разкриване на неговата сложна индивидуалност. Актьорът релефно изгражда противоречивата душевност на своя герой, като показва дълбоките психологически корени на неговото поведение, в което пулсират скритите мощни течения на живота. В такъв аспект образът на Витан Лазаров може да се разглежда и като типичен характер, върно отразяващ сложната психологическа и обществено-политическа картина в годините на антифашистката борба.

Филмът „Тревога“ предлага и други типични герои, сред които привлича вниманието с житейската и психологическата си достоверност образът на Борис Лазаров, сина на Витан. В него авторите на филмовата екранизация са потърсили идейната антитеза на своя замисъл — Борис възпелства в себе си отвратителния лик на фашизма, античовешките дълбини на неговите индивидуални превъплъщения. Този отблъскващ с житейските си максими и проявления персонаж, изцяло попадащ в категорията на „отрицателните“ герои според твърде разпространената в онези години нормативна естетика, изпълнява не само служебни функции. Борис Лазаров в режисьорската трактовка на З. Жандов и интересното актьорско присъствие на Ганчо Ганчев не е просто един от многото палачи на българския народ. Той даже не е и причината, задвижила пружина-

та на съмнението и недоверието в „мъдростта“ на идейния „неутралитет“ у Витан Лазаров, а по-скоро персонализацията на всичко онова, което дълбоко и искрено засяга етичната позиция на бившия агроном. Философията на неговия син силно ранява душешността на този човек, който през целия си живот е уважавал личността и нейното право на собствена позиция. Борис само разкрива бездната, която може да раздели хората, прегърнали различните идеали.

В „Тревога“ този отрицателен персонаж е пресъздаден с необходимото чувство за такт, което не допуска както неговата идеализация, така и опростеното му тълкуване. Образът на Борис Лазаров е показан в постепенна градация на неговите уродливи човешки качества с множество интересни детайли и психологически подробности. Чрез него авторите акцентират емоционалното си неприемане на фашизма като идеология, като човешка реалност. Разбира се, Борис не е художествено откритие — подобни образи вече са създадени в литературата, в живописата, в драматургията, но и авторите на „Тревога“ не се опитват да надскочат художествената традиция. По-скоро те извикват на живот из дълбините на колективния исторически опит на народната памет образи и събития, които рисуват онези мигове в недалечното минало, в които се концентрира правдата и знанието за времето, за движението напред.

Такъв ракурс на темата естествено е наложил и впитането в драматургичната тъкан на филма и на други образи, които да придават вътрешен обем и правдивост на жизнения материал, да разкриват многообразието и диалектиката на човешките отношения и постъпки. Но плащайки дан на собствената си творческа младост, както и на съществуващите естетически норми, авторите на „Тревога“ не постигат в тяхната разработка онези дълбочина и психологическа убедителност, които отличават централните образи във филма. В най-голяма степен това се отнася за героите, изразители на комунистическите идеи, които са представени схематично, тезисно, почти плакатно. Това, естествено, снижава общото впечатление от творбата, чиято сила се разкрива най-пълноценно именно в онези сцени и епизоди, в които главен двигател на действието и конфликтите са Витан Лазаров и Борис, а не герои като комуниста Величков, замислени като образи — изразители на тезата за ръководната роля на партията в борбата срещу фашизма.

Впрочем това са едни от най-често срещаните художествени слабости в първите произведения на младата ни социалистическа кинематография. Образът на положителния герой, на истинския творец

на историята и строител на бъдещето в повечето филми от този период си остава неовладяна естетическа територия. Блед и скован от неверни представи за поведението му, за характера на личните му чувства, той по-скоро прилича в десетките си екранни варианти на повтаряща се схема, отколкото на жив човек. И затова образът на положителния герой страда от излишна риторика, плакатна декларативност и несъмнено — от емоционална сухота. Той е рупор на авторови тези, почти служебен образ, чрез който разрешаването на конфликтите и проблемите получава някакво драматургическо и идейно оправдание.

Но зрителите от началото на 50-те години като че ли е склонен да прости този схематизъм и естетически наивитет в изобразяването на образа на положителния герой. Той, положителният герой, реално възпълзва най-отговорната социална функция, която киното от този период успешно изпълнява — възпитанието на новия човек-строител на социалистическото общество. Може би тъкмо поради тази специфична социално-естетическа ситуация, възникнала в най-ранния етап от развитието на нашето социалистическо киноизкуство, дидактиката на образите, тяхната опростеност, дори техният схематизъм и елементарност са качества. Иначе как да си обясним успеха сред масовия зрител на редица филми, в които положителните герои са изградени почти по еднакви схеми?

Младото ни киноизкуство все още не може да се дистанцира от конкретните събития и затова неговите първи опити в една или друга тематична сфера представляват повече емоционално припомняне на вече станали неща, отколкото самостоятелно откриване на големи художествени истини. Но същевременно то успешно компенсира тези свои недостатъци, събуждайки богати асоциации у зрителя, чрез които пласира основните си идейни внушения.

Онези години са характерни с многопосочни опити за по-раздвижено кинематографично овладяване на историко-революционната тема. Още тогава се оформя известно жанрово разнообразие и богатство в подхода към този скъп за всички исторически материал, което в течение на десетилетия е характерен белег за творческите търсения и постижения в тази област. Наред със семейната драма „Тревога“ по екраните излизат произведения на биографичния жанр („Песен за човека“ — 1954), епични хроники („Септемврийци“ — 1954, „Героите на Шипка“ — 1955), драматични реконструкции („Екипажът на „Надежда“ — 1956), амбициозни екранизации („Под игото“ — 1952) и дори социални мелодрами („Данка“ — 1952). При товаващото състояние на кинематографията и сравнително неукрепналото художествено майсторство на повечето творци по-



„Септемврийци“

добен стремеж към разнообразие е похвален и свидетелствува за разнопосочните търсения на авторите. Като постижения тези филми са неравностойни, но дори и със слабостите си и явните творчески неуспехи те трасират пътищата, които по-късно ще поемат други творци от следващите поколения кинематографисти.

Нещо повече — тъкмо в този ранен етап на художествено съзряване могат да се открият и някои ценни идейно-естетически тенденции, които сякаш после се развиват в еволюцията на нашето кино. Става дума за онзи ярко изразен стремеж на авторите към художествено осмисляне на народната съдба, който ги отвеждаше несъмнено по-напред в търсенията им. „Под игото“, „Тревога“, „Септемврийци“, „Песен за човека“ — толкова различни филми, но обединени от общата им амбиция да пречупят простите човешки истини през призмата на едно по-обобщено човешко битие, да потърсят измеренията на националното като характер и съдба в тежките социални и революционни битки.

„Под игото“ — това е екранизация, която се опитва да надхвърли своя литературен първоизточник, „да преодолее“ неговата социална ограниченост. Но не е само войнстващият социологизъм, който обеднява класически литературни шедеври. Това е искрен опит на автори, които чрез Вазовия сюжет имат сериозната амбиция да обхванат в епично платно историческата съдба на българската нация в навечерието на Освобождението, да разкрият сложната социално-политическа атмосфера и драматични човешки харак-

тери, подготвили и осъществили величавата трагедия на свободолюбивия български дух — Априлското въстание от 1876 година, — за да проправят пътеката на приемственост в революционните борби на поколенията, извоювало свободата на Девети септември. Една наистина респектираща идейно-творческа задача, чиято реализация, за съжаление, е неосъществена докрай в тогавашния стадий на развитие на българското кино.

Друго батално платно — „Героите на Шипка“ — също търси мащабните проекции на историческата народна съдба в преломните моменти на неговото политическо и социално битие. Епосът на Руско-турската освободителна война, величавите сражения край Плевен, Шейново и на легендарната Шипка са разгърнати във филма с изключителното майсторство на големия съветски режисьор Сергей Василев. Патосът на тази съдбоносна за българската нация битка с отоманския поробител подчинява стилистиката на творбата, в която отделните герои и техните взаимоотношения образуват мозайчната картина на обобщения образ на руските освободители и българските патриоти. Индивидуалностите сякаш се губят в многофигурната композиция на филма, отделни характери се запомнят преди всичко с точно намерения детайл, с вярната и находчива портретна характеристика. Те не са плод на внимателна драматургична разработка и в тях трудно може да се улови богат и обемн психологически живот. Подобно на екранизацията „Под игото“ и в „Героите на Шипка“ действието, или по-

точно — художественото пресъздаване на големите исторически движения в нашата национална история е онова мощно течение, което вълнува и задържа вниманието към творбата.

Но тези два филма, както и други по-късни произведения, докоснали се до материала и особеностите на епохата на национално-освободителните борби в навечерието на Освобождението („Една българка“ — 1956), сблъскват младото ни социалистическо киноизкуство и с друг род проблеми, чийто смисъл не се затваря в тесния кръг на професионално-кинематографичните въпроси. Става дума за отношението на авторите към историята, за диалектичното „прочитане“ на нейните кулминационни моменти, за намирането на онова деликатно съотношение между правдата на образа и правдата на времето, което трябва да характеризира зрелостта на художественото мислене в произведението от подобен род.

Всъщност, именно тук са най-уязвимите места на филми като „Под игото“, „Героите на Шипка“ и др. В стремежа си да „поправят“ грешките и случайностите на историческия бяг авторите лесно се изкушават от мисълта да прекроят обективната истина в угода на някакъв фалшив и ненужен оптимизъм. За това свидетелствува кинематографичният вариант на „Под игото“ и особено неговият финал, в който авторите на филма, с неоправдан комплекс за малоценност спрямо действителните исторически битки на нашия народ разгръщат несъществуващи сражения там, където е имало жестока и кървава разправа...¹ Или пък концептуалните спорове по повод „Героите на Шипка“², засягащи принципи въпроси, свързани с подхода към историческата тема.

Но въпреки очевидните крайности и запитания в художественото тълкуване на историческия материал „Под игото“ и „Героите на Шипка“ са важен момент в идейно-творческата еволюция на нашето кино, който се характеризира преди всичко с усета и амбицията да се претворява историческото битие на нацията, и то в неговите най-върхови изяви, в кулминацията на вековни борби и страдания. Младото ни киноизкуство не се стъпва пред многото трудности, пред собствената си неподготвеност и незрелост. Още в първите ни филми, в това число и в цитираните вече, се наблюдава забележимата линия на постепенно развитие от илюстрацията към изследването, от схемата към обобщението. Това личи от отделни сцени и епизоди, от трактовката на някои образи, свидетелстващи за израстването на българския филм в идейно-художествено отношение. Но това е процес, динамичен процес на борба с професионалната неувереност, със схематизма на творческото мислене,

с характерните за времето увлечения и преднамереност в тълкуването на изкуството и неговата специфика.

Не е пощаден от тези слабости и филмът, посветен на антифашисткото народно въстание от 1923 година „Септемврийци“. Очевидно на авторите не е достигнала последователност и художествена убедителност в творческото пресъздаване на главните фигури на величавото събитие. Те са представени по-скоро като своеобразни знаци на историята, а не като истински организатори на въстанието, неговите изтъкнати ръководители. Техните образи са преминаващи от епизод в епизод схеми, които илюстрират известни исторически факти, обясняват един или друг момент от подготовката и провеждането на въстанието.

Затова пък силата на филма е в показването на епичния размах на всенародния подъем. Септемврийското въстание е обрисувано кинематографично ярко и убедително, със запомнящи се масови сцени. Авторите интерпретират това важно събитие преди всичко като кулминация на народния протест срещу фашизма, като осъзнат от широките маси стремеж към политическите идеи на комунистите. Широкият поток на историческото движение, завладяващият устрем на борбата — ето кое впечатлява в „Септемврийци“ и диктува неговата стилистика.

В този филм З. Жандов творчески пресъздава темата за приобщаването вече не на отделната личност към идеите на революцията, а на хилядните маси. Режисьорът умело потапя в историческите събития образи и характери, търси в динамиката и епичния размах обобщения образ на народа в неговия полет към справедливостта на утрешния ден.

Свършено друг като замисъл и реализация е филмът „Песен за човека“, в чийто център на композицията и действието е образът на поета Никола Вапцаров. Ярката личност, той сякаш подчинява хипнотично усилията на авторите на филма да очертаят една по-широка панорама на историческото време. Те я търсят в детайлите и отделните сцени, които би трябвало да обрисуват контурите на неспокойната епоха, но тя им се изплъзва, защото не е вплетена в драмата на личността Вапцаров. Въздействието на конкретната социална и политическа среда върху формирането му като индивидуалност и най-вече като пролетарски поет е показано в познатите схеми като наивна илюстрация на един противоречив и сложен психологически процес. Очарованието на филма е в друго: в пресъздаването на самия образ, в неговото интересно и живо присъствие на екрана, издаващо напрежението на времето и епохата. Човекът Вапцаров наистина живее във филма и това несъмнено



„Под игото“

подкупва. Но там, където авторите се опитват да надникнат в неговата лаборатория на творец, там те изпадат в наивна илюстрация, подменяща простотата и задъшеността на тона с кухата помпозност на готовите кинематографични клишета.

Изобщо нашият филм с тематика из революционните борби на народа и партията страда от характерните недъзи на собствената си младост и неопитност. Желанието да се навлезе в същността на социалния процес, неподплатено с необходимия професионализъм и зрелост на художественото мислене, неизбежно води в плен на социологичните схеми и наивното опростителство. Стремешт пък към простота и яснота на художествения изказ се отразява върху стиловата чистота на разглежданите филми, върху тяхната художествена хомогенност. В тях понякога се прокрадват готовите решения от други образци — такива заимствувани кинематографични похвати откриваме и в „Тревога“, и в „Под игото“, и в „Септемврийци“, и в „Песен за човека“, във всички филмови произведения от това време. Наистина, техните автори се опитват да осмислят очевидните влияния, но в повечето случаи това не им се удава, защото избраните решения често пъти са в явно противоречие с драматургията на образите, с характерите на героите или епохата.

Но все пак в най-добрите измежду филмите, за които вече стана дума, се чувства жизнеността на младото ни кино, което намира в търсенето на мащабни теми и художествени решения. С безграничната вяра на първооткриватели авторите се втур-

ват в неизследвани области, захващат се с разработката на сложни проблеми и образи. И може би тъкмо големите художествени и идейни цели, които киното ни от този период си поставя с чувство на отговорност, са първопричината за редица смели творчески решения, за обективно високи кинематографични постижения. Нима и днес не поразяват масовите сцени от първите филми на З. Жандов? Нима не респектират цели епизоди от „Под игото“, „Песен за човека“, в които авторите се домогват до релефното изграждане на образа в единство с времето? Нима тези няколко филма не създадоха и първите естетически традиции в третирането на тази важна за развитието на социалистическото ни киноизкуство тема?

Безспорно.

Младото българско кино още с първите си стъпки се обърна с лице към героичната история на своя народ, която осмисли от верни класово-партийни позиции. То показва дълбоките корени на непресекналия жизнен оптимизъм и вяра в социалните идеи на революционната борба, пресъздаде изпълнени с неподправен драматизъм и човешина образи на обикновени хора, преодоляващи предрасъдъците на миналото и класата, готови да застанат на баракадите в името на прогреса, в името на революцията. Неравни и не винаги художествено издържани докрай, тези първи филми се задъхват в емоционалната си съпричастност с историческия процес, в стремеше си да бъдат едновременно и огледало на националната съдба, и съдник на историята, и възпитател на младите поколения...

Развитието на темата върви повече в ширината. Постепенно тя обхваща все повече и повече събития, личности, факти. Мнозина заедно се устремяват в откриването на нови подробности, в търсенето на нови сюжети. На помощ идват опитът и зрелостта на литературата и театралната драматургия, но като че ли киното от този период предпочита да се движи в коловозите на вече утвърдените и проверени схеми. Това го обрича на застой, защото почти отсъствуват опити за оригинално проникване в дълбочината на разглежданата тематика, липсва голямото откритие на характери и проблеми. След първоначалния силен и експлозивен в кинематографично отношение тласък започват да се промъкват и посредствени творби, чието единствено оправдание е тематичната принадлежност към материала: „Данка“, „Екипажът на „Надежда“, „Урок на историята“. Една художествена немош струи от тези произведения, които буквално илюстрират страници от историята с наизидателни и скучновати схеми на герои, конфликти и общозначими проблеми. В тях не се чувства творческото горене, амбицията да се надникне отвъд видимата страна на събитията и да се проникне в същината на историческите процеси, които характеризират тенденциите в търсенията на най-сполучливите ни филми с тематика из революционните борби на нашия народ, създадени през разглеждания период: „Тревога“, „Септемврийци“, „Под игото“, „Героите на Шипка“.

А те бяха и първите скромни идейно-художествени завоевания на социалистическото ни киноизкуство.

В началото на 50-те години успоредно с темата за революцията и борбата на народа ни за национално и социално освобождение получава кинематографично развитие и темата за съвременното социалистическо строителство. Самото движение на живота, с неговите забързани ритми и всеобщ ентузиазъм, с трудностите на първите петилетки и първите кооперативи, с радостта от свободния труд подтиква и киното към овладяване на този многообхватен жизнен материал. Той мами с богатството си, с разнообразието на теми и конфликти, със сложните колизии и проблеми. И в същото време тази действителност предлага на киното шанса да стане неин летописец, хроникьор на нейното развитие.

Може би тъкмо поради това първите интонации в разработката на съвременната тема са заимствувани от речника на политическите агитатори — тези апостоли на новия живот, разнасящи неговата правда сред хората. По-точно — нашето кино от този период естествено приема ролята си на агитатор. То като че ли няма друга амбиция, освен тази да приобщава с примери-

те на своите произведения към патоса на усиления градеж, да сплотява и възпитава строителите на социалистическото общество. Затова и първите опити в тази нова и неизследвана тематична плоскост буквално материализират гражданската усъртеност на младото ни киноизкуство.

Това са филми, които сякаш се разтварят във формите на живота, задхват се в желанието да се изкажат по всички проблеми и въпроси, мъчително трупат подробности и факти, без които картината на новия живот би изглеждала непълна, старателно подбират конфликтните ситуации в тон с уводните статии и вестникарските очерци. И в същото време ясно се улавя тяхното непознаване на житейските трудности, изсушените контакти с една динамична и постоянноменяща се действителност. Може би тъкмо в тази тематична сфера най-ясно изпъкват недостатъците на нашето младо кино, неговият схематизъм и художествена немош пред лицето на живия живот. Нормативните предписания на догматичната естетика отделят на изкуството предимно пропагандистки функции, затова и киното ни се насочва към едно по-опростено тълкуване на собствените си идейно-художествени наблюдения в диалога със своя съвременник. То като че ли предпочита да изобразява промените на живота, удивителната смяна на пейзажа и урбанизацията на страната, вместо да надникне в света на индивида и там да открие новото. А това неизбежно го води към елементарност на внушенията и тезисна предпамерност на конфликтите.

На практика се получава явно разминаване между реалността и нейното художествено пресътворяване в произведенията на киноизкуството. И то далеч не защото професионалната неопитност на тогавашното кино не успява да догони ритъма на промените, а най-вече защото в своите изходни позиции то си поставя дълбоко невярна задача — да илюстрира движението напред, да запечата неговите особености, без да овладява художествено сложния човешки материал.

В това отношение особено характерни са няколко филмови творби, посветени на социалистическото строителство — „Утро над родината“ (1951) и „Димитровградци“ (1956). И в двата филма сюжетът се опира върху почти идентични схеми — участието на младежта в изграждането на голям обект с национално значение, което неизбежно е съпроводено със сблъсъка на различни характери и съдби. И двете произведения отделят централно място на проблема за приобщаването на личността към колектива в атмосферата на общата трудова надпревара, което е придружено от задължителни битови подробности и сюжетни ходове, илюстриращи бригадирския живот: вечерни проверки, лагерни огньо-

ве, борба с трудностите, разкриване на вредители, романтична любов, съревнование, трудов подвиг. В „Утро над родината“ младият Бобчев изпитва върху себе си чудодейната сила на труда в името на социалистическото утре, на младежкия колектив, на първото чувство, които в последна сметка му помагат да се освободи от спомена за компрометиращото го минало. В „Димитровградци“ аналогична еволюция трябва да извърви Щерьо Барабата, който също се приобщава към героичните трудови делници на големия социалистически строеж, спечелвайки уважението на своите другари, чувствата на любимото момиче.

С развитието на тези централни образи и в двата филма авторите доказват тезата за най-съществената закономерност на общественото развитие при социализма: колективният труд е висша ценност в новото общество и неговият дълбок нравствен и социален смисъл е преди всичко във въздействието, което оказва върху формирането на колебаещи се и несъзнателни герои, каквито са Бобчев, Щерьо Барабата и други някои герои от „Утро над родината“ и „Димитровградци“. Но докато това е идеята на филмите, моралната теза, то конфликтната основа, която всъщност задвижва сложните човешки отношения, в значителна степен е олекотена откъм ярки и жизнени наблюдения. Те сякаш се изчерпват с въвеждането на прекия сблъсък между героя, на когото авторите (и зрителят, разбира се!) безусловно симпатизират, и някой вредител, чиято единствена драматургическа задача е да саботира строителството.

В номенклатурата на тогавашната естетика подобен конфликт изразява тезата за продължаващата класова борба и в условията на социализма, затова той се третира в значително по-широк аспект — като своеобразен класов конфликт, с наличието на ясни и антагонистични противоречия, чието положително разрешаване автоматично води до закономерната победа на новите обществени отношения. Ето защо авторите от този период охотно подбират героите-вредители от чужда социална среда — в „Утро над родината“ Велизаров е син на заможни родители от „хайлайфа“, а в „Димитровградци“ инженер Мишо Дочев е свързан с чуждото разузнаване, а Аргир е бивш фашист-главорез. Този отрицателен персонаж изпълнява една-единична драматургична функция — чрез опитите си да попречи на свободния труд да стимулира към изява най-положителни политически и човешки качества у колебаещия се герой, който иначе по душа е добър другар и, общо взето, честен гражданин на своето отечество.

Всъщност подобен начин на разкриване истинските конфликти и драматични коллизии в съвременността несъмнено е уяз-

вим в художествено отношение заради примитивизма и схематизма на самия конфликт, решен отдавна от развитието на обществото ни в полза на съзидателните сили. От друга страна, такива конфликти трябва да поддържат и известно напрежение в развитието на отделните фабулни линии, които също страдат от скучноватото еднообразие, заключено между разговорите за утрешния ден и суровата романтика на строителните делници. Дори любовното чувство е призовано повече да ситуира героя и обкръжението, отколкото да говори за някаква емоционална широта и щедрост на характерите. По принцип показването на личните чувства е едва загатното и отношенията между младите се изчерпват с декларативни разговори за трудовите норми, съревнованието и т. н.

Изобщо в тогавашните филми на съвременна тема преобладава социологическият модел на действителността, а не нейното живо течение и пълнокръвни герои. Но същевременно колко близо са те до аромата на времето, до неговата специфична психологическа нагласа! С всичките си дефекти, с опростените колизии и човешки отношения, с наивната подмяна на реалните противоречия и конфликти...

Парадоксално е, но именно в това трудно обяснимо противоречие откриваме днес жизнената сила на социалистическото изкуство, която не му позволи да избледнее и залинее сред мъртвите схеми, а постепенно вливаше енергия и постоянство в наблюденията му над живота, за да го изведе към действително сериозни идейно-творчески постижения. „Утро над родината“, „Димитровградци“, дори и такива значително по-елементарни в художествено отношение творби, като „Наша земя“ (1953) и „Границата“ (1954), са своеобразен емоционален документ на своето време, оставило следите си в искрения порив на цяло едно поколение да строи социализма и преобразява себе си.

Нова, социалистическа България издига едра снага не само в заводските корпузи и строителни скели. Нов живот кипи и в селото, където зреят не по-малко сложни конфликти и проблеми. Селото, земята, тази извечна българска болка, векове съхранявала устойчивите признаци на народността, консервирала сякаш завинаги духа на нацията в строгите нрави на земеделеца, в неговото патологично преклонение пред властта на земята, нахлува в ранните произведения на нашето младо киноизкуство с остротата на човешките страсти, с неспокойствието на прехода към други, качествено по-нови социални отношения. Довчерашният дребен собственик прекрачва в друга епоха — епохата на колективния труд. И това преминаване от едно състояние в друго поражда деликатни конфликти, заплита в сло-

жни възли човешките съдби и характери, за да претопа в единна сплав характерните черти на селянина-кооператор.

Филмът на Дако Даковски „Неспокоен път“ (1955), създаден по романа на Ст. Ц. Даскалов „Без межда“, е пръв опит за навлизане в света на съвременния селянин, към който авторите пристъпват със самочувствието на своя богат жизнен опит и наблюдения. В известен смисъл сюжетно-фабулната основа на техния филм претърпява някои структурни промени по отношение на литературната първооснова, които ясно сочат прицела на внушенията, заострянето на конфликтите и проблемите. И макар в отделни решения да звучат припевки на вече канонизирани от догматичната естетика на времето мотиви и теми (например линията на кулаците-вредители, на любовта между Теменушка и Марин, някои прикачени характеристики на Мито, Казака, Гана, Стамен и др.), филмът носи дълбокото усещане за познаване на живота, за внимателно и диалектично разкриване на неговите разностранни изяви и човешки отношения.

В центъра на вниманието се повдига важният въпрос за приобщаването на колебаещия се собственик към партийната политика на колективизацията на селското стопанство — един разработван и често срещан проблем в изкуството ни от 50-те години. Подобно на „Утро над родината“ и „Димитровградци“ и в „Неспокоен път“ авторите изследват този мъчителен процес, разкривайки драматичните перипетии на постепенното „проглеждане“ на героя. Но за разлика от филмите на строителна тема в „Неспокоен път“ е потърсена задълбочената човешка характеристика, както и точните координати на времето — сурово и романтично, новаторско и догматично. Мито и Стамен не са просто участници в полемичната антитеза за предимствата на кооперативното движение, а преди всичко живи герои на едно трудно време, в което съмнението се ражда от неправилните методи на ръководство, а вътрешната противоречивост на човешките характери не е привилегия само на отрицателните персонажи. Авторите на „Неспокоен път“ спокойно навлизат в руслото на реалните жизнени конфликти, за да ги разгънат в истинската им сложност и разнообразно човешко съдържание. Оттук и драмата на „средняка“ Мито не се натрапва като външна теза. Нито пък позицията на кооперативното ръководство се възприема като схематична директива, която в края на краищата разрешава „правилно“ всички проблеми и конфликти. Защото за разлика от повечето наши филми от този период в „Неспокоен път“ проблемите са действително проблеми, а не недоразумения, конфликтите — сблъсъци на ярки личности и характери, а не случайни спречвания.

В личната драма се оглежда опитът на едно цяло поколение селяни, за които преходът от старото към новото е съпроводен с мъчителни колебания и раздвоение между вековното чувство за собственост и спонтанното усещане за хода на историческия прогрес. Драмата е усложнена и от конкретното ѝ развитие — „партизанските методи“ на Стамен, грешките на ръководството на ТКЗС, субективните качества на Мито и неговите опоненти и т. н. Затова нейното развитие е многообразно и наситено с богат психологически и социален контекст. У Мито се бори консерватизмът на дребния собственик, но той не е спял за преимуществата на новото. Той сякаш е стъпил с единия крак в настоящето, а все още разсъждава с категориите на безвъзвратно изчезващото в историята минало. Това раздвояване на съзнанието, на характера се реализира не само в сферата на общосоциалния проблем за кооперирането — той пределно остро звучи и в „интимната“ линия на филма. Рушат се вековните опори на патриархалните отношения и Мито е безсилен да спре токовете на новия живот. Гена, жена му, вече притежава личностна характеристика, която я превръща в пълноценен и активен социален елемент на обществото. Тя също има право на избор, на своя позиция, които не е длъжна да подчинява на старите семейни норми и взаимоотношения. Така драмата на Мито е заплетена в сложни социално-психологически колизии и нейното драматургическо разрешаване върви по линията на вътрешното катализиране на едно изстрадано лично отношение към новото, на избистрянето на нов светоглед у довчерашия собственик Мито.

Авторите на „Неспокоен път“ не насилват жизнения материал с готови схеми и решения. Техните герои са достатъчно мъдри и далновидни в отношението си към земята — това вековно благо и изпитание за селяка, за да могат сами да узреят за новото, което социализмът носи и на село. В този смисъл филмът „Неспокоен път“ рязко се отделя на фона на редица схематични произведения от този период, в който съвременността и съвременната тема се третират твърде еднопосочно, утвърждавайки силата на реалистичния подход към жизнения материал и художествената убедителност на задълбоченото проникване в пластове на живата действителност.

Това е концептулната разлика, която може да се проследи при сравняването на „Неспокоен път“ с няколкото „селски“ филма, родили се в края на разглеждания период като екранизации на известни Елин Пелинови произведения — „Земя“ и „Герците“. Макар и дело на различни творчески колективи, и в двата филма се до-



„Гераците“

лява печатът на времето. Популярните критико-реалистични повести на големия писател са подложени на известни драматургически операции, в резултат на които във филмовите версии звучат интонации, отдалечаващи зрителя от патоса на първоизточниците. Засилени са критичните мотиви спрямо социалната действителност на жестоки античовешки отношения, в дъното на които стои тъмната власт на земята и парите. Така филмите „Земя“ и „Гераците“ деформират образния Елин Пелинов свят, за да обслужат социалната теза на времето. И тези произведения могат да се възприемат в общия контекст на кинематографичното развитие единствено като антитеза на съвременността, т. е. като едно образно-драматично сравнение на днешното с отминалото, на българското село от ерата на кооперативните стопанства и онзи затворен свят на Елин Пелиновите селяни, раждащ престъпления и насилие над личността.

Една любопитна особеност, която срещаме въвплътена в повечето произведения на нашето киноизкуство от този период — то сякаш предпочита да натрупва готови доказателства и факти, вместо да търси убедителните аргументи на художествената правда. А това неизбежно създава общото впечатление за едно развитие в ширина на темата, а не по посока на конфликтната ѝ сърцевина, към сложността на хората и живота. Силата на най-представителните творби е преди всичко в умението, с което се наблюдават и „издебват“ отделни страни от бита и човешките взаимоотношения. Но когато трябва да обобща-

ва, да прави своите художествени открития, нашето кино сякаш се стъписва пред многообразието на реалността. И тогава идват на помощ готовите схеми, опростените решения, прибързаното приглеждане на конфликтите и проблемите. Това са сериозни недъзи, които са присъщи не само на произведения от началото на периода, когато професионалната неопитност на авторите и липсата на достатъчен художествен опит донякъде оправдават слабостите. Но те се задълбочават през годините, когато филмовото производство се разширява, а повечето от авторите имат зад гърба си по няколко кинематографични произведения. Очевидно става дума за едно общо състояние на творческа незрелост, което намира израз в половинчатите художествени решения, във вътрешната необедителност на филмите от този период.

Изхождайки от художествените качества на една част от филмовата продукция през първата половина на 50-те години, може да се създаде впечатление, че някои произведения се снимат, сякаш за да запълнят съответната тематична празнота в репертоарните планове, за да илюстрират някой актуален политически и стопански тезис. Впрочем, в тези творби реалната действителност е подсказвала и темите, и образите, дори и някои важни проблеми, но киното ни е безсилно като че ли да ги осмисли в дълбочина и вместо нея предлага своите умозрителни схеми и готови художествени клишета.

Така към средата на 50-те години нашето киноизкуство изпада в състояние на естетическа криза, когато неговите произ-



„Земя“

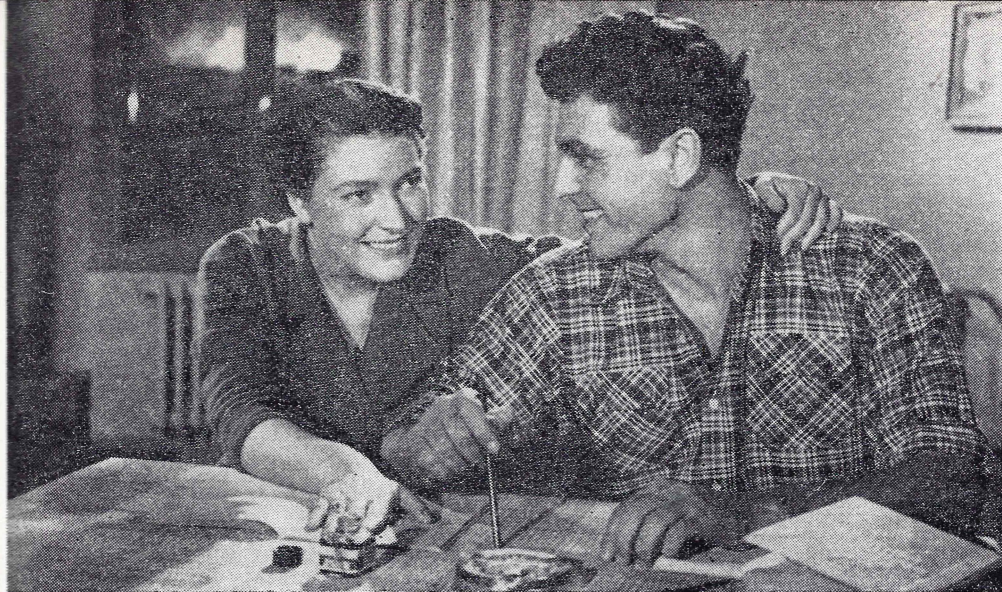
ведения пълзят по повърхността на фактите, на динамичния ток на живота. Диханието на реалността все повече изчезва от филмите ни, отстъпвайки място на кухнята риторичност и резоньорство. Дори тематичният кръг, толкова обещаващо многообразен и интересен в годините на старта, вече значително се стеснява под влиянието на не особено оригинални и далновидни репертоарни съображения на кинематографичното ръководство. Появяват се посредствени филми-спектакли („Снаха“, 1954, по едноименния спектакъл на Народния театър „Кр. Сарафов“), недомислени съвместни копродукции („Легенда за любовта“ и „Лабакан“ — 1957), една внушителна за сравнително ограничението ни филмово производство поредица от екранизации (за периода 1954 — 1957 година от 20 игрални филма половината са литературни адаптации), част от които явно не издържат критериите за т. нар. „средно равнище“ на нашия филм.

Дори опитни и утвърдени автори правят известно отстъпление от завоювания престиж, поддавайки се на инерцията в мисленето. След „Неспокоен път“ Ст.Ц. Даскалов и Д. Даковски отново се обръщат към селската тема в „Тайната вечеря на Седмаците“ (1957), но този темен филм е олекотен в проблемността си. Конфликтите тук са решени в сферата на битовата комедия, в която се прокрадват и елементи на мелодраматизъм. Богатият жизнен материал е станал повод за една карикатура, която обаче е далеч от силата и обаянието на художественото откритие. При очевидното сходство на житей-

ските ситуации в „Неспокоен път“ и „Тайната вечеря на Седмаците“ несъмнено е тяхното избледняване и депроблематизиране в „Тайната вечеря на Седмаците“. Като че ли добродушната усмивка е изместила остротата на принципната позиция по проблемите на социалистическото строителство.

Нещо подобно наблюдаваме и във филма „Две победи“ (1956). Тази комедия, чийто буфонаден сюжет сякаш е пренесен от познатите образци на „безконфликтното“ съветско кино от епохата на култа към личността, е толкова далеч от истинските проблеми на селото, от ритъма на съвременността, колкото и наивната фабула, описана в анотациите за филма по следния начин: „Мечтата на един директор на завод е да има лека кола. Един председател на ТКЗС мечтае да има джазов оркестър. По вина на транспортната къща пратките се разменят — колата се получава в ТКЗС, а музикалните инструменти — в завода. След редица комични положения грешката се поправя.“³ И интересните режисьорски наблюдения върху бита и характеристиките на съвременника, явно уловените мигове на живота остават погубени в развитието на този измислен сюжет.

„Ребро Адамово“ (1956) в стилово отношение е пълна противоположност на „Две победи“, но слабостите му са аналогични. Историята на Зюлкер, която скъсва с изостаналостта на своята среда и търси истинското си място в живота на нова България, е интересна дотолкова, доколкото авторите се придържат към фактите на реалността. Не може да се отрече умението, с което



„Това се случи на улицата“

те показват живота в Родопите, бита на помачите и белезите на новото, което нахлува в този затътен край с машините и заводите. Интересен образ е и Зюлкер, в който са уловени характерните черти на едно будно съзнание, раздвоявано между религиозните и битовите традиции в стремежа към съвършенство. Откритие представлява и конфликтът, който се очертава в отношенията на Зюлкер с Адем, но авторите спират дотук, без да могат да го изведат със силата на художественото обобщение. Някак твърде прибързано идва духовното преобразяване на довершаваната помачка; съвсем схематично и опростено са показани обстоятелствата, които довеждат Зюлкер вече като учителка в родното ѝ село. Готовите рецепти и в този филм са в ущърб на голямата правда на живота, останала да диша в подробностите на произведението, а не в психологическото преображение на героинята.

Но същевременно „Ребро Адамово“ е пример, който подсказва, че в нашето кино от средата на 50-те години нарязват качествени промени, чието потенциално развитие и обогатяване би извело кинематографичния процес от състоянието на застой. Интересът към неоправданото дишане на реалността, към образите на обикновените хора, вглеждането в техния повседневен бит и нрави са първите симптоми на нещо ново и свежо в художествено отношение, което витае в атмосферата на онези години. Това е своеобразна ответна реакция на схематизма и естетическия примитивизъм, дълбоко пуснал корени в тематичните планове на кинематографията.

Всъщност началото на процеса на обновление може да се види още във филма на Д. Даковски „Неспокоен път“, който по художествено убедителен начин амнистира правото на твореца да пресъздава образи и конфликти в тяхното човешко богатство и пълноводие. Стремекът към разчуване на схемите е характерен и за други произведения от този период. В „Това се случи на улицата“ (1956), един външно непретенциозен филм за любовта и недоуменията между двама млади, авторите създават една правдива атмосфера на човешки взаимоотношения, пропита с много лиризм и мек хумор. От задължителните клишета на догматичната представа за т. нар. „филм на съвременна тема“ са останали някои странични фабулни линии (съревнование в гаража, което Мишо печели на края, линията Мишо — Райна — др. Пенчев например), някои несъществени мотиви, които трябва да илюстрират тезата за възпитателното въздействие на колектива върху поведението на централния герой. В тези места филмът е силно уязвим не само като драматургична конструкция, но и като художествена защита — там той е безпомощен, плакотно еднолинеен, психологически неубедителен.

Но стихията на „Това се случи на улицата“ е в друго — в искрящата жизненост на характерите на Мишо и Катерина, в топлотата и изискаността на режисьорския поглед към действителността, в мекия лиризм и добродушен хумор на неговия стилистичен почерк. Във филма открито се говори за любовта, която сякаш повече не

е обременена от фалшиво целомъдрие, от задължителното предписане да се интерпретира повече като функция на социалните връзки и активност на индивида, а не като свободна изява на личността. При това авторите не изпадат в мелодраматично умиление от младостта на своите герои, а смело търсят в развитието на техните чувства сложността, вътрешната противоречивост, емоционалните криви на нейното духовно съзряване.

Чувство на неудоволетвореност оставя и филмът „Точка първа“ (1956). За разлика от разглежданите вече произведения в „Точка първа“ няма остри конфликтни сблъсъци. Това е поетичен сюжет за мира и непомраченото от страха за войната детство, който се ражда от пъстрата мозайка на всекидневни случки в големия град, от детските игри и картините на бита. Подобна драматургическа структура за пръв път се среща в практиката на нашето кино и този факт подсказва за интересните търсения по линията на по-свободното боравене с изразните възможности на филма. Авторът на сценария разчита повече на настроението в отделните епизоди, на внушенията, които ражда тяхната композиция в цялото на творбата. Отказвайки се от традиционния начин на фабулиране, той се доверява сякаш повече на зрителската способност да съпреживява, да доизгражда собственото си отношение към разказваните случки, към героите, към проблемите.

За съжаление, кинематографичната реализация на сценария на В. Петров не винаги покрива убедително неговата своеобразна поетика. Действието на места е тромаво, с излишно внимание към битовите подробности. Очевидно нашето младо киноизкуство все още не е подготвено професионално и творчески да посрещне адекватно подобни драматургически търсения. То все още здраво е закотвено към една традиционна изразна система, на която

са чужди ярките индивидуални стилови търсения, нарушаването на съществуващите канони и излизането от най-разпространените похвати на повествование.

Но в общия контекст на кинематографичната панорама от средата на 50-те години филми като „Неспокоен път“, „Ребро Адамово“, „Това се случи на улицата“ и „Точка първа“ се отделят с неспокойствието на авторския поглед към съвременността, с опити за разчупване на познати рецепти и жанрови схеми. Макар и все още смътно, неосъзнати докрай като творческа позиция, в тези произведения кипят соковете на едно ново отношение към задачите на художественото творчество, долавят се наченките на нови естетически търсения. Нашето кино постепенно натрупва художествен опит, който съвсем скоро ще даде своите зрели плодове. В извесен смисъл неговият естествен растеж е задържан изкуствено от бюрократични препятствия, от сковащото творческия полет мислене, от опростенчеството и примитивния подход към неговите идейно-художествени задачи. Защото нашето кино се развива в конкретни обществено-политически условия и в неговите произведения рефлектират трудностите и деформациите на нашето обществено развитие.

1956 година. В партията, в целия наш живот настъпват обновителни процеси, възстановили ленинските норми на управление и ръководство, върнали доверието във възможностите и таланта на отделната личност.

България навлиза стремително в априлската пролет на своята зрелост.

БЕЛЕЖКИ

¹Неделчо Милев. „Певецът на браздите“, С. „Наука и изкуство“, 1971, с. 73.

²подр. виж в сп. „Кино и време“, бр. 8, 1974, с. 5—34.

³сп. „Киноизкуство“, бр. 12, 1956, с. 101.

Словото в „картата на Птоломей“

ВЛАДИМИР МИХАЙЛОВ

Един от основните въпроси на телевизионната теория е този за съотношението между словото и изображението. Дали телевизионното предаване се основава на „картина, коментирана от словото“, или на „слово, коментирано от изображението“, все още представлява своеобразна ябълка на раздора за хората, които се занимават с проблемите на тв екрана. Доскоро дори спорът между двете страни имаше съвсем категоричен характер — едните държаха твърдо на изображението, другите на словото, особено това на водещия, на коментатора. С течение на времето прекомерното изтъкване на една или друга особеност на телевизията вследствие на нейната неразработена естетика започна да отминава. Сега на преден план стои въпросът как да се намери хармонично взаимодействие между словото и изображението вътре в отделните предавания, а не как да се разграничат. Впрочем една от първите ластовички в това отношение беше излязлата през 1966 г. „Основи на телевизионната журналистика“ от Александър Юровски и Рудолф Борецки, където двамата автори на фона на изказаното предпочитание към словото уточниха, че „връзката между словото и изображението на телевизионния екран е сложна и допуск, естествено, различни нюанси в зависимост от характера на предаването“¹. Тъй като твърдението на Юровски и Борецки в наши дни се разглежда като почти узаконен факт, основан на принципа за разделянето на телевизионната специфика като цяло и спецификата на отделния телевизионен вид и жанр, то нека и ние не се разхождаме в общите сфери на дискуссионната тв теория, а насочим вниманието си към същия проблем в тв филма. Още повече че филмът е този, който от известно време насам се радва на широка популярност сред телевизионната аудитория и който прави всъщност гръбнака на всяка телевизионна програма. И така — какво е взаимодействието между словото и изображението в тв филма?

Най-просто казано и съобразено с преобладаващата част от мненията на телеви-

зионните теоретици и практики, в тв филма водеща функция има словото. Не можем, разбира се, от взаимната обвързаност на звук и образ, каквато представлява всеки филм, да отделим сега грубо словото и да го разгледаме като абсолютно самостоятелен компонент, но поне нека се опитаме да очертаям контурите на неговото предимство. Това не е малко за едно телевизионно творчество, което непрекъснато е в движение и все още търси своя окончателен облик. По този повод искам да припомня книгата на кинодокументалиста Г. Франк „Картата на Птоломей“, в чието заглавие той е намерил изключително сполучливо, образно сравнение за телевизионното настояще и бъдеще. В древността моряците са тръгвали на път, разполагайки единствено с картите на Птоломей. На тях всичко е било начертано твърде приблизително — континенти, острови, проливи. По такъв начин самото пътешествие на корабите е уточнявало картите и е правило новите открития върху тях. Вероятно в една подобна карта на „телевизионния океан“ словото ще бъде най-малкото континент поради своята важност и намирането на неговото точно местоположение е интересна и отговорна задача за всеки изследовател. (Далече съм от мисълта да видя себе си в ролята на Колумб, но в края на краищата той не е бил сам — помагали са му толкова моряци.)

И тъй като явно става дума за пътешествие, което крие много неизвестни, не е лошо първо да уточним какво е известно, т.е. с какви приблизителни данни разполагаме на „картата“. За съжаление, освен че са приблизителни, тези данни са и коренно противоположни. Така още през 1960 г. Владимир Сапак, може би най-проникновеният светски критик и теоретик в областта на телевизията, писа, че „в телевизията изображението при всички случаи преобладава над звуковия съпровод и зрелните впечатления над слуховите“². Ако не беше така рано починал, Сапак навярно щеше да измени възгледите си, още повече че неговото заключение се базира на абсолютизи-

¹Юровски А., Борецки Р. Основы телевизионной журналистики, М., „Издательство МГУ“, 1966, с. 143.

²Сапак В., „Телевидение и мы“, М., „Искусство“, 1963, с. 138

раната тогава телевизионна възможност да се показват събитията в момента на тяхното извършване. Но тъй или иначе идеите му съществуват, като намират и до днес поддръжници. По особен негативен начин се разглежда въпросът за словото и в схващанията за телевизията на популярния в САЩ и изобщо на Запад професор от университета в Торонто Маршал Маклуън. В доста объркано изложение, негови позиции прозира основната му цел за въздействие чрез телевизията на света на подсъзнателното. А ако ще се изработва у телевизионната аудитория подсъзнателно впечатление, защо ще се обръщаме към словото, словесната логика или логическата връзка на фактите. Да се даде на зрителя хаотична форма на поднасяното събитие и той сам ще стане режисьор — е мисълта на Маклуън. „Зрителят — това е екран и изображението се създава вътре в него.“ Претоварената нервна система на съвременния човек и изобилието от информация около него го правят безучастен към повечето звукови дразнители. От всички сигнали, които действуват около нас, най-неусетно, най-идеално се възприемат зрителните сигнали, доколкото визуалното възприятие е слаб дразнител и играе ролята на „масаж“ за уморената човешка психика.¹

Поддръжниците на предимството на словото изтъкват преди всичко особения характер на общуване, специфичен за телевизията поради възможността ѝ да прониква по домовете на хората. Той предполага едно по-интимно събеседване от малкия екран, разговор с телевизионните зрители, а не неангажиращ и отвлечен диалог, който се води сам за себе си. Човекът от телевизора, въпреки практическата невъзможност за пряк отговор към него, е наистина много по-близък до нас събеседник, отколкото актьорът в театъра или киното, да кажем. И така както домашните условия (поне засега) определят размерите на телевизионния екран (не случайно го наричаме „малкия екран“) и оттам помалката възможност за визуално въздействие, по същата причина те определят и вида слово, което ще звучи от телевизора. Т.е. специфичното възприемане на телевизионното предаване се нуждае от много по-голямата подкрепа на звучащото слово за разлика от възприемането на същата или подобна картина в един киносалон.

Това твърдение на първо място като че ли не съвпада с широко разпространеното схващане за тъждественост на кинофилма и тв филма, основано на факта, че екран-

ността, присъща на киното и телевизията, обединява и техните възможности за самостоятелно съществуване. Но както сиолучливо отбелязва и Александър Юровски в новия си теоретичен труд „Телевизията — търсения и решения“, това, че без никакви технически трудности можем да гледаме тв филм в киносалон или кинофилм на малкия екран, още нищо не означава. По същата логика пиесите се пишат, за да се играят на сцена, но те могат и само да се четат. „Телевизионният филм е разчетен за особена, различна от киното, битова среда, за изпълнението на по-особени функции. Поради това той притежава (по-точно — трябва да притежава) друга структура, не като на кинофилма, а и по по-друг начин е свързан с програмата и с аудиторията.“²

Макар и бегло споменахме за аудиторията на телевизията, и по-специално за претенциите на тв аудиторията към интересувания ѝ проблем. Какви са специфичните изисквания на програмата? Най-общо тв филмът, макар и да се родее с киното, е все пак рожба на телевизията и трябва да се съобразява с нейната цялостна програма. Ако продължим цитирания извод на Юровски, то „проблемът за съотношението между телевизията и киното е по същество проблем за съотношението между прякото и предварително заснетото предаване“. Дълго време се считаше, че записването на телевизионната програма ще разруши прословутия „ефект на присъствие“ и телевизията няма да е телевизия. Самото пораждање и развитие на тв филма дори идваше, за да потвърди тази теза. Но оказа се, че телевизионната програма, която вече се зафиксирва почти изцяло предварително, не загуби своето чувство към непосредственото предаване на живота, към живото слово. Просто промени се техническата страна на въпроса, а психологическото въздействие остана или поне се стреми да остане все още най-важният белег на телевизионната специфика. Някъде тук, в процеса на израстване на феномена телевизия се потвърди и запази също първоначалното влечение на малкия екран към говоримата реч, към беседата със зрителите. Следователно, нямаме основание да не изискваме от равноправния член на всяка телевизионна програма тв филма да проявява по-голям усет към словото.

Защото очевидно в началото бе словото. Може би не така ярко изразено, но все пак в достатъчна степен оправдано, за да можем да го приемем като белег на историческото развитие на телевизията. Мисля, и днес няма никой да отрече, че телевизията е на първо място средство за уста-

¹Mac Luhan M. Die magischen Kanäle. Understanding Media., Düsseldorf etc. Econ Verlag, 1970; Проблемы телевидения и радио, Сборник, М., „Искусство“, 1971

²Юровский А. „Телевидение — поиски и решения“, М., „Искусство“, 1975, с. 174

новяване на контакт, на двустранна връзка. А те се развиват добре само когато от малкия екран се говори умно, съдържателно и интересно. Или с други думи, когато събеседниците (телевизия и аудитория) са две страни, които си вярват и зачитат своя „суверенитет“. Известно е, че телевизията ни идва на гости по домовете с проблемите на своите герои, които са и наши проблеми, но... от домакина зависи дали гостенина ще остане. Става дума, разбира се, за интересен гост. Ето къде е двустранната връзка на споменаваното неведнъж телевизионно събеседване. А тя обяснява и защо телевизионният зритель предпочита да идентифицира себе си сред героите на тв филмите, да идентифицира своите житейски перипетии. Тогава вече съдбата на филмовите герои може да го развълнува и поучи, да го накара да стане пълноправен участник в словесния диалог. И не в многословието на тв филмите е тяхната беда, както каза на една пресконференция у нас режисьорът Николай Машченко („Как се каляваше стоманата“), а в неизразителното слово, което бързо се забравя, в примитивното слово.

Във връзка със способността на телевизията да беседа със своите зрители, да се обръща към тях директно искам да припомня станалата вече христоматийна забележка-отговор на анкета на един нигерийски ученик: „В киното хората говорят помежду си, а в телевизията те говорят с нас.“¹ С класическа простота това детско обяснение намира разковничето на проблема за съотношението между изображението и словото в тв филма. Близко до ума е в един разговор не на екрана, а от екрана към зрителите да преобладава словесната страна. Тя е, която дава тон на разговора, защото евентуалното засилване на визуалния момент в тв филма ще означава екранът изведнъж да „замлъкне“. И тъй като положението на зрителя пред малкия екран по начало му е наложило статута на мълчаливата половина от разговора, можем да си представим каква картина ще се получи. Между прочем тя няма да е крайно невъзможна, защото са известни и много такива тв филми с преобладаващо визуална страна, но за съжаление ще бъде далече от онази сила на въздействие, характерна за телевизията. Едва ли всички си даваме реална и точна преценка какво огромно богатство представлява предимството на словото в тв филмите, попаднало в талантиливи ръце.

За да не бъде абстрактен в разсъжденията си, ще дам няколко примера. Първият е свързан с името на големия шведски

режисьор Ингмар Бергман. На 6 април 1976 г. в Ню Йорк се състоя премиерата на втората му телевизионна поредица „Лице срещу лице“, а първата е известното вече заглавие „Сцени от семейния живот“. И в двата случая са правени съкратени киноварианти, които се прсжектират с успех по световните екрани, но тях можем да не вземем предвид, тъй като те само потвърждават едно осезаемо вече влияние на телевизията върху киноизкуството. В чисто телевизионните „Сцени от семейния живот“ и „Лице срещу лице“ Бергман е използвал докрай теоретичното предимство на словото в тв филмите. Особено в първия филм на малкия екран в продължение на часове стоят само двама актьори — Лив Улман (Мариана) и Ердант Юозефсон (Юхан) и разговарят. Диалогът на съпружеската двойка е обикновен до баналност, но засяга неща, които изведнъж „представяват сбор от преживяванията на голям брой хора“ според Бергман. Ето как идентифицирането с екранните герои поражда или се съчетава с чувството за събеседване, което вече прави телевизията телевизия и тв филма тв филм.

През 1959 г. съветската телевизия показва тв филма „Загадката Н. Ф. И“. Този филм е свързан с името на Ираклий Андроников и е първата телевизионна филмова творба с перспективната художествено-публицистична структура. По-късно беше създаден цикълът „Андроников разказва...“ а и самият Ираклий Андроников за тази телевизионна дейност през 1976 г. получи Ленинска награда. „Загадката Н. Ф. И.“ е съставен от три сюжетно самостоятелни разказа, като в първите два е показана (т.е. разказана) работата на литературоведа Андроников, който изяснява на коя девойка с инициали Н. Ф. И. е посветил Лермонтов няколко свои стихотворения през 1830 и 1831 г., а в третия е отделено място за разказа на пазача на гроба на големия поет. Новото в тв филма е, че за първи път той е изграден с цел да въздейства на зрители, стоящи пред телевизора, а не в киносалона. Обратно на ширещото се тогава мнение, че на малкия екран, също както в киното, трябва да се проявява преди всичко движението, а словото да изпълнява само спомагателна функция, тук в тв филма на Андроников е използвана екранна структура, характерна за „живата“ телевизия. Той разказва директно от екрана и едновременно с това се показват нещата, за които става дума. Повествователният разказ, свързан повече с други телевизионни жанрове, изведнъж се оказа откритие за тв филма и утвърди по сполучлив начин предимството на словото. По-късно Ираклий Андроников в статията „Накратко за телекино-

¹Сп. Телевидение, радиовещание, 1975, № 8, с. 39

разказа¹ изложи основните си теоретични позиции. Обикновената драматургия според него познава само сегашно време, а прозата дава възможност разказът да се води от малкия екран и в минало време. Освен това широко обръщане към прозата ще даде възможност на телевизията, респективно на телевизионното кино, да използва огромното количество готова художествена литература. Новият вид телевизионна проза може да съхрани в тв екранизацията не само мисълта на писателя, но и неговото отношение към действията на героите.

Изводите на Андроников, подкрепени в практиката от дейността и на други телевизионни дейци, постепенно наложиха прелом в разбиранията за телевизионното кино. Появиха се редица повествователни моменти в структурата на игралните тв филми, засили се ролята на водещите, на коментаторите, разшири се много участието на монолога и на задкадровото слово. Например именно маниерът на повествование у Богомил Райнов, монологичната структура на изложението му и насочеността към вътрешния свят на героя прави неговите произведения по-достъпни за малкия екран, отколкото за киноекрана. Естествен е в такъв смисъл и интересът на нашата телевизия към неговите творби. За съжаление резултатът от последната екранизация в четири серии на „Един наивник на средна възраст“ и „Реквием за една мръсница“ (режисьор Милен Гетов) показва, че освен принципът е необходимо и творческо съучастие за всеки конкретен случай — и от страна на режисьора, и от страна на сценариста. Защото за интелектуалната проза на Богомил Райнов не е достатъчно само да се развие външната, фабулна страна на словото, а трябва да се поразови малко повече и многопластовостта на текста. Но независимо от тези нормални за всяко ново развитие затруднения, интересът към повествователния разказ в тв филмите продължава да расте. Доказателство за това е и малко по-особената форма на романия принцип в серийното телевизионно кино. Основната отлика на романното телевизионно повествование е стремежът за полифоничен разказ със сложен вътрешен живот, в който има възможност да се проследят по-пълно човешките съдби, да се вникне по-дълбоко в тяхната същност, да излезе на преден план вътрешното напрежение пред външно занимателното действие. При преобладаващото предимство на фабулата, на остросюжетните перипетии и ефектните за око то атракции в широко разпространените приключенски тв филми

не оставаше време да се проникне в психологията на героите, да се покаже по-дълбока личностна характеристика. Съвсем логично романният „бум“ в телевизионното кино се свързва със засиленото значение на словото от малкия екран. Така се очерта още в съветския прощъпалник в това отношение — „17 мига от пролетта“, — така се наложи и в двата наши, създадени досега тв серийни филма-романи — „На живот и смърт“ (по едноименния роман на Димитър Ангелов) и „Изгори, за да светиш“ (сценарист Антон Дончев) на режисьора Неделчо Чернев. Мисля, че повествователният тон в значителна част от сериите на филмите беше издържан и ние слушахме (в по-голяма степен, отколкото наблюдавахме) психологически двубой между умове, стълкновение на идеи, на политически позиции. Не искам да кажа, че двата серийни тв филма са били свършени, но в разглежданото направление за взаимодействието между словото и изображението на малкия екран те очертават едни добри перспективи.

Ясно е в крайна сметка, че предимството на словото трябва да бъде заложено преди всичко в сценария за тв филма. Принципите на телевизионната драматургия са все още в процес на уточняване, но без съмнение това ще бъде една качествено нова драматургия почти без развитие на външна фабула и с разгръщане на конфликтите в текста. Никой не е казал, че събитието трябва да стане в сюжета, то спокойно може да се случи в диалога. Всъщност това заключение не е откритие на телевизията, то е известно и в театъра (Горки често го е употребявал като израз), и в киното, но май телевизията ще се окаже буквално неговата родна среда. Защото точно за тв филма е важен не динамизмът на събитията, свързан с визуално-пластично разгръщане на действието (нещо, което не е по силите на малкия екран), а динамизмът на вътрешното състояние, на мисълта, на характерите. Т.е. на фактори, които могат да се разкрият именно и главно с помощта на словото. Твърде малко автори обаче си дават сметка за тази особеност на телевизионната драматургия и на практика тв филмите още в зародиш са отдалечени от телевизионната специфика. Интересно на какво разчитат такива творци, но в едно могат да бъдат сигурни — без решаващата сила на словото те ще останат неконтактни с огромната телевизионна аудитория. Напоследък този въпрос все по-често е обект на дискусии около същността на тв филма и може би е на път да намери едно благоприятно разрешение. Но за това е необходимо авторите-сценаристи да има откъде да се запознаят с този проблем, да прочетат, направо казано, теоретично четиво с практическа насоченост. Специално у

¹ Андроников И. Тв. Живое устное слово., Телевидение, радиовещание, 1976, № 6, с. 6

нас освен издадената циклостилно през 1969 г. от бившия Научно-методически кабинет при Българската телевизия книга на Робъртс „Телевизионна драматургия“ друго трудно може да се намери. Малко са или почти липсват и отделни публикации на тази тема. Неотдавна писателят Рангел Игнатов сподели на страниците на сп. „Пламък“ своя кино- и телевизионен драматургичен опит и тъй като това е единично щастливо изключение в нашата телевизионна действителност, ще си позволя да цитирам цял пасаж: „От своята чиста форма киното се нагласи според условията и възможностите на телевизията в нова жанрова форма — телевизионен нормален филм, сериен филм, телевизионна новела. Физиономията на тоя жанр все още се напипва, но някои негови черти почти са безспорни: сюжетност, близка до епичната белетристика, възможности за разгърнат диалог, стесняване на действието, по-голяма доза психологизъм, повече интимност в състоянието. Докато големият екран привлича тъкмо със своята почти драстична обективност, телевизионният екран, обратно, предпочита театралното сценично съпричастие, близката бе-

седа със зрителя в домашна обстановка.“¹

Резонно е на финала да се запитаме, не грешим ли, като така категорично обявяваме предимството на словото в тв филма и изискваме неговото тотално приложение? Въпросът е не толкова теоретичен, колкото практически. Защото е възможно по този начин да се ограничат творческите усилия на сценаристи и режисьори и да им се поставят задължителни канони под формата на изисквания на телевизионната специфика. Органично са ми чужди всякакви нормативи в изкуството.

По-голямото значение на звучашото слово от малкия екран според мене е неоспоримо, но доколко и по какъв начин ще го използва в конкретния си тв филм всеки автор или режисьор е негово лично право и задължение на творец-художник. В „телевизионния океан“ засега само знаем, че съществува не остров, а континент „слово“. Нищо чудно обаче всеки „мореплавател“ да го нанесе в различна големина и местоположение на картата.

¹Игнатов Р., Киното и литературата, „Пламък“, 1976, № 9, с. 128

„БОЙ ПОСЛЕДЕН“

ВЛАДИМИР ИГНАТОВСКИ

Мисля, че срещата с този филм ни изправя пред цял комплекс от проблеми: от чисто художествено-стилистическите до въпросите за интерпретацията на историческия материал. Далеч съм от това да претендирам за тяхното изчерпване или категорично разрешаване, ще се опитам просто да ги набележа. Убеден съм, че този филм създава повод за твърде интересни размисли и за разговор, чийто адрес несъмнено може да бъде по-широк от рамките на едно-единствено филмово произведение. . .

Но нека започна последователно по реда на възникващите проблеми. Според мен голяма част от особеностите на сценария на Свобода Бъчварова, Никола Русев и Зако Хеския, а след това и на филма „Бой последен“, са определени от характера на литературния първоизточник. Не разполагам тук с място, за да оценявам качествата на литературното произведение, а и това бе отдавна направено от литературната ни критика. От гледна точка на анализа на филма „Бой последен“ обаче са интересни онези черти на литературната първооснова, които са оказали влияние върху филмовото повествование; далеч не са безинтересни и онези, които по една или друга причина не са намерили място на екрана. Очевидно е, че сценарият не е опит за чиста екранизация, авторите действително са създали сценарий по „мотиви от книгата“ — действието в „Бой последен“ в значителна степен се отличава от разказа в „Умирах безсмъртни“ на Веселин Андреев, дори и за това, че сценарият е подчинен на законите на кинематографичната драматургия, а това е повлякло след себе си неизбежни промени, съкращения и т.н. . . .

Яко Молхов вече изказа интересни съображения за принципите на кинематографично интерпретиране на историческите ни хроники. Сравнението на „Записки по българските въстания“ и на книгата на Веселин Андреев, при всички техни отличия, е напълно закономерно от гледна точка на тяхната филмова реализация: и двете литературни произведения в своята същност са исторически хроники, обединени от фигурата на разказвача в тях, на повествователя, взел лично участие в пресъздаването от него исторически събития. Неговата позиция не е гледната точка на равнодушен наблюдател, а на жив, непосредствен участник, намирал се на една от страните на барикадата. Тъкмо тази лична ангажираност на разказвача придава особено очарование на повествованието; авторският коментар, авторовите асоциации, спомените са обединяващото звено, свързващи отделните фрагменти на литературната композиция. Показателно е, че и при обръщането към събитията от въстанието през април 1876 година, и към събитията от въоръжената съпротива през 1943—1944 година, и киното, и телевизионният филм се отказаха от подобен способ за водене на разказа. Логично бе той да се появи по-скоро в телевизионната поредица, тъй като подобен чисто литературен способ е присъщ на телевизионния филм, в много по-малка мяра той е валиден за игралното кино. . . . Това е предмет все пак на отделен разговор, тук ни интересува решението, избрано от авторите на „Бой последен“ . . .

И така, от историческа хроника, видяна през очите на разказвача-очевидец, на екрана „Умираха безсмъртни“ придобива чертите на едно епично повествование. Авторът-хроникьор от водеща фигура, определяща изцяло интонацията на своя документален разказ, се превръща в участник на филмовото повествование, обективизиран, подобно на всички останали персо-

Сцена от филма „Бой последен“



нажи на разказа, неотличим от тях. Гледната точка на хроникьора, потопен в историческите събития, спомнящ си за тях и възстановяващ ги, е заменена с обективния поглед на камерата, ръководена сега от волята на режисьора Зако Хеския и оператора Виктор Чичов. А това естествено води до промени във филмовото повествование. Далеч по-трудно става за аргументиране спояването на отделните епизоди, които в литературния първоизточник биват водени не само от хронологията, но и от волята на автора, биват оправдани от личното му присъствие.

„Бой последен“ е съхранил черти от композицията на литературния първоизточник: фрагментарността, насечеността на повествованието на хрониката, воденето на разказа, при което не причинно-следствената връзка на фабулната драматургия е двигател на действието. Не зная кога на режисьора е хрумнала идеята да използва материалите от старата документална хроника. А и едва ли е толкова важно на кой етап от работата по създаването на произведението се е появила тази интересна идея. По-важни са причините и последиците ѝ. Според мен оказало е влияние чувството, че е изгубено така важното присъствие на личността на разказвача-хроникьор и възможностите на неговия коментар при съхраняване на някои от особеностите на фрагментарното литературно повествование. И още нещо: неведнъж в книгата авторът, там, където не му е възможно да възсъздаде сцени и събития, на които не е присъствувал лично и не е взел участие, използва документален материал — съобщения от пресата и радиото, полицейски рапорти, страници от дневници и т.н., и т.н. Възможно е и тези елементи да са подсказали идеята за привличането на документалния филмов материал. Несъмнено е обаче желанието да се превърне този материал в своеобразен авторски коментар.

Кинохрониката, документираща погребението на цар Борис III, срещата на регентите с Хитлер, официозни демонстрации, не е просто заместител на сложните в постановъчно отношение епизоди (досегашното творчество на Зако Хеския е достатъчен аргумент за това, че режисьорът не изпитва смут пред сложните постановъчни решения). Оказва се, че кинодокументът не е безпристрастно запечатване върху филмовата лента на събития и лица. В него се крие възможността за допълнително изясняване на смисъла, за преоткриване на фактите, за обръщане дори на заснетото срещу намеренията на неговите автори. С достатъчна сила възможностите, скрити в хроникалния материал Михаил Ром изяви в своя „Обикновен фашизъм“. Тук, в „Бой последен“, сблъсъкът между облика на официална България (представена в тъканта на филма почти изцяло от кинохрониката, при това заснета с явното желание тази България да изглежда максимално „добре“ в очите на своите зрители) и облика на нелегална България, България на въоръжената съпротива, изградена от авторите на филма върху документалните свидетелства на очевидеца, е следвало да породи в съзнанието на седящите в киносалона образа на цялостната картина на страната от онези години, да предизвика точно определени асоциации. Не случайно, според мен, Зако Хеския е ограничил пределно игралните епизоди на официална България, изчистил ги е от декоративна обстоятелственост: сцените с генерали и министри са ограничени между четирите стени на едно по-скоро неопределено пространство, на една пътуваща кола. . . Подробната им обстоятелственост би влязла в противоречие с натурността на документа, а режисьорът е настоявал двата изобразителни пласта на неговия филм да бъдат хомогенни и контрастно противопоставени.

„Бой последен“ е сложно обединение на два взаимно изключващи се пласта и по своята кинематографична природа, и по своята емоционална и

смислова нагласа: хроникалният документ и игрално пресъздадените епизоди. Зако Хексия е разчитал на твърде силния контраст между вътрешнокадровото им съдържание, на онова чувство и на онзи образ, които се пораждат от съчетанието на двата потока изображение в съзнанието на зрителя, и не е внесъл допълнителни акценти. Може би затова „Бой последен“ още веднъж напомня необходимостта да се осмисли един колкото стар, толкова и актуален проблем, възроден сега с нова сила в последните търсения на творците на игралното ни кино: проблемът за художествеността и документалността, за достоверността при съчетаването им в единния организъм на филмовото произведение, за тъканната им съвместимост и нейните рамки, за въздействието, което съседството им оказва върху вътрешнокадровото съдържание. . . Подобен разговор е наложителен. Не веднъж и не дважд по повод на игралните ни филми от последните години възниква този проблем. Документалността все по-очевидно прониква в тъканта на художествените произведения и това е процес напълно естествен и съвременен. „Бой последен“ предлага свой вариант на неговото решение: без допълнителни усилия и акценти, без специално натъкмяване на шевовете, без усиляване на контрастното звучене на двата пласта посредством грижливо монтажно сблъскване — тук като че ли повече се разчита на известността на фактите от историята и на определеността на емоционалното отношение на съвременния зрител.

Подобно авторско невмешателство, според мен, е предизвикано от особеностите на филмовото единство. Хрониката със своята фрагментарност предполага повествование, което от монтажна гледна точка е почти произволно. . . А стилистиката на подобно като че ли незадължително монтажно построение, в което отделните откъси идват един след друг единствено по волята на авторите, без да се акцентира на съзвучието или контраста на монтажния преход, би встъпило в противоречие с едно строго премислено монтажно стълкновение между документ и художествена реалност. Така вероятно в името на стилистическото единство режисьорът се е отказал от допълнителните смислови и идейни възможности, които му е предложило собственото му твърде интересно хрумване, не са извлечени всички внушения, криещи се в сблъсъка на двата изобразителни пласта. . .

Подобно, да го нарека, „сдържано“ отношение характеризира „Бой последен“ в почти всички негови особености (добре съзнавам, че това едва ли е най-точният термин, но го използвам като работно понятие). Любопитни са тук търсенията на режисьора и неговата позиция. Ако се вгледаме във филмите, които е създал до този момент Зако Хексия, ще бъде задължително да признаем, че този творец не е търсил леки пътища в изкуството. Да си припомним само отделните заглавия в тази своеобразна поредица и ще се убедим, че всяко от тези произведения съдържа нещо ново и за своя създател, и за игралното ни кино — поставянето и търсенето на пътища за разрешаване на нов проблем. Най-често проблемът е бил в обръщането към нова материя, неизследвана досега, подлагаща на изпитание възможностите на художника. Така „Горещо пладнѐ“ е първият опит да се навлезе чрез киното в света на Йордан Радичков; „Осмият“ — първи опит да се свържат изразните възможности на приключенския жанр с тематиката на антифашистката съпротива и нейните персонажи; „Тримата от запаса“ — първо за нашето игрално кино обръщане към материала от заключителната фаза на Втората световна война, „Зарево над Драва“ — първото ни епично батално платно. . .

Както се вижда, това не е упоритото разработване на един-единствен проблем, на който да бъде посветено цялостното творчество на режисьора,

не е свързването на живота в изкуството с един тематичен проблем или въпрос на кинематографичната изразност; амбицията на Зако Хеския не е в сферата на киноезика — понякога той предпочита да борави, както това се случи в „Осмият“, с апробирани и утвърдени изразни средства и жанрови похвати. Неговите търсения имат твърде широк диапазон, обединява ги желанието на художника във всеки свой филм да постави пред себе си нов, непознат дотогава проблем и да се опита да го разреши успешно: от първата реализация на произведение на един труден за киното писател до първата ни „суперпродукция“ . . .

С годините Зако Хеския зае определено място в игралното ни кино, присъствието му е осезаемо, той има репутацията на опитен майстор, владеещ законите на занимателността и интереса на зрителите — филмите му през последните години неизменно се ползват с успех. И ето, че обръщайки се към книгата на Веселин Андреев, режисьорът като че ли съзнателно се отказал от цяла поредица твърде ефективни възможности, които лесно биха му донесли зрителско признание, не е пожелал да направи едно батално произведение с красиви сражения (спомнете си в книгата се говори за „весел бой“), отказал се е почти от услугите на пиротехниката и каскадьорите (а Зако Хеския отлично владее тези ефекти — да си припомним „Зарево над Драва“). Друго е било, според мен, намерението на авторите на „Бой последен“ — мисля, то е било желанието да се доближат до един нов за филмите от антифашистката съпротива жанров вариант: епична филмова хроника, в чиято основа е пресъздаването на чертите на епохата, на хората в нея, на трагизма и красотата на времето, на бита на съпротивата — документирано, заземено, при което романтиката е неотделима от неопитността, величието от жестокостта и насилието. . .

По-горе споменах за фрагментарността на повествованието. Тя е основна отличителна, негова черта: епизодите идват и отминават, излизат от общата картина, удряват се в полето на зрение и отново се връщат назад, за да оформят цялостната мозайка на епохата. Така е и с героите: някои преминават през цялостната тъкан на произведението, други влизат с една характерна черта, постъпка, участие в един-единствен епизод — такива са законите на историческата хроника. Отделните епизоди също имат

Сцена от филма „Бой последен“



различен, относителен дял в общото построение: едни са само шрихи в общия фон, други получават собствено драматургично развитие — начало, връх, развръзка. Тъкмо те са и най-запомнящите се в общата пъстра картина. След свършването на прожекцията в съзнанието са се отпечатали най-отчетливо убийството на кмета и нелепата смърт на двамата партизани в реката, сражението в яташката къща, завземането на Копривщица и митингът. . . Това са епизоди, получили цялостно вътрешно развитие, в тях успяваш да запомниш героите, да получиш достатъчно информация за техните характери, да ги приближиш до себе си. Но извън своята двойствена природа, породена от съпоставянето на документалното и игралното начало, „Бой последен“ притежава още една особеност. В игралния пласт действието също се развива едновременно в две плоскости: от една страна, хроникарането на бита на партизаните, взаимоотношенията в отряда, дискусиите за принципите на съпротивата, и от друга — усилията на държавния апарат да унищожи отряда, да разгроми партизаните. Тази втора линия създава нарастване на драматичното напрежение. Ако първата е съсредоточена върху документално-хроникалното звучене, то втората се развива в една своеобразна цикличност. Епизодите ѝ имат като че ли една и съща фабулна основа със сходни очертания: едно повтарящо се лутане на полицията в търсене на човека, който да се превърне в предател, който да отведе до следите на отряда. Отделните епизоди, колкото повече се доближаваме до края на филмовото повествование, се разрастват, повтарят се мотивите на трагичната история, нараства драматизмът, засилва се жестокостта, за да достигне своя връх на финала. . . Това е показателно и логично от историческа гледна точка: насилието, терорът, жестокостта се засилват и от чувството за безсилие пред обективното историческо развитие. . .

Успехите на режисьора са именно в това нарастване на драматичното напрежение, в епизодите, които са премислени и разгърнати като малки, самостоятелни човешки драми в общата конструкция на филмовото произведение: и запомнящата се експресивност на битката в яташката къща, и жестокостта на отделните ѝ участници, и нелепата гибел на двамата в реката. Дори там, където персонажите му имат минимално екранно време, актьорското майсторство на Вълчо Камарашев например и трагичната съдба на

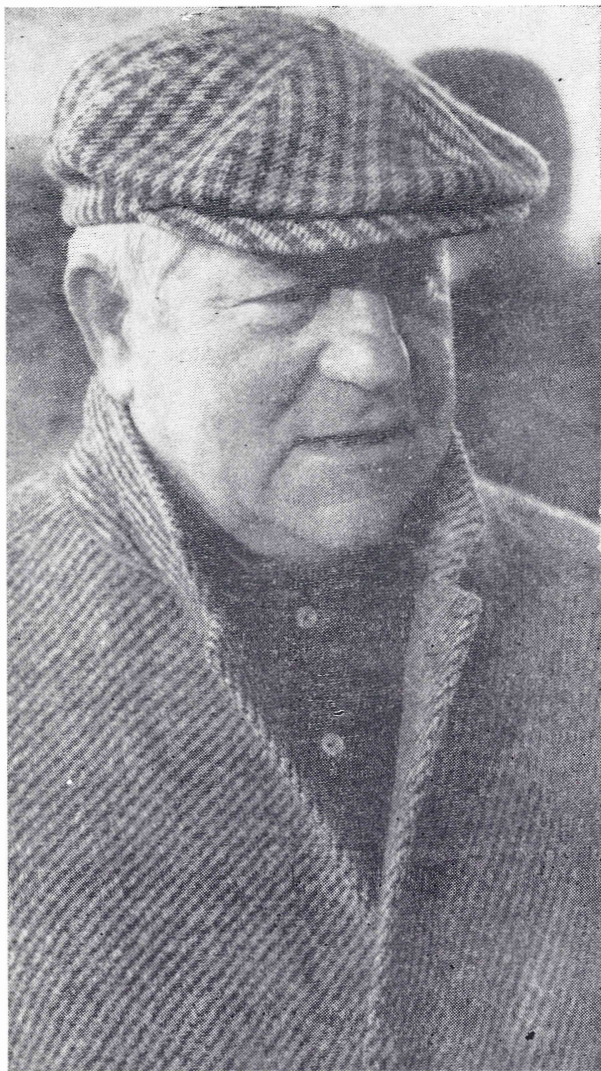
Сцена от филма



героя оставят в съзнанието на зрителя дълбока следа. В същото време именно тук са и слабостите на филма. Хрониката със своите характерни особености изисква много точно познаване на човешката психология, талантливо поднасяне на детайлите в поведението, пестеливо и лаконично изграждане на запомнящи се образи с минимум средства. Зако Хеския не е художник на интимното психологизиране, на проследяване тънките извивки на психологическите мотивировки. По-ранните му филми ни убеждават, че тъкмо психологическата мотивировка е най-уязвимата им страна: Осмият е уверен и убедителен в схватката с врага, но твърде непохватен в любовта си; интимната линия на „Зарево над Драва“ е далеч от внушението на великолепно построените батални епизоди; така е и с любовната линия на унгарското момиче и нашия офицер в „Тримата от запаса“. Зако Хеския се реализира най-вече в стремителната действеност, в експресивните въздействия, в откровенията и остри съткновения. Тук той е пределно достоверен, прецизен, убедителен. Тъкмо затова в „Бой последен“ най-силна страна е не монтажното противопоставяне на документалната достоверност и игралната възстановена „реалност“, и не психологическата мотивировка на персонажите от историческата хроника, а драматичното нарастване на напрежението, на насилието и жестокостта от страна на държавния апарат. Но трудната и сложна работа на режисьора, сериозните намерения на авторите не бива да бъдат пренебрегвани. „Бой последен“ е опит да се създаде една хроника на годините от съпротивата, да се влезе в бита на участниците ѝ и да се възсъздаде отново историческата картина на страната в онези трагични години. А това е огромно усилие, което не може да не бъде адмирирано.

Нашето игрално кино в сферата на антифашисткия филм започна с епопеята, с широките платна на Захари Жандов, премина през периода на „А бяхме млади“ и „Бедната улица“, за да се върне в очите на свидетелите и участниците в Съпротивата към отминалите години, за да отдаде почит на загиналите, да предаде на екрана тяхната всеотдайност и чистота; обърна се в „На малкия остров“ и „Звезди“ към психологията на борбата, към проблемите на индивидуалното участие и самоопределянето на индивида в сложните условия на историческата епоха. Дойдоха нови години и достоверната картина на съпротивата бе изместена на екрана („Птици и хрътки“) от една обобщена, авторски претворена образност. Началото на 70-те години ни предложи филми, в които се обсъждаха нравствено-философските проблеми на борбата и революцията. И ето, че сега все по-настойчиво се срещаме с желанието да се изгради една цялостна картина на времето и на историческата съдба на нацията, да се проследят индивидуалните съдби в сложните условия на времето, да се разкаже просто и земно за епохата, в която се е извършвал историческият поврат в съдбата на нацията. От различни изходни позиции, с различни резултати към това се стремят такива филми като „Спомен за близначката“ и „Бой последен“. И тъкмо движението, което считам за плодно в бъдещото развитие на антифашистката тема и за игралното ни кино, е онова, което прави особено интересен именно сега филма на Зако Хеския. . .

„БОЙ ПОСЛЕДЕН“ — български игрален филм, производство на СИФ, 1976 г. Сценаристи — Свобода Бъчварова, Никола Русев, Зако Хеския, режисьор — Зако Хеския, оператор — Виктор Чичов. В ролите: Иван Бурджев, Илия Караиванов, Васил Банов, Мимоза Базова, Юри Ангелов, и др.



Жан ГАБЕН

Той не беше от ония звезди, чийто духовен мир се подхранваше от обществените сензации и скандали. Чужд на „парада“ на филмовия свят, след всяка продукция бързаше да се уедини във фермата си в Нормандия. Там търсеше реалните ценности; там откриваше самия себе си. „Когато в киното за мен всичко бъде свършено, ще се върна към първата си любов — кучето и оръжието ми, полетата и горите. Ще си остана природа, каквато винаги съм бил.“ Това негово изявление, публикувано в „Пари Мач“ (бр. 1435 от 26. XI. т. г.) не съдържа следа от поза. То е далеч от нашумелия през последното десетилетие на Запад снобски „поход“ към природата. Габен не се връща към нея, тъй като никога нея е напускал. „Киното не е занаят, а лотария — продължава той в същото интервю. — Зная какво говоря. Докато ливадите, добитъкът, фермата са нещо солидно; това е истинска работа и аз я научих,



„Великата илюзия“

аз, който не исках нищо да уча.“ В нея актьорът съзира здравото начало, непреходната стойност, смисъла на човешкото съществуване.

Едва ли бихме предположили, че зад тази житейска концепция прозира съдбата на един от корифеите и върстниците на седмото изкуство, на онзи, който с присъщото си усърдие и чувство за отговорност изгради на екрана поредица от 95 роли в партньорство с Ремю, Пиер Брасьор, Луи Жуве, Фернандел, Пиер Френе, Арлети, Марлен Дитрих, Мишел Морган, Мишел Симон, Симона Симон, Бурвил, Де Фюнес, Ален Делон, Бриджит Бардо, Белмондо. В нея се оглеждат етапни по значимост обществени събития, които сформят противоречивия облик на Габеновата генерация, преживяла предвоенните илюзии, надеждите на Народния фронт, хитлеристката окупация, опустошенията след войната.

Тази тревожна съдба започва още от раждането на Жан Алексис Монкорже (както е истинското му име) в един от бедните квартали на Париж в монодетното семейство на оперетен актьор. „Аз бях луда трева, която израсна диво, без принуда“ — си спомня Габен за детството, преминало волно в браконьерство, лов на птици и замерване с камъни. Детство на скитничество, безцелно лутане и самотност, което безспорно ще се отрази върху формирането на неговия характер. Израсъл в такава близост с природата, бъдещият артист никога не ще усвои „изкуството“ да превива гръб, да премълчава неправдата, да се задъхва в надпреварата за кариера.

Учението остава на заден план. Той презира уроците и домашните упражнения. Едва 15-годишен е принуден да започне работа, за да не отежнява семейния бюджет. Зареждат се различни професии: зидар, бетонобъркач, общ работник, магазинер. . . „Някога се казваше 36 занаята, 36 мизерии — твърди Габен. — И това е вярно. Работих много, печелих малко. Но научих

едно нещо: да казвам винаги това, което мисля, да не се усмихвам на хора с мръсни лица. . . Не знаех, че животът би могъл да бъде хубав, че розите миришат. Познавах само бодлите. Хубавите дни щяха да дойдат по-късно.“

А той е още в началото. През 1923 г. по настояване на баща си дебютира в артистичната професия на сцената на театър „Фоли Бержер“ първоначално като танцьор, след това като изпълнител на популярни песни. А тук плащат по-добре, отколкото в завода. И е несравнимо по-забавно. Така започва постепенното (не светкавично!) издигане на Габен в ония трудни времена. Той вегетира от кабаре в кабаре, докато в 1930 г. киното открива у него големия артист. Това, разбира се, не става с първия му филм—развлекателната музикална комедия „Всеки с късмета си“ (1931). След десетина комедийни и мелодраматични роли в незначителни хумористични и детективски филми настъпва преломният момент: известният режисьор Жюлиен Дювивие му поверява силна драматична роля във филма си „Мария Шапделен“ (1934). Актьорът неочаквано точно пресъздава образа на суровия смел моряк, в чието поведение се долавя умората и тревогата на едно поколение, ужасено от войната, търсещо опора в човешката дружба и топлина. Известност му донася ролята на убиеца от испанския легион в „Бандера“ на същия режисьор. Това всъщност е неговият пръв значителен успех.

От изключителна важност за бъдещата изява на актьора е сътрудничеството му както с Дювивие, така и с Карне, Реноар и Гремийон. В техни филми той пресъздава различни страни от образа на младия французин, на

„Кеят на мъглите“



своя съвременник, често лишен от съдба, декласиран, но мъжествен и добър. Габен умело предава дълбоките психологически мотиви, обуславящи поведението на неговите герои. Работникът Жан от „Задружната компания“, гангстерът Пепелъ Моко в едноименния филм, безработният пролетарий от „Хубавият екип“, демобилизираният офицер в „Муцуната на любовта“, машинистът Лантие в „Човекът-звяр“, дезертърът Жан в „Кеят на мъглите“, работникът Франсоа в „Денят настъпва“ — във всеки един от тези образи актьорът влага своя богат житейски опит и изострено наблюдение. „Работническата среда, крайните квартали, разчистването на сметки с юмруци, насилствената смърт, нещастията, ревността — всичко това съм виждал на живо — отбелязва той. — Мизерията не е за гледане. Тя деградира хората, унижава ги. Псдкопава любовта. Унищожава приятелството. Това бяха твърде сурови времена, когато работиш, за да не пукнеш от глад, а не за да си купиш телевизор или кола.“ Типичен представител на своя народ, Габен отлично познава тези времена.

„Човекът-звяр“





Жан Габен и Марлен Дитрих

От тях, от острите политически и социални борби на тридесетте години произтича и кинематографическият му персонаж, „митът за лошото момче“, създаден от Дювивие. Работник или лошо момче, Габен изгражда образа на един тип, физически солиден, но като че ли белязан от метафизическа фаталност, съответстваща на тревожния дух на епохата на политически кризи и социална нестабилност. Това е герой, способен на груб гняв, силна страст и престъпление; нещастен в любовта (тъй като непрекъснато среща фатални жени); постоянно дебнат от смъртта. Благодарение на Габен Дювивие и неговият сценарист Шарл Спаак предлагат на публиката един нов романтизъм. Този романтизъм ще бъде усъвършенствуван от Превер и Карне, които ще подемат в „Кеят на мъглите“ (1938) и „Денят настъпва“ (1939) същата тема — за човека, който не може социално да се ориентира, мечтае за невъзможна любов и ще бъде покосен от стихията на фаталността. Персонажът на Габен се вписва в тази мрачна естетика на „поетическия реализъм“, в „мъгливата“ поезия на пристанищата и пустите улици, на дъжда и мокрите павета, на „деца, които се обичат“, но щастието им се разбива от лоши хора. Дори Жан Гремийон с „Муцуната на любовта“ и Жан Реноар с „Човекът-звяр“ няма да отбягнат тази митология на нещастieto, на насилствена смърт. И именно Реноар ще помогне да се разгърнат сериозните възможности на Габен във „Великата илюзия“ (1937). Образът на летеца Маршал, съхранил дори в преизподнята на немския военнопленнически лагер дълбоката си човечност, воля за борба, копнеж за другарство, е връх в изкуството на актьора през тридесетте-четиридесетте години. Той се превръща в символ на френския народ, изразявайки категорично неговото отношение към фашизма.

Войната прекъсва устремното развитие на Габен в апогея на неговото творчество, когато публиката го обсипва с похвали. Мобилизиран във фло-

тата през 1939 г., той получава разрешение да завърши филма „Буксири“, в който му е поверена ролята на пристанищен моряк. По време на окупацията на Франция от хитлеристите заминава за Холивуд, където сеснима в „Пълнолуние“ (1942) и „Самозванецът“ (1943) — два посредствени филма, които по-късно подминава с мълчание. За неразривно свързания с родната земя французин принудителната емиграция е истинско бреме. И не е чудно, че артистът като офицер-доброволец се появява върху брониран танк в началните колони на Втора дивизия от армията на генерал Де Гол, освободила Париж от фашистите през август 1944 г.

Неговото завръщане в киното с „Мартин Руманяк“ (1946) на Жорж Лакомб съвсем не е безболезнено. Филмът продължава предвоенната тема от творчеството му, а той е вече остарял и времената са се променили. Романтизмът на Габен трябва постепенно да отстъпи (след едно връщане към мита за лошото момче от Рене Клеман в „Край стените на Малапага“) пред новата обстановка на обуржоазяване на четиридесетилетието. Мястото на изживелия своя период поетически реализъм се заема от психологическия реализъм, способен да подложи обществото на по-проникновен и детайлен анализ.

С „Не пипайте парите“ (1953) режисьорът Жак Бекер извежда Габен от рамката на предвоенния мит. Актьорът вече внушава от екрана зрелост и успокоение, умъдряване и равновесие. Вътрешното безпокойство, неудовлетвореност и лутане на героите от ранните му филми се изместват в най-добрите му роли през петдесетте години от ясност на поставените цели, от една увереност — резултат от натрупването на жизнено наблюдение. Интерпретаторският маниер на Габен вече е по-сдържан и лаконичен; изборът на изразни средства — по-прецизен; хуморът — по-ярък. Започва втората кариера на актьора. Полицай или гангстер, наемател на чужд кораб или колар, общ работник или Жан Валжан (в „Клетниците“). . . върху цялата галерия изградени от него образи рефлектира неповторимата му творческа индивидуалност. Жюлиен Дювивие с „Ето времето на убийците“ (1955) и Клод Отан-Лара с „В случай на нещастие“ (1958) подписват „смъртния акт“ на някогашния мит за лошото момче, заменяйки го с опустошения и самотен човек. Най-

„Двама мъже в града“



ярките образи, изградени от Габен през този период като Машиниста от „Нощта е моето царство“ (1951), Тренъора от „Въздухът на Париж“ (1954), доктор Лоран от „Делото Лоран“ (1956), банкера Ноел Щудлер от „Силните на деня“ (1958), работника Неве от „Улица Прери“ (1959), излъчват дълбока хуманност. Оказва хуманност, присъща на човека Габен. Тя се появи на екрана в дъска със сценарната драматургия на Жак Превер, Морис Дрюон, Мак Орлан, Мишел Одиар, Паскал Жарден. . .

През шестдесетте и седемдесетте години, превъплъщавайки се в комисаря Мегре, в офицер от запаса, в почитан старец, в съдия, актьорът създава един нов тип герой. Той се движи с по-тежка стъпка, улегнал, убеден в позицията си, роптаещ срещу несправедливостта и демагогията. Повечето от последните му филми имат голям касов успех, който се дължи предимно на неговото изпълнение и широка популярност. Сред най-значимите постижения на Габен е сложната роля на стареца Гастон Доменичи, поставен в центъра на аферата „Доменичи“ в едноименната киностанция на Клод Бернар-Обер. С ярък драматизъм и сдържано поведение се открояват образите на председателя на углавния съд от „Присъдата“ и на затворническия настойник Жермен Кознер от „Двама мъже в града“. В „Кръвта“ на Пиер Гранье-Дюфер, по едноименния роман на Сименон, Габен се връща към митологията на авангарда, но вече в атмосферата на физическа и морална престарялост.

Яркото дарование на актьора, разностранно изявено на екрана, е отличавано многократно. На Габен се присъждат френските национални награди за най-добър актьор на годината. Различните журита на международните кинофестивали във Венеция го премират за „Нощта е моето царство“ (1951), „Не пийайте парите“ (1953), „Въздухът на Париж“ (1954) и др. През 1956 г. получава наградата в родината си за изпълнението на главната роля в „Хора без значение“. А от няколко години за военните си заслуги е зачислен като офицер завинаги в Почетния легион.

Последният завършен от него филм е романтичната комедия „Свещената година“ на Жак Вилфрид и Жан Жирол, където изпълнява ролята на застаряващ затворник, успял да избяга, преоблечен като кардинал, но самолетът, с който лети за Рим, е отвлечен от въздушни пирати. . . Вероятно и след завършването на тази продукция Габен е повторил любимата си фраза: „В края на краищата работата не свърши зле.“ Но вече за последен път. Той не успя да получи розетката на Почетния легион, с която щеше да бъде удостоен на тържествената церемония в петък преди смъртта му. Не успя да види и проектирания в рамките на Парижкия кинофестивал специален филм, посветен на половинвековната му артистична изјава. Затова пък ни остави една неподражаема поредица от образи, респектиращи със своята мъжественост и доброта, земност и изострена чувствителност, сдържаност и достоинство. Образи, изтъкващи човешка трепка.

„Съвсем своето завидно професионално майсторство Габен е солиден като скала — отбелязва известният френски критик Жак Сиклие във в. „Монд“ (бр. 9889 от 11. XI. т. г.); — един действително народен артист, който публиката продължава да следва.“ Тези основни качества на големия артист — монолитност и дълбок демократизъм на неговия талант — го сродяват с душевността не само на средния зрител в съвременна Франция, но и на всеки поклонник на проблемното реалистично изкуство. Упорит до твърдоглавост, уверен в себе си, недоволен в съзидателния смисъл на думата, Габен непрестанно търси, непрестанно гори. Това горене не изтънява и по време на неговата трета възраст в изкуството. То е стаено и в предсмъртното желание на твореца да разпръснат праха му в океана.

ОЛГА МАРКОВА

МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИНИ: „Да правя филм — за мен това е винаги един начин да живея“

Филмкритика*: Бихме желали преди всичко да поговорим за работата на снимачната площадка — какво означава да се изживее един филм, т.е. да се изживее един период от време, да се извърши една работа, която именно филмът — като резултат — се стреми да заличи. . .

Микеланджело Антониони: Да правя филм — за мен това е винаги един начин да живея. Обикновено се мисли, че за режисьора създаването на филм е само една скоба в неговия живот в очакване на следващия филм и следващата скоба. Напротив, нещата не стоят така поне в моя случай: съществува само един непрекъснат процес на съзряване, който обхваща наблюдения, опит, размишления — неочаквани или обикновени, от политически или морален характер — и продължава и по време на престойте, и по време на самите снимки. Казвал съм и друг път, че единственият начин да бъде автобиографичен, не означава да показвам събития, които са се случили с мен, а да вливам във филма моето всекидневно душевно състояние. Така например лицата, които срещам, когато сутрин отивам на работа, мислите, които ме спождават, дори самата светлина на деня се запечатват в мен, отразяват се върху решението, макар и да е само техническо, на известен епизод. И това, според мен, също е един начин да бъдем автобиографични.

ФК: Но киното обхваща продължителни периоди; между проекта и реализацията, между обмисляне-

то на едно изображение и осъществяването му минават месеци — и нерядко напразно. . .

М. А.: Да, но при мен този процес е много различен; не се стремя никога да реализирам изобразителните решения, които съм обмислял. Открил съм, че се изпада в груба имитация на мисълта и образите. Напротив, когато пристигам на снимачната площадка, на мен ми харесва да се намирам в състояние на пълна „девственост“ по отношение на сцената, която трябва да снимам. Дори понякога — естествено това не винаги е възможно — предпочитам да не зная това, което трябва да снимам. Не желая да размишлявам много върху сцената. За мен първата идея е най-добрата.

ФК: Какво е съотношението между кадър, дубли и негоден метраж?

М. А.: Не снимам много: три или четири пъти. Още по-малко репетирам. Убеден съм, че за актьорите това е по-добре, по-естествено са. Необходим е опит и особена техника, за да се постигне — чрез изнурителен труд — простотата. Аз обаче предпочитам да имам актьорите в „необработено“ състояние. Много често първите снимки са най-добрите. Но понякога ми харесва да снимам и след това. Когато са направили и казали всичко онова, което е трябвало да направят и кажат, актьорите продължават да играят по силата на инерцията, докато стигнат до моменти, които изглеждат „мъртви“. В тези моменти актьорът допуска „грешки“, които обаче по някакъв начин участвуват в същата сцена. Според мен това са много искрени моменти.

* С известни съкращения поместваме интервюта на Микеланджело Антониони с представители на редакцията на италианското списание „Филмкритика“ (бр.252)



„Професия репортер“

ФК: Вие създавате едно „пространство“, в което могат да възникнат неочаквани реакции.

М. А.: Да, те са винаги много различни. Доверявам се много на случая.

ФК: Вие довеждате актьорите до състояние на криза, за да се постигне известна „простота“ . . .

М.А.: Това ми се случи и с Джек Никълсън, който е много опитен актьор, надарен с необикновена техника.

ФК: Забелязах как Никълсън променя своя начин на изпълнение на ролята, своето поведение по време на филма. В началото например,

когато се опитва нервно да изрине пляска, в който са затънали колелата на колата, изглежда, той още не се намира под ваше влияние, както по-нататък.

М.А.: Вярно е, че не се намира под мое влияние, но е вярно и обратното. Сега ще ви обясня. В онази сцена аз исках той да изпадне в състояние на криза. Може би греша, но аз не съм от оня тип режисьори, които обясняват много на актьорите. Естествено, аз обяснявам онова, което мисля за филма, за персонажа, но се стремя да попреча актьорът да стигне дотам, че да се чувства господар на сцената, режисьор на самия себе си. Актьорът — не ще се уморя да го повтарям — е само един от елементите на избира-

жението, много често дори не е най-важният елемент. И аз чувствавам необходимостта да придам на кадъра определено значение посредством елементите, които го съставят. Актьорът не знае това значение. И това, къде ще го поставя — на тая или на оная страна — е моя работа. Аз съм този, който трябва да види филма в неговото единство. Сега да се позова на сцената със затъването на колата в пясъка. За да доведе Никълсън до криза, аз се постарах да направя нашите отношения малко обтегнати. Той дори не се досети. Това беше малко тежък момент. При она вятър и пясък беше ужасно да стоим там, без да бъдем покрити, както арабите и другите членове на групата. Когато снимахме, кризата беше вече дошла естествено. Тежкото вътрешно състояние стана естествено, истинско.

ФК: Струва ми се, че през целия филм като че ли Никълсън не играе — персонажът се е слял с актьора и извиква директно представата за един среден американец.

М. А.: Наистина аз се стремях да го контролирам по такъв начин, че да се получи този тип. Всъщност този персонаж няма изключителни достоинства. И като интелектуалец не е много издигнат. Той е един силен мъж, да речем, каквито са тези репортери, свикнали да виждат много неща и, следователно, да не реагират много емоционално на фактите, на които са зрители. Аз живях достатъчно в САЩ, няма по-добър начин да опознаеш една страна от този да работиш в нея. Моят репортер е американец, емигрирал от Англия, следователно е претърпял определени промени, включително и в езика си; затова и английската версия на „Професия репортер“ има нюанси, които се губят при дублажа на италиански. Този репортер говори с една интонация... от времето след 1968 година, т.е. той е

един от онези младежи, които са били усвоили езика на студентската контесация, а след това постепенно са го изоставили, присъединявайки се към системата.

ФК: Що се отнася до дължината на отделните версии на филма...

М. А.: Това е любопитен разговор. Първият монтаж на версията беше много дълга, траеше повече от 4 часа. Но това се случва често.

ФК: Монтирате ли по време на снимачен период?

М. А.: Не, никога не съм го правил. За мен монтажът е творческа фаза от създаването на филма и, следователно, трябва да завърша изцяло другата фаза, т.е. снимките, преди да почна да монтирам. Изправих се пред целия този материал може би защото приготвих филма много набързо — месец и половина за подготовка, включително за сценария, оглед на местата за снимки и пр.: проблемът беше да се съкращава. За първи път снимах филм не по мой сюжет. Марк Пепло е мой приятел, беше ми говорил за него, когато историята беше изложена само на три страници, после я разработи. Работехме заедно върху сценария, поправяйки го и променяйки го винаги с оглед на едно произведение, което трябваше да заснеме той. Но когато проектът опря до мен, имах в ръцете си един материал, който вече за мен се нуждаеше от промени. Тази работа трябваше да я свърша набързо, отново с Марк, защото сроковете бяха уточнени с Никълсън и не можех много да протакам. Но всичко това ме принуди да продължа работата над сценария по време на снимките. И за да реша някои проблеми, чието решение още не виждах, трябваше да снимам известен материал в повечето. Казвам това, защото никога не ми се беше случвало да имам ма-

териал, траещ четири и половина часа. . . После стигнах до един метраж, почти нормален — два часа и двадесет минути, той ми се струваше свършената мярка за филма, който исках да направя по този сценарий. Обаче продуцентите настояваха филмът да стане по-къс, в САЩ държат много строго за това един филм да трае или три и половина часа, или да има нормална дължина. За да го съкратя, трябваше практически да извърша отново монтажа, като променя местата на някои епизоди. Това беше изтощителна работа. Когато приключих, си дадох сметка, че предишната версия беше погрешна, че, напротив, тази (от два часа и четири минути) е точната. Питам, се какво ли би станало с един филм, ако работата над него би могла да продължи, след като е завършен, двадесет години, както Д'Ариго работи над своята книга.

ФК: Във филма има доста документални и телевизионни снимки. Може би те са видени от един критичен ъгъл; търси се да се преоткрие персонажът чрез тези снимки, но аз си мисля, че, напротив, тъкмо в този момент той се губи. Съществува ли критична позиция в отношението към тези средства на телевизията, на регистрацията изобико?

М.А.: Не бих казал. Не съм мислил, не беше търсена позиция, даже и вие да имате това впечатление. Не се знае никога какво излиза на края от една работа. Съществуват много ключове за интерпретация — резултат очевидно на оная „обработка“, която всеки прави в себе си. Въмъкнах тези епизоди, за да дам представа как персонажът, от една страна, се стреми да открие чрез собствената си работа определен политически смисъл, а, от друга — да напипа определен аспект на действителността. В този материал има известна двузначност, дори известна

неяснота, както например в епизода на убийството, който, именно на основата на това, което току-що казах, може да бъде интерпретиран, както се желае. На мен ми се струва, че ефектът, който произвежда, е винаги един и същ, т.е. смразяващ. И със същността си епизодът поставя политическия проблем. Що се отнася до вашия въпрос, допускам, че е логично да се мисли за една критична позиция по отношение на телевизионното изображение, но тя не беше съзнателна.

ФК: Критична поне по отношение на илюзията, че разполагаме със средства за възпроизвеждане на „реалното“.

М.А.: Наистина, обективността е винаги един илюзорен факт, това ми се струва очевидно. Никога не съм вярвал в синема-верите, защото не виждам как може да бъде постигната тази истина. В момента, когато насочваме нашия обектив, ние вече правим някакъв избор. Дори ако продължаваме да снимаме без прекъсване или без да променяме гледната точка, което би могло да изглежда като начин да се представи едно събитие в неговата реалност. . .

ФК: Ще кажа нещо повече: дори ако „не правим избор“, съществува един смисъл, който не е оня. . .

М.А.: . . . който не е оня. Без да говорим за монтажа, когато е достатъчно едно изрязване, за да пропадне всяка илюзия.

ФК: В Америка видяхте ли много филми на „подмолното“ кино?

М.А.: Да, доста. Струва ми се, че е постигнат резултат: да се влияе върху, да го наречем, индустриалното кино. Създадено е едно поколение от филмови дейци, различно от това на Холивуд, именно защото

лабораториите, от които са излезли младите, са различни. Видях местата, където те работят. Реализират своите филми със смешно нищожни средства, като снимат по улиците, в къщите или в своите малки студии. Но имат необикновени поетически инвенции. Видях много хубави работи. . .

ФК: Видяхте ли филми на традиционните търговски кръгове?

М. А.: Да, разбира се. Америка е необикновена страна, която предлага на всички възможността да правят кино. Да се разберем, това е безмилостна страна. На западния бряг казват малко нашега, но го казват: който не успее да си пробие път в Ню Йорк, пристига в Лос Анжелос, а ако и в Лос Анжелос няма успех, пристига в Сан Франциско, където много често се самоубива. Наистина най-високият процент на самоубийства е именно в Сан Франциско. В Лос Анжелос има режисьорски школи за деца от 5 до 10 години. Видях филмчета, снети от деца на 6—7 години, със сцени на изстрелване на ракети в стратосферата, гениални, макар и осъществени грубо.

ФК: Използват ли много видео записът?

М. А.: Навярно го използват, не зная, от известно време отсъствам от Америка. Бях за един месец в Лос Анжелос, но нямах контакти със света на „подмолното“ кино.

ФК: Узнахме за вашите опити с видеозапис и с лазер. Имате ли намерение да реализирате нещо?

М. А.: Правих опити с магнитна лента, не с лазер. Видях направени с лазер. Бях приготвил един сценарий по разказа на Калвино „Нощният водач“. Филмът се наричаше „Спиралата“, исках да го реализирам с телекамери, за да имам голям контрол върху цвета. В „Чер-

вената пустиня“ бях принуден да променя цветовете от действителността, а това освен че струва скъпо, се постига само в известни граници, особено при външните снимки. Но и при вътрешните снимки не е лесно; например ония изменения, които Джулиана вижда по тавана, желаех да ги снимам в движение, но трябваше да се огранича с неподвижни изображения. С телекамери цветът се променя по електронен път. Като че ли филмът се рисува. . . Що се касае до икономическия фактор, погрешно е да се мисли, че това струва по-евтино, защото магнитната лента се изтривала лесно. Цената на лентата се отразява малко върху разходите, ако се знае, че необходимата техническа група обхваща от 15 до 25 души. Това е огромна стойност в повече, поне стотина милиона лири. И все пак аз виждам бъдещето на киното само в тази посока. За мен класическата камера е наистина ограничена. Тази, която използваме и до днес, не се различава от старата „Дебрис“ от преди 40 години, като оставим настрана малките изменения и подобриения на обективите.

ФК: А каква е чистотата на тези цветни изображения, прожектирани върху големия екран?

М. А.: В един театър в Лондон гледах предаването на една боксова среща. Наистина беше малко „флу“, но не можем да съдим по това, което виждаме днес, защото в лабораториите се извършват невероятни експерименти; когато бъде готова системата на разпространение, качеството на изображението ще бъде в ред. Що се отнася до лазера, всичко е още в експериментален стадий, но това, което вече се прави, е необикновено. Видях изображения на хора, които в един реален контекст губеха своята материалност и се превръщаха в светли очертания. Кой знае какво ще може да се прави в бъдеще. Във всеки случай това ще промени не

само техническите съоръжения, не само структурата на изображението, но и предмета на разказа. Самият начин на разказване ще бъде друг.

ФК: Би могло да се върви към една по-голяма абстрактност.

М. А.: И това, разбира се. Защото в края на краищата трябва да съществува нещо зад реалността на голото око, нещо, което да дава по-голям смисъл на нашето съществуване, вярвам го.

ФК: Като говорим за техниката, бихме искали да поясните начина, по който е заснет финалният епизод на „Професия репортер“.

М. А.: Не би трябвало да ви кажа, защото обещах на издателя на книгата да публикува фотографиите. Мога само да ви кажа, че се касае за една специална камера, канадски патент, монтирана върху серия от жироскопи, благодарение на които не изпитва никакво влияние от движението на поставката, която я поддържа. Това е апарат, който се използваше само при рекламните късометражки на 16 мм — беше много трудно да убедя техниците да го монтират на 35 мм. Променяха се теглото и размерите. . .

ФК: Следователно, нямаше никаква количка?

М. А.: Не. Това е друга система, позволете ми да не говоря за нея. Камерата в известен смисъл се намираше във въздуха. Цялото село беше дошло да гледа, лека по лека множеството се увлече от събитието.

ФК: Гласовете не са директно записани. . .

М. А.: Нямаше друг начин. Аз се намирах вътре в един малък камнион пред монитор, за да контролирам всичко и да направлявам вариообектива. Навън беше моят асистент, с когото говорех с микрофон, а той повтаряше моите нареждания, колкото му глас държи. . . Това е

ползата от монитора — може да се контролира всичко, дори и нещата, които случайно влизат в кадъра. Ще откажа да снимам следващия филм така, че да бъде роб на изненадите при прожекцията. Струва ми се абсурдно да не зная какво прави операторът, дали изневерява на това, което аз желая.

ФК: Само в този епизод ли използвахте монитор?

М. А.: Да, само тук. Бунюел го използва винаги. . .

ФК: Хубавото във финалната сцена е това, че Дейвид като че ли наистина е останал зад камерата, като че ли наистина се е идентифицирал със своята професия: очаква смъртта, като гледа иззад камерата онова, което става пред нея.

М. А.: Да, един репортаж за собствената си смърт.

ФК: В много ваши филми се чувства една африканска атмосфера. . .

М. А.: Познавам Африка много добре. Бил съм там и като репортер, когато избухна войната. После отново я посетих — надлъж и шир. . . Винаги е съществувало в мен желанието да живея в един различен исторически контекст, в един свят на неистория или на история без осъзнаване на историята. . .

ФК: Искате ли да поговорим малко за италианското кино?

М. А.: Италианското кино, може да се каже, днес не съществува. Съществуват режисьори, които правят филми, в това число и хубави филми. Винаги се намираме във властта на случая, на гениалния образец. . . но не съществува школа, течение. . . всичко е разпокъсано. Днес, както и вчера, е много трудно за младите да се утвърдят, между другото и затова, защото — трябва да го кажа — много от тях се провалиха. Малко се спасяват.

Серджо Леоне и другите

ВЛАДИСЛАВ ИКОНОМОВ

Модата, големият търговски „бум“ на филмите от жанра на така наречените „спагети-уестърни“, по авторитетното мнение на световната кинокритика, мина още преди пет-шест години. Представляващи до неотдавна основна бройка в масовото, „конфекционно“ производство в САЩ и Италия, понастоящем те са в импас (за периода 21—31 юни 1976 г. в Париж се прожектираха само дванадесет филма от този жанр и между тях само един нов). Тъй като капиталистическите разпространители на филми могат да бъдат обвинени във всичко друго освен в незачитането на закона за търсенето и предлагането, би следвало да се замислим какви са причините за безспорната популярност на италианския режисьор и продуцент Серджо Леоне, още повече че тази популярност надживява няколко вълни на моди и конюнктури и не отслабва вече близо десет години. В споменатия период през миналия летен сезон в Париж тридесет и шест кина, т.е. почти 10%, прожектираха четири негови филма: „За една шепа долари“, „За няколко долара повече“, „Добрият, злият и гадният“, „Имало едно време на Запад“ . . .

Няколко думи за личността на Леоне. Дебютирал в една необичайно зряла възраст, около четиридесетгодишен, преди да започне самостоятелна практика на постановчик, а след това и на режисьор-продуцент, той работи дълги години като втори режисьор и като режисьор на бойни епизоди и сцени, свързани със специални ефекти в десетки италиански филми от втора-трета категория. Когато в началото на шестдесетте години в Италия започва масовото производство на псевдоуестърни, Леоне, под псевдонима Боб Робертсон, реализира за „смешния“ (при тамошните условия) бюджет от стотина хиляди долара филма „За една шепа долари“ (1964 г.), с участието на абсолютно неизвестния американски телевизионен актьор Клинт Естууд и младия (също неизвестен) италиански изпълнител Джан Мария Волонте. Двата участвуват и в следващия му филм „За няколко долара повече“. Клинт Естууд е „звездата“ и на третия му филм — „Добрият, злият и гадният“. (Джан Мария Волонте се отдава изцяло на политическото кино.) Следват суперпродукциите „Имало едно време на Запад“ и „Имало една революция“ (в Италия наричан „Наведи глава...“). От 1972 година Серджо Леоне е само продуцент и художествен ръководител на филми, реализиран от бившия му асистент Тонио Валери. И така — от чисто занаятчийски, евтини третостепенни „филми за кварталните кина“, снимани в декори „в задните дворове“ на Чинечита, до истински „суперфилми“ с милионни бюджети, с участието на Хенри Фонда, Чарлз Бронсон и Клаудия Кардинале, Джеймс Кобурн и Род Стейджър, Теренс Стамп и Теренс Хил. Но от първия до последния си филм Леоне показва едни и същи качества,

които всъщност ме подбуди да напиша тези бележки и да насоча внимание-то на нашата общественост върху един много важен според мен проблем, към който личността на италианския майстор има косвено отношение.

Съзнателно употребих думата „майстор“. Обикновено тя е запазена като определение за имена от ранга на Фелини и Висконти, Куросава и Уелс, Вайда и Панфилов, т.е. в противоречие с първоначалния си смисъл и употреба тя се прикачва към имената на творци, чиято значимост идва преди всичко съвсем не от тяхното професионално пък и художествено майсторство, а от дълбочината на техните идейни и естетически открития, от смелостта на техните артистични и философски търсения. Въпросът не е в погрешността на едно определение или в неточността на критическата терминология. Въпросът е в едно „естетско“ презрение към „ниските“ жанрове, в едно „аристократично“ отношение към „развлечението“, към масовите вкусове, към необходимостта, присъща на всеки човек, да търси (и да получава!) психическо разтоварване и в изкуството (особено в най-масовото — киното!).

На фона на ужасяващата бездарност, липсата на задълбочени мисли, естетически критерии и морални задръжки, каквато картина представлява масовото производство от категория „Б“ в капиталистическото филмопроизводство — всред произведенията от „група А“, които ежесечно повдигат напрежението при търсенето на все по-силни възбудители и все по-ефективни (и ефективни) дразнителни на преситения купувач, — филмите на Серджо Леоне се отличават с три генерални качества:

— висок професионализъм, естетически достойнства не само в работата на режисьора, оператора и композитора (Леоне лансира и неотстъпно работи и досега с най-изтъкнатия италиански филмов композитор — Енио Мориконе), но и на изпълнителите, независимо от това дали те са световно известни звезди, или непознати епизодици;

— силно развито чувство за хумор. И то за интелигентен, изискан хумор, нямащ нищо общо с грубата клоунада, която познаваме от много западни филми, стигнали и до нашия екран (стига само да се спомене „Напред, ковбой“ или „Зор“). . . Хуморът във филмите на Леоне е онзи елемент, който преосмисля външната страна на фабулата, преценява каноните на жанра и разкрива авторското отношение. Нещо повече — дава на зрителя онзи необходим „далекоглед“, който го поставя на нужната дистанция от екрана, дава му явната преценка, която за съжаление почти винаги липсва при възприемането на приключенските филми и изобщо при „леките“ жанрове;

— и на трето, но не на последно място, явните прогресивни възгледи на автора, които особено силно личат в осъждането на войната, милитаризма, и на първо място алчността в „Добрият, злият и гадният“, в носталгичното прощаване с индивидуалния бунт и възхвала на организираната масова борба в „Имало една революция“.

Искам да бъда правилно разбран. Не си поставям за цел да правя анализ на творчеството на Серджо Леоне, нито разбор на тенденциите в съвременното „масово“ кино на Запад. Но както всички български кинематографисти, чувствавам се дълбоко заинтересуван от филмите, които се появяват на нашия екран. С разбиране и радост посрещам правилната тенденция за развитие на кинореpertoара, високо ценя дейността на студийните кина, станали неделима част от нашата кинокултура. Бих искал само горещо да препоръчам именно в интерес на тази кинокултура и преди всичко в името на правилното възпитание на младия кинозрител вместо всевъзможните глуповати комедийки, в които се търсят загубени роти и части от тоалета, да бъдат показани на наш екран поне последните три филма на Серджо Леоне. Нека в така необходимия „лек“ репертоар той да бъде на мястото на „другите“.

У НАС

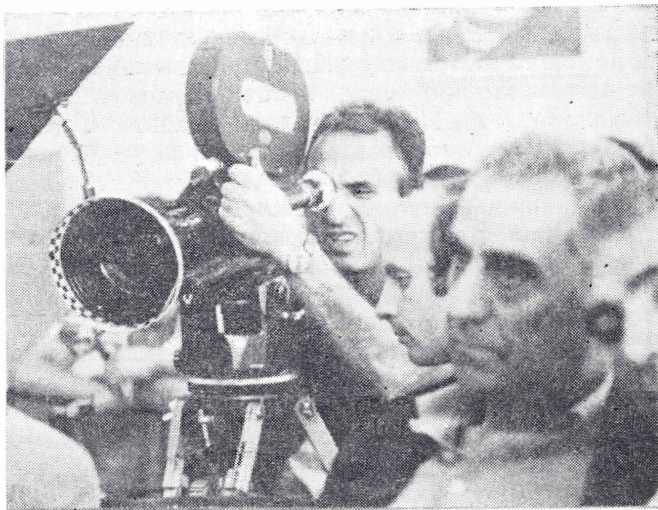
От 5 до 7 ноември в гр. Трявна се проведе преглед на любителските филми на тема: „Развитие на занаятите от епохата на Възраждането до наши дни“. Негови организатори са Комитетът за изкуство и култура — Центърът за художествена самодейност, Съюзът на филмовите дейци, Окръжният съвет за изкуство и култура — Габрово — и Градският съвет за изкуство и култура — Трявна.

Бяха показани 42 филма на любители от цялата страна. Около 200 сценаристи, режисьори, оператори от различни киноclubове показаха своите творби, посветени на майсторските ръце на занаятчиите, на занаятите и мястото им в съвременното общество.

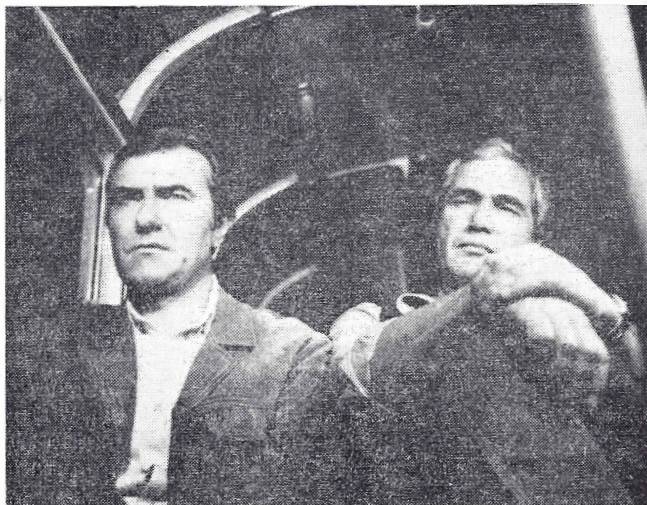
Представените филми отразяват богато разнообразие от форми, изработвани някога и сега, голямото културно наследство в архитектурата, дърворезбата, скулптурата, медникарството. Филмите показват богатото наследство от художествени ценности — рожба на народния творчески гений, развитието на занаятите и адаптирането им към съвременното, за да възобновят традициите на самобитното творчество.

В редица творби на кинолюбители сполучливо е разкрита душевността на народния майстор-творец, красотата и особеностите на възрожденската архитектура, поетично са отразени битът и националните традиции.

Под председателството на режисьора Иван Терзиев журито присъди следните награди: Голямата награда на ОСИК — Трявна — „Слънцето на Трявна“ — на представителния киноclub при ДНА и ГСИК в Пловдив за филма „Багри“ и за цялостно представяне; първа награда — на киноclubа при ПДК „И. Лютибродски“ — Враца — за филма „Животинките на бай Ангел“; втора награда — за филма „Поезия от камък и дърво“ на киноclubа при образцово народно читалище „П. Славейков“ — гр. Трявна; трета награда — на филма „От извора“ на киноclubа при образцово народно читалище „Хр. Ботев“ — гр. Смолян; специалната награда на журито — на филма „Жива пръст“ на представителния киноclub „Плевенфилм“ — гр. Плевен; награда за режисура — на Владимир Илиев за филма „Бай Георги“ на представителния киноclub — гр. Русе; награда за операторско майсторство — на Асен Тихов от киноclubа при Дома на здравните работници — гр. Пловдив — за филма „Маски“; наградата



Работен момент от снимането на филма „Хора отдалече“ по сценарий на Атанас Цанев. Зад камерата режисьорът на филма Никола Рударов (снимката горе). Васил Михайлов и Кирил Господинов в сцена от филма (снимката долу).



на млад творец — на Людмила Дмитриева за филма „Майстор“ на киноклуба при ПДК „И. Лютибродски“ — гр. Враца; специалната награда на музея в гр. Трявна — на представителния киноклуб при образцово народно читалище „Искра“ — гр. Казанлък.

Прегледът като цяло премина на високо равнище. Той ще допринесе и за развитието на занааятите, за популяризиране на творците им.

Прегледът бе съпътствуван от оживени разговори по художествено-творчески въпроси. Изказани бяха мнения и за поточната формулировка на темата на фестивала с оглед по-широкия обществен ефект от него, за по-доброто му популяризиране, за показване пред масовия зритель на създадените любителски филми. (Може би е необходимо да се потърси и столично кино, в което да се прави периодичен показ на наградени любителски филми.)

Прегледът ще стимулира кинолюбителите за по-нататъшни творчески успехи.

СССР

След филма „Въртележката“ режисьорът Михаил Швейцер отново се обръща към творчеството на Чехов. „Този път се сприяхме — разказва режисьорът — на някои от най-ранните разкази на Антоша Чехонте. В сценария влязоха различни по художествена зрелост разкази, но съединени, те трябва да придобият ново звучене, в което да се чувства гласът на късния Чехов. Това няма да бъде мозайка от отделни сюжети. Ние търсим такава форма, която би показала вътрешното единство на разказите. Новият филм се нарича „Смешни хора“. Както е известно, при Чехов зад комичното винаги стои сериозното. За нас е особено важно да предадем Чеховия стремеж да вижда във всеки човек много често нещо скрито даже и от самия него.“

С героите на филма „Фронт без флангове“ — майор Млински, медсестрата Зоя, чичо Матвеев — зрители ще се срещнат отново в дубсерийния филм „Фронт зад линията на фронта“. „Като повод за създаването на новия филм послужиха писмата на много зрители — обяснява в едно интервю Игор Гостев. — Молят ни да продължим разказа за отряда на Млински. Този път действието се развива през 1943—1944 г., почти две го-

дини след събитията на първия филм. Животът на неголемия отряд с особено назначение, сражаващ се в тила на врага, е включен в контекста на великата битка, която води цялата страна. За основа на сценария е взета документалната книга „Ние ще се върнем“ на очевидаца на събитията С. Цвигуна. Както и в първия филм, главните роли изпълняват Вячеслав Тихонов, Олег Жаков, Галина Полских, Иван Перевързев. Появяват се и нови лица. Снимачната група е същата — оператор Александър Харитонов, художници Василий Голиков и Александър Самулекин.“

Филмът „Изкачване върху земята“ — за изпитателите на спасителни системи — се снима в „Белорусфилм“ — от режисьора Борис Степанев. Героят е прототип на самолетния мичман Валентин Данилович. Филмът е построен върху спомени на хора, които отблизко са го познавали.

„Обичам да играя личности странни, ексцентрични, които карат зрителите да се смеят“ — е заявил в едно интервю за сп. „Светски екран“ артистът Владимир Басов. Такъв е Ван Ванич, директор на телевизионна група от веселия мюзикъл „Слънце, отново слънце“, снет в „Мосфилм“ от режисьорката Светлана Дружинина. Телевизионна група е пристигнала в едно рибарско селище, за да снее „много срочно“ документален филм за една риболовна бригада. Но гочно тогава няма пасаж на риби и само благодарение на невероятните организаторски способности, артистизъм и блясък на Ван Ванич риболовният кораб все пак излиза в морето.

В студията „А. П. Довженко“ по сценарий на Юрий Смолич режисьорът Николай Рашев поставя филма „Театър на неизвестния артист“. На фронта при червеноармейците пристигат артисти. Под открито небе те представят „Разбойници“ на Шилер. Точно тогава започва настъплението на белите. Мястото на импровизирания театър се превръща в бойно поле. Герои на филма са Митя, скриел се зад кулсите, за да не го мобилизират в деникинската армия, който се отдава на теа-



Светският режисьор Юлий Райзман (горе) и драматургът Евгени Габрилович работят заедно над филма „Странна жена“.



Узбекският режисьор Али Хамраев снима филма „Мевазарски портрет“



търа с цялото си същество; трагикът Богодух-Мирски, малко надменен и благороден старик, който винаги се обяснява с реплики от класически пиеси; Хенрих Хенрикович, уморен от живота комик, мечтаещ за голямо изкуство и къс сланина; старицата Федорова, избрала за последния си бенефис ролята на 16-годишно момиче; прелестната Нюса, която среща на фронта първата любов. „Това е време на надежда и вяра, време, което е дало на художника възможност да каже „аз съм свободен“. Но това е и време на сурови изпитания за всеки!“ — казва режисьорът Рашев.

Присъдени са държавните награди на СССР. В областта на киното награди получават: сценаристът Александър Гелман, режисьорът Сергей Микаелян, операторът Владимир Чумак, артистите Евгений Леон, Владимир Самойлов, Нина Ургант — за филма „Премия“. Фьодор Хитрук, режисьор-постановчик, за мултипликационните филми „Трилогия за Вини-Пух“, „Островът“, „Филм, филм, филм“, „Подарявам ти звезда“.

Около 40 игрални, научно-популярни, документални и мултипликационни филма са показани на 12-тия републикански украински фестивал на детския и юношеския филм. Награди са били присъдени на филмите „Момчетата отиваха на фронта“ на режисьора В. Козачков (Одеска студия), „Червеният петел“ на режисьора М. Беликов (Киевска студия), „Лебеди летят“ на режисьора А. Муратов (Киевска студия).

Книгата „Епоха и кино“ на Григорий Александров е посрещната с голям интерес от многобройните любители на киното. Книгата представява труд, исторически достоверен, рисуваш точна картина на развитието на светското кино, като в същото време широко обхваща живота и дейността на самия художник. Много страници Г. Александров е посветил на забележителната актриса Любов Орлова.

С какви нови филми ще зарадва малките зрители „Съюзмулт-

филм“? Крокодилът Гена и Чебурашка, вълшебникът Бах-ран и Зил-Зил, тези и много други герои на филми, реализирани от режисьора Р. Качанов, отдавна са обикнати от децата. Скоро те ще се сприятелят и с героите от новия филм на Р. Качанов „Последното цветче“ — момичето Женя и момчето Витя. Филмът е по мотиви на книгата „Цветче-седемцветче“ на В. Катаев.

В студията най-много писма се получават за авторите на серията „Ну, погоди!“ В тях децата молят да не се прекратява разказът за вълка и заека, предлагат свои варианти. Скоро ще се появи новата, десета серия. Този път приключенията на героите се развиват на един строеж.

Приказката „Конче-вихрогонче“ преживява свое второ мултипликационно рождение. Режисьор е Иванов-Вано. През 40-те години той реализира първата версия, която години наред се ползува с неизменен успех.

За възрастните зрители режисьорът В. Хитрук е снел филма „Икар и мъдрецът“. В този филм се опитах да преосмисля легендата за Икар, първият дръзнал да се издигне към небето — е заявил режисьорът.

ПОЛША

На Седмия полски фестивал на морски филми, състоял се в Шчечин, наградата „Златната фрегата“ е присъдена на филма „Особено положение“ на Йежи Желински. „Сребърната фрегата“ са получили режисьорът Веслав Чубашек и операторът Анджей Дмох за филма „Упражнение по издръжливост“.

Във филмовия колектив „Призмат“ Анджей Костенко, известен полски оператор, дебютира като режисьор с филма „Проникването“. Това е любовна история между един скулптор и студентка. В главните роли — Ядвига Янковска-Чешлак и Пьотр Франчевски.

Популярното полско списание „Филм“ е обявило своите годишни награди. Те са присъдени на Кшищоф Зануси за филма „Тримесечен отчет на чувствата“; на Кшищоф Кешловски за „Персоналът“; на Алън Пекула за „Картини върху жива кожа“ и на Пьотр



По сценарий на драматурга Александър Володин режисьорът Гавриил Егизаров снима филма „Портрет с дъжд“.

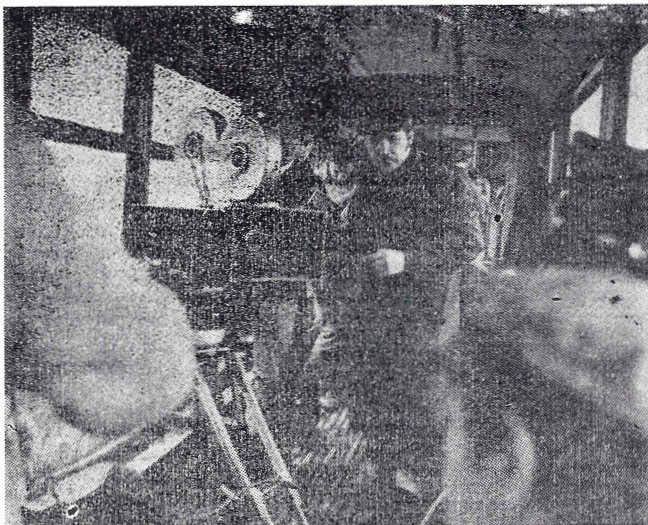
Шулкин за „Девойка с дявол“. За най-добри чужди филми са признати „Калина алена“ на Василий Шулкин и „Дискретният чар на буржоазията“ на Луис Бунюел.

Збигнев Камински реализира в колектив „Х“ първия си дългометражен филм „Играта въображението“. И в този филм той отново засяга, както в новелата „Лекция за любовта“, някоя проблеми из семейния живот. Героинята е учителка, която трябва да прекъсне работа, за да остане в къщи и се грижи за детето си. Еднообразната домашна работа потиска младата жена и един ден, бунтувайки се с цялото си същество, тя избягва от къщи. Среща мъж, който е в подобно положение. Бягството на двамата завършва неуспешно. Главната роля играе Ядвига Янковска-Чешлак.

Тадеуш Юнак поставя филма „Изпитанието“ по сценарий на Кшищоф Зануси „Изпитание на налягането“. „Този сценарий написах още като студент — казва Зануси, — но не бях го довършил. Снех даже етюд по него като студент във филмовата школа. Миналата година изпратих сценария на телевизионния конкурс и получих награда. Това е мой дебют като сценарист, а също режисьорски дебют на Тадеуш Юнак.“

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Новият чешки филм „Утре като ще се развъртим, гълъбче!...“ (сценарист и режисьор Петър Шулхов) припомня на зрителите много случаи от ежедневието. Завистта, снобизмът, еснафството още не са изчезнали и продължават да тровят живота на много хора. Авторите на филма остро осмиват хорската глупост и себичност. В главните роли — Милош Коцеки, Стела Зазворкова, Ива Янжурова, Франтишек Петерка.



След завършване на филма „Островът на сребърните чапли“ режисьорът Яромил Иреш и операторът Ян Чуржик ще се заемат със снимането на комедийния филм „Летящата чиния над Голямото кутре“ — за срещата на две извънземни цивилизации на нашата Земя. Филмът, в който ще участва цяла плеяда от чешки комедийни артисти, обещава да бъде много интересен. Авторите на филма имат амбицията да покажат, че и най-съвременната техника може да бъде победена от обикновеното човешко сърце и разум.

Известният съветски актьор и режисьор Николай Губенко работи вече над третия си филм „Ранената птица“. Работен момент от филма (снимката горе). Актьорът Ролан Биков в кадър от филма (снимката долу)

УНГАРИЯ

Артистът Шандор Лукач изпълнява едновременно две роли — на Шандор Петьофи и на неговия син Золтан — във филма „Орел и птиченце“ по драмите „Бежанецът“ на Л. Сабо и „Золтан“ на Г. Круди. Филмът е постановка на режисьора Миклош Хайдуфи. След трагичната смърт на най-големия поет на Унгария, осиротелият му син Золтан става актьор. Закърмен с идеите за свобода, напразно се опитва да играе роля, подобна на тази, каквато съдбата е отредила на неговия баща.

Девойка тича по улицата на един голям град. Бяга от някого. Спира в покрайнините на града и сяда под едно дърво. Тук я намират милиционери. Не притежава паспорт, упорито мълчи. В психиатрията получава номер 534.

Авторът на филма „Отражение в огледалото“, дебютантът-режисьор Ресьо Сьорени не е снел един сензационно-криминален филм, въпреки че на пръв поглед филмът напомня този



намери пари за своя отдавна замислен филм за немския философ Ницше. Главната роля ще изпълнява шведският артист Ерланд Юозефсон. Ще участва още и Доминик Санда.

ФРАНЦИЯ

Режисьорите Франсоа Беро, Жюл Фарга и Венсан Нордон снимат филма-хроника „Историята на един народ“. Той се състои от три новели, илюстриращи основни моменти от историята на социалистическото движение във Франция.

Популярният френски артист, а в последно време и режисьор, Жан-Клод Бриали снима последната версия на знаменитата история на дамата с камелините. Този път обаче филмът не ще бъде по-песната на Дюма-син, а по действителни факти от живота на Мари Дюплеси, вдъхновила драматурга преди 130 години. В главната роля зрителище ще видят новата звезда на френското кино Изабел Аджани.

Андре Кайят снима филм под временното название „Откриване на трупа“. Разказва се за отвлечането и убиването на едно седемгодишно момиче. „Моят филм — отбелязва Кайят — няма да представлява класически разказ за отвлечане на деца. Искам да покажа как героинята на филма, майката на момиченцето, вижда, слуша, чувства и интерпретира цялата тази страшна история.“ В главната роля ще се появи на екрана Ани Жирардо.

Когато тази година във Франция бяха присъдени наградите „Сезар“, една от тях получи Роми Шнайдер. Артистката, която сега е на 38 години, играе своята петдесета роля във филма „Групов портрет с дама“. Филмът се снима в ГФР от югославския режисьор Александър Петрович („Срещам съм и щастливи цигани“). Сценарият по романа на Хайнрих Бюл разказва за живота на една немка от времето на фашистка Германия до наши дни.

В столицата на Франция се е състоял Вторият парижки

международен кинофестивал, на който няма нито традиционният конкурс на филми, нито жури. В продължение на седем дни в четирите зали на кино „Амбир“ са били прожектирани 67 филма от 20 страни. За да може фестивалната програма да се види от повече зрители, всеки филм е бил показван по три пъти, а съветският „Таборът отива към небето“ по молба на зрителище — четири пъти. В сравнение с миналата година сегашният Парижки кинофестивал е събрал много повече участващи, разнообразна е била неговата програма. Наред с филми от СССР, Франция, Италия, САЩ и други страни с богати кинематографски традиции са били показани и филми на млади кинематографи от Африка.

бели, черни и мулати. Бахия — място, където се кръстосват различни раси и религии. Хората са показани в своя ежедневен бит, изпълнен с грижи и хумор. Бедните хора умеят да се шегуват даже и със собствената си мизерия, но умеят също да се борят и за своите права. Както отбелязва критиката, Камю е снимал с голяма симпатия своите герои, хора възрастни, които са се запознали като деца и които вярват, че мечтата е в състояние да победи живота. Повечето от главните роли във филма се изпълняват от непрофесионални артисти.

ГФР

След една 10-годишна пауза от създаването на филма „Черният Орфей“ френският режисьор Марсел Камю отново се връща към бразилската екзотика. Този път действието на новия филм „Отавия от Бахия“ не протича в Рио, а в Бахия, а сценарият е по произведение на Жоржи Амаду. Герои са

В Манхайм се е състоял XXV международен филмов фестивал, който тази година е имал небиващо голямо посещение. Повечето от прожекциите са минали при препълнени зали, а на някои е било трудно да се попадне. Филмът, който е предизвикал изключителен интерес и се е наложило да бъде представен и втори път, е

Сцена от югославския филм „Най-дългият път“ на режисьора Бранко Гапо



жанр. Девојката не е извршила никакво убиство. Работила е като детска учителка, но конфликтът с околната среда е предизвикал у нея депресия. Лекарката провежда „следствие“, опитва се да намери отговор на всички „защо“. Зрителите се намират в по-изгодно положение, защото благодарение на монолозите на болната и някои моментни спомени се придвижват към развързване на загадката. Лекарката се привързва много към болната и често прекарва с нея свободните си часове. Във филма „Отражение в огледалото“ се прави опит за по-задълбочен анализ на човешката психика, на човешката съвест, на причините за конфликтите между хората. Ролята на болната девојка изпълнява чехословашката артистка Яна Плихтова, а на лекарката — Ерика Боднар.

РУМЪНИЯ

Както се отбелязва в румънския филмов печат, най-големи постижения румънското кино има в областта на историческия филм. Като особено удачен се посочва филмът „Съдба“ на режисьора Серджу Николеску. Това е разказ за един мъж, който цял живот се е борил за справедливост. За участие във въстанието през 1907 г. и за убийството на местния помещик е осъден на 10 години каторга. По-късно е изпратен на фронта през Първата световна война. Когато се връща, намира жена си омъжена за човек, който е закупил земите на помещика. Става пазач. Когато смята, че неговият бурен живот вече се е стабилизирал, загадъчната смърт на помещика отново го поставя в положението на обвиняем. . .

Актрисата Ирина Мирошниченко в кадър от съветския криминален филм „Страх от висинит.“ на режисьора Александър Суринов



Историческият филм „През пепелта на империята“ на режисьора Андреу Блайер е екранизация на класическия роман „Игра със смъртта“ на З. Станку. Действието се развива в края на Първата световна война.

Филмът „Пинтя“ на Мирча Молдован е приключенски разказ по факти от XVIII век. Героят, царският офицер Пинтя, пристига от Виена в родната си. Той е възмутен и се бунтува срещу нечовешката експлоатация, на която са подложени неговите сънародници.

ИТАЛИЯ

Роберто Роселини, „бащата на неореализма“, автор на класическите филми „Пайза“ и „Рим открит град“, продължава да работи за телевизията. Неотдавна режисьорът е посетил Чехословакия, където е правил проучвания и събирал материали за големия чешки педагог Ян Коменски. По време на пребиваването си в Прага се е срещнал с професори и студенти от висшата филмова школа. Запитан защо е проявил такъв голям интерес към дейността на Коменски, Роселини е отговорил: „Това е една забележителна личност. Ян Коменски критикува и намира всички педагогически системи на своето време за твърде забавлени с фразеология. Неговият идеал е бил човек, всеотдайно развит. . . Моят филм няма да бъде строго документален, както не са и моите предни филми, макар и да имат документална стойност. Не ще бъде и подобен на серийния филм за Леонардо да Винчи, реализиран от моя приятел Ренато Кастелани. Макар моите филми да са дългометражни, въздържам се от привичните похвати за изграждане на сюжета, изхождайки от мисълта, че материалът на филма притежава драматургически заряд благодарение собственото си съчетание от събития и явления.“

Зрителите ще видят скоро Адриано Челентано („Серафино“) в новия филм на режисьора Франко Роси „От другата страна на слънцето“. Негова партньорка е Моника Вити. Популярният италиански певец все по-често предпочита киното пред концертния подиум.

Режисьорката Лилиан Кавани най-после е успяла да



Френската актриса Франсоаз Фабиан във филма „Мадам Клод“

„Дяволско племе“ на Райнер Вернер Фасбиндер. Но мнозина обясняват този интерес по-скоро с модата по Фасбиндер. Голямата награда е получил унгарският режисьор Габър Боди за филма „Американски пощенски картички“ („Американската статуя“). Специалната награда е присъдена на Ричард Динцо и Никлаус Майбер за филма „Екзекуцията на предателя Ернест С.“ (Швейцария). С наградата на Джозеф Щериберг е отличен Янош Веси за филма „Господин Мундшток“ (Унгария); с наградата на филмовата преса — американеца Дейвид Хелпърн за филма „Холивуд пред съда“. Между филмите, получили „Златният дукат“, както е известно, е и българският филм „5+1“ на Мая Борисова.

ЯПОНИЯ

Акира Кurosawa е първият японски режисьор, удостоен от японското правителство с „Персонална награда в областта на културата“. По този повод в едно интервю Акира Кurosawa, говорейки за своите творчески планове, е заявил: „Често мисля защо има хора, които заради печалби замърсяват цяла Япония. Няма да минат и 20 години, когато на нашите острови няма да може да се живее. За да се привлече вниманието на хората към този проблем, искам да направя един филм за замърсяването на околната среда. Това не е само японски проблем. Ето защо бих искал

да се обърна и към кинематографистите и от други страни с призива да обединим усилията си и да създадем филм за необходимостта от спасяване на нашата планета. Осъществяването на този замисъл е моето най-съкровено желание. В скоро време смятам да посетя Москва, за да обсъдя тази идея със съветските си колеги. В Япония има различни финансови ограничения. Досега не е имало случай да ми се предостави пълна свобода при снимането на филм. В Съветския съюз бях свободен в избора си.“

САЩ

След прожектирането на политическите филми „Всички хора на президента“ и „Три дни на Кондора“, посветени на аферата „Уотъргейт“ и на някои страни от дейността на ЦРУ, изпълнителят на главната роля Роберт Редфорд е получил заплашителни писма. Той се страхува от отвлечение на трите си деца. Може би за известно време ще се наложи артистът заедно със семейството си да премине в „нелегалност“.

„Морските дълбочини“, новата книга на Питър Бънчли, станала бестселър, разказва за търсенето на потопено корсарско съкровище. Книгата вече се филмира от Питър Уатс („Булит“). В главните роли — Жаклин Бисе и Роберт Шоу.

Раquel Уелч е закупила правото да реализира нова версия на популярния японски филм „Жената от пясъците“ по романа на Кобо Аме. Действието ще бъде пренесено в Мексико, а самата Уелч ще изпълнява главната роля.

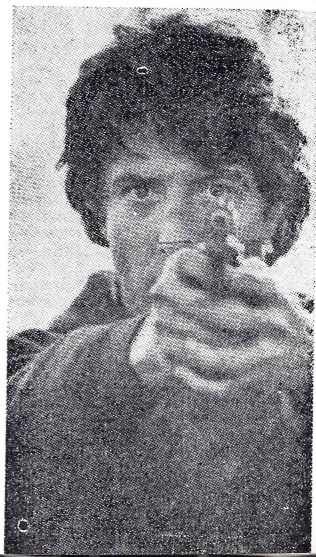
Лилиан Хелман, авторка на много пиеси, между които и „Лисичетата“, е добре известна в Холивуд и като сценаристка. По неин сценарий върху фрагменти от автобиографичната ѝ книга „Разкайание“ режисьорът Фред Цинеман ще снима филма „Джулия“. Джейн Фонда и Ванеса Редгрейв ще изпълняват главните роли.

Мики Руни, който в 30-те години бе известен почти в целия свят от сериалните филми, в които играеше ролята на смешното и хитро момче Анди Харди,

не успя по-късно да постигне големи успехи в комедийния филм. Неотдавна режисьорът Стенли Крамер е поканил Мики Руни за изпълнител на главната роля в новия си филм „Основен принцип“. „Досега никой не е подозирал, че Мики Руни е роден трагик“ — е заявил Стенли Крамер.

Жаклин Бисе ще играе в една от главните роли на филма „Гъркът Тикон“, който ще се снима в Холивуд от режисьора от гръцки произход Нико Маторакис. По изявления на режисьора героите на филма са напълно измислени лица. И все пак около този още нереализиран филм се говори много. Ето неговия сюжет: мултимилонерът Аристотел Анастис (Антони Куин) се развежда със своята първа жена (Дженифър О'Нил), свързва се с една известна певица (Ирини Папас), по-късно загубва сина си при самолетна катастрофа, оженва се за Дженифър (Жаклин Бисе), вдовица на убит американски сенатор. Приликата с действителни лица е повече от очевидна. „Не можем да забраним на зрителите да отъждествят Анастис от филма с богатия търговец Онасис или последната му жена Дженифър с Жаклин Кенеди. Нямаме власт над неговото въображение“ — са заявили продуцентът и режисьорът.

Дъстин Хофман във филма „Маратонецът“ по едноименния роман на Уилям Голдмън. Режисьор Джон Шлезинджър



СЦЕНАРИЙ

Киран КОЛАРОВ

егајдгата и инструмент



Аз съм заек. Очите ми са червени от безсъние — не съм мигнал три денонощия. Черешовият дънер, зад който се крия от проливния дъжд, пращи и пука от вятъра и студа. Под дебелия ледена обвивка ясно се виждат няколко буболечки, един паяк и напепената кора на дървото.

А освирепелият вятър свири на китара в стъклените клони.

Изцеждам прогизналото от дъжда кепе, нахлузвам го ниско до веждите и засвирвам с уста.

Стърча неподвижен на ветровития хълм и хвърлям поглед надолу към обвития в бяла мъгла полигон.

Залегнали един до друг на голата земя, другите зайци стрелят срещу дългия низ от шпертплатови мишени и духат кълбета пара.

Сядам до стъклената череша и изцеждам партенките. Сражението си е сражение, но хвана ли някой грип — увяхвам! . . . Измъквам от мешката две найлонови торбички, мазни от баницата на мама, лапвам трохите и хубавичко увивам с тях вкокалените си нозе.

Свирукам си с омазнени устни и забелязвам, че мелодийката по-леко се ниже от устата ми. Чакай, викам си, да я нахраня тази песньовка, дето от заранта свири в корема ми, и изваждам канчето. Гребвам с лъжицата — не става. . . Замръзнала супичката, два пръста лед хванала, а мръвките на дъното се излегли като буболечките от черешата. Начупвам ледената кора и с два пръста нападам месенцата.

Изведнъж зад гърба ми някой кихва! Прекараха ме, викам си, откачих ареста — за неуставно носене на отцеплението по време на стрелби десет дена не ми мърдат! . . . Изтърсвам трохите от шинелката, привеждам се в ред и гузно извърщам глава.

На няколко крачки от мене, премръзнал и мокър, стои друг заек! Гледа ме тъжно в очите, подсмърча тихо и духа пара в лапите си.

— Здравей, колега, как сме? — подхвърлям приятелски и любезно се усмихвам. — Май си по-зян и от мене, а?

Киха приятелчето вместо отговор и започва сънливо да търка очи. Хвърлям му коричка хляб, ама заек на заека вярва има ли, че и неговата работа — драсва надолу и право към мишените. А там война се води! Хуквам подир колегата, опитвам се да пресека пътя му към полигона и крещя с все сила:

— Стой! Стой!... Не натам бе, будала!

Но заекът пердаши и се навира баш в мишените!

Спирам вцепенен и наблюдавам картинката с прехапани устни.

Бяга приятелчето ми на зиг-заг между шпертплатовите противници на ротата, а отсреща колегите му стрелят на автоматична и не им дреме, че техният патрон, дето се казва, е в опасност.

— Стой! Не стреляйте бе! — дера гърлото си, но никой не ме чува.

Измъквам припряно сигналния пистолет, зареждам го с червена ракета и... бам! — над главите им.

На секундата чувам гласа на ротния как цепи като замръзнал чаршаф бялата мъгла:

— Стой!... Прекрати стрелбата!...

Полигонът утихва. Заекът спира до една мишена, сяда на задните си крака и с недоумение оглежда залегналите побратими.

Отдъхвам дълбоко и прекарвам длан през лицето си.

Зачестеното дишане на ротния тича в мъглата, приближава. Малко след него подскача дъхът на старшината, или Старата майка, както ние си го знаем.

— Какво става, редник? — със стреснат глас пита ротният.

Изпъвам се и рапортувам уставно:

— Другарю капитан, в района на полигона влезе заек!

Ротният примижава съкрушено и уморено изпъшква. Старата майка върти заканително глава и тихо прошепва през зъби:

— Бегом да го изгониш!

— Слушам! — отговарям високо и хуквам към мишената.

Тичам между нацъфканите от куршуми силуети и хвърлям подплашен поглед към зайците от ротата. А в ушите ми още пицят изстрели.

Приближавам кротко до заека и му правя знак с ръка:

— Ела тука, приятелю, че загазихме и двамата!

Но колегата хуква презглава. Драсвам и аз подире му. Стига той до последната мишена и вместо да хване баира, прави завой, изфучава през краката ми и... пак обратно. Пердашим двамата в мъглата, летят надупчени фигури край носа ми, а от прикритията зайците от ротата се заливат от смях и подвикват:

— Давай!... Дръж се заек!

Малко преди крайната мишена заекът отново ме финтира и драсва обратно.

Тресе се ротата от смях, Старата майка наблюдава гонката с ледени очи, а капитанът нервно поглежда часовника си и продължително изпъшква.

Провалях стрелбите, казвам си със свито гърло и набирам крачки след заека.

— Строй се цялата рота!... — командува капитанът.

Заплитам крака и падам.

— Дай тон за песен!

Изправям се и хуквам отново подир колегата.

— „Велик е нашият войник...“

Съжалява ме изведнъж заекът и спира...

— Със строева крачка и песен... — ходом марш!

Приближавам на крачка до приятелчето си и сядам да една мишена. Гледаме се любезно в очите и премалели от умора, духаме кълбета пара в лапите си.

А песента на ротата цепи с мокри криле мъглата и се прибира на топло в казармата.

Най-сетне малко топлина в пазвите! Стоим със сухия кат дрехи в дългия коридор на спалното помещение и чакаме словото на Старата майка.

— Значи, тежки музикални инструменти — започва важно той, — като пиано и други такива, не се разрешават, леки... като устна хармоника и подобни на нея — също! Оглежда дългия нетърпелив низ от черни чепици и продължава. — Всеки имаш нормален инструмент и съответно може да го упражнява нормално — крачка напред, марш!

Обувките стоят като заковани, не мърдат. Старата майка не откъсва очи от тях.

Престрашават се два заекъ и правят крачка напред.
 — Да ги лъснеш, Колев, че знаеш ли ме! — Разгръща поименния списък Старата майка. — Инструмент?
 — Акордеон!
 — Акор-де-он — вписва старшината — Тодоров, ти?
 — Китара!
 — Ще ти дам аз една китара! На място хо ом марш!
 Заекът затропва уплашен.
 — Сума кабъри ти липсват — констатира Старата майка. — Бегом да ги наковеш! — И оглежда следващия чифт.
 — Китара — отговаря чифта Ников.
 — Добре. . . Следващият?
 — Също китара.
 — Стига с тези китари, стига с тези китари! — ядосва се Старата майка. — Дайте нещо друго. . . В гарнизонния оркестър няма само гъ струни да дрънкате.
 Очаквам нетърпеливо реда си.
 — Псът! — бутат ме отзад. — Акордеоните по ли са скъпи от китарите?
 — По! — отговарям кратко, да не ядосам Старата майка.
 — Брех, майка му стара, що не излязох с китарите! — тухка се заекът и маха отчаяно с ръка.
 — Оправи си гетата, Колев! — сопва му се Старата майка. — Кво владееш?
 — Акордеон. . . какво друго? — недоволен произнася заекът.
 — Тъй. . . — вписва доволно старшината. — Ти бe,селски, как си?
 — И аз съм тъй — на акордеон!
 — И аз съм на акордеон — вклиня се следващият заек.
 — Сега пък само хармоники ми наизлизахте, дайте нещо но-интелигентно — сърди се Старата майка и пристъпя настрана. — Ти на какво си, редник Делчев?
 — И аз съм на същото, др. старшина. . .
 — Край! — вика Старата майка. — Повече хармоники не вписвам.
 — Аз свира на йоника. . . — с треперещ глас произнася едно зайче.
 — Какво е туй нещо? — любопитствува Старата майка.
 — Ами. . . нещо като малко пиано — скромно обяснява заекът.
 — Колко малко? — интересува се старшината.
 — Горедолу, колкото една пишеща машина.
 — А така! Малко разнообразие! — доволен вписва йониката Старата майка и я пуска да плува над две лъкатушни — интересен инструмент, значи! Пресмята нещо по списъка и усмивката му угасва. — Китари и акордеони — бол, нещо по-сериозно има ли?
 Прочиствам гърлото си, за да насоча вниманието му, и казвам бодро:
 — Тъй вярно — има. Аз свира на гайда!
 — На какво? — изтънява глас Старата майка.
 — На гайда! — повтарям високо.
 Цялата рота изведнъж избухва в смях. Старата майка приближава нос на два пръста разстояние от моя и изпълнен със съмнение, пита:
 — Че гайдата за инструмент брой ли се бе, др. редник?
 Някой от края на редицата писва с глас като гайда. В същото време в коридора влиза ротният.
 — Мирно! — командува Старата майка.
 — Свободно, свободно. . . — успокоява го ротният и се ръкува със Старата майка.
 — Продължавай!
 Един миг старшината се чуди накъде да продължи, после тихо пита:
 — Тука един свира на гайда, др. капитан, какво да го правя.
 — Остави я тази гайда! — снизходително и без да се замисля, отрязва ротният. — Може ли гайда в оркестър да свира. . .
 — Може! — отговарям твърдо. — Зависи от оркестъра.
 — Ами щом зависи — пускай го! — усмихва се ротният и смига на Старата майка. — Ще ни свира по сватбите.

Излизам запъхтян от гората и спирам.
 Ето го и моето село! То не е баш село, ами махала. Залепена като пощенска марка на снежнян скат, едва-едва диша през кривите си телевизионни комини. Хоризонтите тъмнеят, но тук-таме притичват ранобудни селяни.
 — Ставай, народе, идвам си! — крясвам с все сила.

Птиците от гората изтърсват снега от крилете, литват в облак от букви към къщите и бързат да изпишат адреса на селото. Понасям се под тях и изведнъж дочувам медна камбана: „Дан-гър, лан-гър, дан-гър, лан-гър!“ Ехти махалицата и най-вече дворот на училището. Изпънал ръка към небето, с щастливо и брадясало до очите лице, даскалът продължава да бие камбаната.

Тичат към училищния двор дечурлигата, препъват се в големите чанти, покланят се учтиво на даскала:

— Добър ден, другарю учител! Добър ден. . .

— Добрутро, пиленца! . . . — отговаря даскалът. — Добрутро, деца мои! . . . Хайде, че часът започва!

И пиленцата едно подир друго, хоп-хоп, скачат в стария ни рейс, който ги чака гсяка сутрин тук, запотят бързо стъклата. Усуканите във вериги колела се завъртат, оставят махалицата зад себе си и запердашват към истинското село, където е истинското училище, и истинските даскали. . .

Приближавам несигурно, а нещо отвътре ме подпира.

— Добро утро, другарю учител! — покланям се учтиво на даскала и свалям шапка. — Как сме?

— Никола, ти ли си? — секва за миг звънецът. Даскалът идва до мен и заканително клати глава. — Последен звънец ти бия, Никола, пак ми закъсняваш! Влизай!

— Ще изтичам да си купя две вафли и идвам! — успокоявам го и хукам с насълзени очи.

От дворовете прасетата квичат, блъскат празните корита и с кучешка злоба ръфат дъските на кочините.

Блъскам пътната врата и влизам в къщи. Баща ми облива с вряла вода замръзналата през нощта чешма и си говори с кофата:

— Ей. . . не рахатясва даскала с тази камбана.

— Какво става, тате? — викам щастлив от портата.

— Ти, ти ли си, Коле? — стряска се той и ме прегръща с кофата.

— Вода ли пестиш? Оставяй чешмата да си тече през нощта! — казвам насмешливо и го гледам в братата. А тя бетер на даскала шръклана.

— Ами, кво да ѝ пестя. . . вода — оправдава се тате и подсмърча. — Майка ти отиде за оливо — осведомява ме той и влизаме в кухнята.

А в стаята лед студено! Закопчавам шинелата.

— Че мас нямаш ли? — питам и се озъртам за печката.

— Ква мас, от оливото по-хубаво няма, Колеее. . . ! — обяснява възторжено тате и се завира под миндера. Измъква електрическа печка и включва предпазливо щепсела. Реотаните пламват за миг и. . . тряс! — край с печката

— А! Бишоните. . . ! То пък един студ по нас — утре ще се разкиша — успокоява ме тате и измъква шнур от щепсела.

Мястото на старата ни печка празно, а дупката за кюнците натъпкани с вестници.

— По ква награда си идваш? — пита тате и внимава по-малки кълбета пара да излизат от устата му.

— Отлични стрелби направих — хваля се между другото.

— То аслъ старшина или офицерин да станеш от туй по-рахат работа няма! — съветва ме старият.

Нещо изшраква под миндера. Тате подскача стреснато и отново се завира отдолу.

— Прекарах ли те, твойта сметка! — мърмори щастливо той и показва стария ни капан. През ръждивите телове учудено ме гледа невръстно мишле. Тате блъсна вратата и изскача на двора.

Надзъртам през прозореца и изстивам — охилен до уши, старият потапя капана в кофата и радостно свирuka с уста.

В двора влиза мама, пристъпя ситно като нестинарка и казва:

— Няма наливно, Янко, бутилирано шише купих.

— Будала човек си, ей! — чуди се на акъла ѝ старият. — В тенекиите имат ма! От цялата махала пак тебе минаха!

— Какво бълбика в кофата, Янко? — стряска се мама.

— Мишока дава — казва смръщено тате, — на хайванин ма направи, ама. . . — И топва палец във водата да провери дали е още вреличка. Нашият си доде — по награда!

— Люх — люшва се гласът на мама и влетява в стаята. — Сине!

Прекарвам ръка по стриганата си глава. Мама ме прегръща и заплаква. Забравям за миг шуротията на стария и щастлив я целувам! В същия момент тате влиза с капа-

на и го разклаща гордо пред очите ми:

— Стига си ревала ма, слагай масата! — отваря долапа и изважда две консерви океанска скумрия.

Мама ме поглежда смутено избърсва сълзите и тихо казва:

— За обяд ще заколим петеля . . .

— Петеля не го давам! — стоварва юмрук върху глава лук старият. — Той ми е сатника, а не туй цякало. дето му нямам доверието! — Показва ръчния си часовник старият. — Петеля, Коле, е фина работа — душевна и хиле в него няма! . . . Лятото го дадох на пълномощника да оплоди бройлерите му и четири деня без сън останах. . . Петеля си чакам да кукуригне, кукуригне ли — жив съм! Направо каталясах, петеля и той, завалията, кагалияса повече от мене! Она хайванин на сто бройлера го пуснал, пък бройлерите само от бройлер зачсвали. . . Не го давам петеля!

Лапам последното парче от океанската скумрия, улизвам със зальк хляб чинията и чувствам как прасето ни квичи и като пес ръфа дъските на кочината. Поглеждам изотдолу тате — с други думи, подсемам го.

— Да гътнем прасето. . . — измърморва старият — ама то нескопено си остана, един жилив дребосък. . . не ми стига акъля как ще го дъвчим! . . .

— Защо не го скопихне тогава? — питам.

— Она лекийт, дето ги скопяваше, забягна — осведомява ме тате. — То никакъв майсторлък няма в тази работа, обаче прасетата тъй си останаха. . . като дивни!

Прасето продължава да квичи и мира не ни дава. Тате неспокойно се завърта на стола побърва с ръка капана с мишлето, а слухът му все навън към кочината бяга.

Нескопеното ни прасе така изгризало дъските на кочината, че на кафез я направило. Старият отваря вратичката на капана и го тръсва в празното корито.

— Като бамбона я гризна — съобщава доволен тате — каквото и да му дам обаче, грам не наддъва! . . .

Изблъсквам го настрани, изваждам коритото и го пълня наполовина с ярма.

— Стопли вода! — крясвам, за да надвикам нереза.

— Да му опустее и нереза и всичкото — само хабим ярмата! — вика на свой ред тате. — Влез си на топло бе, човек!

Мама излиза от кухнята с кофа подгрята вода и налива в коритото. Запретвам ръкави и започвам да бъркам ярмата.

Прасето вие премаяляло от глад, а заедно с него и тате:

— Затуй ли взе наградата, Колеее — прасето да хранутиш?

Досещам се изведнъж за какво съм дошъл и крясвам с пълен глас:

— Гайдата ми в къщи ли е?

— Кое? — недочува старият и накланя ухо.

— Гайдата, гайдата! — мъча се да надвикам прасето.

— Че къде ще е? — отговаря тате. — Гайда губи ли се? Иди я намери ма. . . —

И избутва мама настрани. — За какво ти е, Коле?

Натиквам коритото с ярма в кочината и дворът утихва.

Излиза мама, поглеждам я в ръцете и изстивам! Цялата ми гайда изядена от мухъл и плъхове! Ручилото и писукът едва се крепят!

— Брех. . . на тате гайдата си отишла! . . . — проплаква тате и очите му лъсват насълзени.

— Без гайда не мога да се върна в казармата! — казвам отчаяно и си спомням как едва ме пуснаха. — Трябва ми гайда, тате, разбираш ли?

Прасето мълчи и също гледа парцаливия кожен мях.

— Бъди рахат — усмихва се тъжно тате, — в село гайди, колко щеш! Китарата и акордеон да не търсиш, щото всичките града хванаха. . . Гайдата, Коле, е като имането — колкото по-калпави и зли ставаме, толкова по-дълбоко вдън земя се крие! Пък станем ли благи — имането само изплува на пътя ни. . . Тъй е! Ами гайди в село бол. Ей сега ще избиколим с майка ти махалата и ще намерим. . . — Тате поема гайдата от мама и смръщено я оглежда. Нещо не ни харесва тази гайда, затуй си е отишла. . .

Вървя угрижен по стръмната уличка, правя по някое друго „здрасти“ с моите съселани и бързам към мегдана. Изведнъж виждам нашият Пушо, качен на покрива на къщурката си, мете ли мете керемидите и тънко си свирука с уста. Две огромни изрисувани слънца се откриват под изметения сняг и се хият насреща ми с изплезени от жегата езици. Увлечен в работата, Пушо не ме забелязва и започва да чути висулките от опашката и гребна на ламаринения петел, който стърчи на комина и служи за ветропоказател. Завърта Пушо жълтия петел и дворът се огласи от тракане на кречетало. Стените на

къщурката също са изрисувани с големи и непознати цветя, с накацали по тях пчели, хора, коне, часовници. На цялата врата лежи огромна синя риба, а люспите ѝ едни такива — лилави и сърцевидни като капки. Под прозореца дебне зелен тигър, а може да е и котка. Прасето квичи от червена кочина и само то е запазило естествения си цвят.

Най-красива е оградата на Пушо. От край до край е изписана с различни бои. Извесана е, дето се казва, като престилка за армаган.

— Оооо, Коле, как ти се струва, а? — забелязва ме Пушо и посочва с ръка теникиения петел.

— Екстра е! — казвам развеселен от шаренията в двора на Пушо и тръгвам.

Пушо свири с уста, за да приелече още веднъж вниманието ми и завърта петела. Кречеталото зачатква подире ми.

Излизам на мегдана, спирам. Блести си снегът, равен и неотъпкан като корем на риба, и ни котки се виждат, ни хора. А постройките около му все от първа ръка — кръчма, църква, селсъвет, училище, бръснарница. Само тя е с широко отворена врата и прозорици.

А бай Иван бръснарят изнася на улицата натуриите си: столове, закачалки, черги и ядосано нарежда:

— Вървете в джендема, загубенияци недни! — избутва навън някакво шкафче и продължава. — Няма да ви кандардисвам да влезете в бръснарницата ми, я! . . . Хайде де — аз да не съм ви келнер! Късета да живееха в тази махала — огън да я гори, повече алъш-вериш щях да имам! . . .

Изхвърля през прозореца бай Иван бръснарските си такъми, крещи срещу брадясалото ни село, а самият той обрасъл чак до очите.

— Електрически бръсначки си купиха, ама пак брадясали ходят! — Бай Иван блъска високия стол и едва сега забелязвам, че на него седи беловлас старец. — Хайде разкарай се отгука и ти бе! На теб говоря.

Но дядото не мърда от мястото си. Оглежда се невъзмутимо в огледалото и чеше четината си.

Бай Иван го блъска още веднъж, минава бързо пред стола и нервно започва да откача от стената огромното виенско огледало.

— Имай късмет да го ступя! — заканва се задъхан от тежестта бръснарят и се опитва да прекара огледалото през прозореца.

Хващам рамката отвън и подвиквам на бай Иван:

— Навън или навътре, бай Иване?

— Живо-здраво, Коле! — поздравява той. — Навън, навън дърпай!

Задържам огледалото на ръба, бай Иван изскача от вратата и двамата облягаме рамката на стената.

— Не ме оставяй брадясъл бе, човек, двойно ще платя! . . . — удря го на молба дядото, но не мърда от стола.

— От една година само с теб се бунадисвам! Умря Марко. . . хайде разкарай се! . . . — Затваря кепенците бай Иван.

— Доде не ме обърснеш, отгук не мърдам! А да видим. . . — инати се дядката.

— А ти, видиш ли я. — Отваря един сандък бръснарят и посочва лъскава ловна пушка. Измъква отдолу теслата и спокойно започва да кове кепенците.

— Обърсни човека, какво толкоз — опитвам да го склоня.

— Остави ме, Коле, знам си работата. — Довършва кепенците бай Иван и поглежда към стареца през вратата. — Излизах ли?

Бялата глава на дядката се върти отрицателно.

Бръснарят затваря ядосано вратата и започва да набива пирони.

Кънти мегданът, почесвам се по стриганата глава и не знам какво да предприема.

— Бай Иване. . . — Хващам теслата, но в този момент вратата с трясък се отваря и изблъсква бръснаря.

А дядката излиза със стола в ръце и приближава виенското огледало.

— Да го тресна ли? — пита и накланя стола на педя от стъклото.

Гледам лицето на бай Иван в огледалото — опънато и уплашено, като че нож са му извадили.

— Ша обръсна, ама вън — кандисва бай Иван.

Дядката тръгва с големия стол, прекосява половината мегдан и го стоварва в самия център.

— Идвай! — провиква се той и сяда доволен. Кой като него — под открито небе друг от махалата ни не са бръснали!

Вдигам огледалото, понасям го към центъра на мегдана и също подканям бай Иван:

— Хайде, бай Иване, сега ти се е паднало!

Облягаме виенското огледало на един стол точно пред дядката. Бай Иван топва четката в чайника и започва да сапунисва последния си клиент.

— Цигари имаш ли, Коле, че в бръснарницата беше забранено? — пита дядката и подсмърча.

Паля една и я пъхам между пръстите му.

Пушо ни забелязва от върха на къщата си, сурка се по керемидите и след миг го виждам как подтичва с метлата в ръце.

— Иване, и аз ще седна да ме прекараш — обявява запъхтян той и изчетква с метла снега от гърба на бай Иван.

Но бръснарят мълчи и съсредоточено контри стареца.

Съзирам, че тате подтичва през снега към откритата бръснарница и още отдалеч великодушно казва:

— И аз ще седна на стола, Иване!

— Няма да стане тая, Янко, дръпни се, че ми тъмниш! — отрязва новите клиенти бай Иван.

Поемам дълбоко въздух и отварям вратата на телефонната централа. Пристъпям тихичко навътре и до тясното легло виждам моята Еленка! Чете тънко романче — „От-
ровната целувка“, доколкото разчитам, — и от очите ѝ сълзи се ронят.

— Ей, здравей! — почуквам по масата и правя свъсена физиономия.

Няколко клапи падат от телефонния автомат, но Еленка ме гледа шашнато и не сваля поглед от стриганата ми глава.

Прегръщам я силно и усещам как зъбите ѝ треперят.

— По какъв случай си — недоизказва се моята Еленка, защото пак я целувам, само че по-мъжката.

— По служба — отговарям и я натискам към леглото, — ще се женя. . .

Устните на Еленка изстиват за миг, после прихват със сподавен смях.

— За мене ли? — пита подигравателно.

Целувам я по врата и малко по-надолу.

— За тебе пиленце, за тебе — премалява гласчето ми. Чувам как няколко клапи падат.

Еленка се изсмива пренебрежително и отива до автомата.

— Свързвам. . . — пуска служебен глас и оправя поличката си.

Хубава е моята Еленка! В главата прилича на маруля, но оттам надолу е. . . тънка и стройна като тръстика на вятър!

— Хайде на бас, че ще се оженим! — плюнча палец, а с другата ръка набирам нагоре по рипсените ѝ чорапи.

— На бас! — Прихва в смях Еленка и ме ухапва по китката, защото разбира накъде отива цялата работа.

Цепим баса, грабвам я и отново на леглото. Пред очите ми виолетови кръгове сноват, а кълбетата от дъха ми треперят.

Щрак, щрак — падат две клапи.

— Не! . . . — вика Еленка и се дърпа. — Първо да се оженим!

— Звъни на пълномощника! — казвам, но не я пускам и с нея се завличам до автомата.

Еленка набутва щепсела в първата дупка и щраква с лостчето.

— Ало. . . другарят пълномощник ли е? — минава в служебен тон Еленка и отстранява ръката си, сякаш пълномощникът ще ни види през жицата.

— Кво има Ленче, медено мекхемче? — пита пълномощникът и продължава да декламира. — Кат сърне игриво, кат рибе въртливо?

— Идвай, ще се женя! — прекъсва го Еленка.

— Ти ли ма, Ленче, лъскаво черенче?

— Аз! — едва задържа смяха си Еленка.

— Я да дойде младоженика! — заповядва пълномощникът.

Влизам в канцеларията му, подавам му той кутрето си за „здраси“, защото ръцете му до лакти са в масло и нафта. Мотора си вкарал, завалията, основен ремонт му прави. Но как го е качил до третия етаж, не ми е ясно?

— Ооо, Колѐ, мъж си станал бе! — оглежда ме от горе до долу той.
 — Станал! — отговарям сериозно.
 — А прасето и стана ли? — подхвърля уж между другото той.
 — Не е още, небосък си остана — осведомявам го.
 — Че каква сватба ще вдигаш тогава? — засмива се пълномощникът и додава тихо: — Ти луд ли си бе, момче, за туй кукуригу да се жениш? Що не си гледаш казармата, ами. . .
 Замислям се уж сериозно на думите му и питам:
 — Слушай, адаш, според тебе гайдата инструмент ли е?
 Докача се адашът и троснато ми отговаря:
 — Гайдата, мойто момче, е въздух под налягане! Нещо като сватбата ти. . . празна работа! Но попа по-го чактисва тия работи, той е гайдарджия! Прииска ти се, и хайде сватба. . .
 — Значи, няма да ме ожениш? — питам заядливо.
 Поглежда ме в очите пълномощникът, че чак изтръпвам!
 — Остави момчето на мира, момче! — скръцва със зъби той. — Каквото било, било. . . Остави я и си върви по пътя, ясно ли е?
 Дъхът замира в гърдите ми. Не свалям очи от адаша и казвам:
 — Всичко ни е ясно, адаш, но как си качил тоя мотор до третия етаж, не ми е ясно! Тръшвам вратата и излизам.

Влизам ядосан в централата, а Еленка се кикоти насреща ми:
 — Не става, а?
 — Не става, ама ще стане! — Хвърлям се отгоре ѝ, навалам я към възглавницата и отново чувам няколко клапи. — Вярно ли е, гълъбче, че попа има гайда?
 — Има, що ти е? — поотпука се за миг Еленка.
 — За сватбата! — отговарям и оставам сам с възглавницата.

Мегдана гледам опустял, само отъпканото в центъра личи.
 Пускаме две следи и право в двора на църквата. А той целият, осеян с едри жълти петна, прилича на бойно поле.

Минаваме пипнешком през тъмното преддверие, опипвам още веднъж Еленка и влизаме в свидливо осветената църква.

С леген в ръце попът гледа към влажния купол, изчаква още няколко капки вода да капнат в препълнения съд и тръгва към вратата.

— Има ли поп — има и село! — крясвам с все сила.

— Оооо, ти ли се бе, Коле? — изхлипла уплашен попът.

— Аз съм, бай Илия! — целувам му ръка и оглеждам църквата. В няколко легена звучно капе вода от тавана и се чува как керемидите тракат със зъби от студ. А до параклиса електрическа печка гори. . .

Връща се бай Илия с празен леген, подлага го под купола и ме гледа щастливо.

— Дай да ударим камбаните, бай Илия — подкачам го хитро, — че имам хубави работи да ти кажа!

— Готово, Коле — казва тъжно бай Илия, — ама имам само една камбана. . . за умряло. Тънката я взеха, часовник направиха от нея да подсеща селяните, че времето било пари!

Бай Илия изхвърля още един леген и като се връща бодро, пита:

— Кажй сега хубавата работа?

— Венчавка искам да ми направиш! — обявявам високо и вдигам легена пред мен да му помогна.

— Документ имаш ли? — без особено въодушевление пита бай Илия.

— Какъв документ, бай Илия? — питам изненадано.

— Документ с разрешение — обяснява ми той.

— Нямам. . . — отговарям смутено, оставам легена на пода и чувам кикотенето на Еленка.

— Каква венчавка искаш тогава? Няма да стане. . .

Поглеждам Еленка и го питам сопнато:

— Че какъв поп си? Камбаната ти взели, венчавки не правиш! Сега сигурно ще кажеш, че и гайда нямаш?

— Каква гайда бе, Коле? — пита с треперещ глас бай Илия. — Поп с гайда може ли?

— Може, може. . . — въртя глава и настъпвам към него — пълномощникът каза, че имаш!

— За гайда не ми говори! — крясва изведнъж бай Илия. — Пикал съм отгоре му на твоя селски мях, разбра ли?!

— Значи, нямаш гайда? — питам със стиснати зъби.

— Нямам! — удря един кръст през челото си попът.

— Така, значи! — казвам заканително, а той пак се кръсти. Хуквам към камбанарията, ритам легените по пътя си, изкачвам се по витата стълба и хващам дебелото въже на единствената камбана. Разлюлявам го и. . . „Даннин-даннин!“

— Недей, Коле, туй е за умряло! — моли се попът отдолу.

Продължавам да тегля въжето и чакам народът да се събере. Наблюдавам от камбанарията къщите, питат се хората нещо през оградите и тръгват към църквата. А камбаната ехти — ще ми спуска тъпанчетата! Виждам от капака как бай Илия откrehва леко голямата врата и наднична през процепа към двора.

Зад оградата на църквата вече са накацали десетина съселяни, но аз не спирам камбаната — изчакам да се посъберат повечко.

Малко сконфузена, Еленка прекосява двора и се упътва към пътната врата.

— Кой умря ма, Еленке, майка ти или татко ти? — пита една бабичка.

— Всички сте измрели! — крясвам от камбанарията и съзирам старият как подтичва с мама към църквата. Спирам въжето, подавам глава навън и питам насъбралото се мнозинство: — Някой от вас да има случайно гайда?

Мълчи народът и клати отрицателно глава.

— Нямат, Коле, нямат. . . — вика от двора на църквата тате — цялата махала избиголихме, ама гайда няма! Обаче се сетих, че бай ти Илия имаше!

— Не ме забърквай в тия работи, Янко! — крещи от процеп на вратата бай Илия. — Щото с гайда ще те опея! . . .

— Ще ме опееш ти — недоизказва се тате, защото вижда до себе си моята Еленка.

Напушва ме на смях, но не ми иде да се смея. Оглеждам половината махала от височината на камбанарията и питам:

— Значи, няма гайда, а?

— По къщата им ходих — нямат! — съобщава ми тате отдолу.

През две къщи съзирам един селски да рине сняг пред портата си.

— Бай Нако, да имаш случайно гайда?

— Таквоз нещо нямам! — отговаря ми. — Ама чакай да питам бати. — И се провиква. — Бате, какво стана с твойта гайда?

Свива рамене бате му, седемдесетгодишен старчок.

— Адаш, адашши! — крещя към другия край на махалата.

— Какво има, адаш? Кога се върна? — пита адашът.

— Да ти се намира гайда?

— Такава работа нямам, адаш!

Поемам си дълбоко въздух и рева с все сила от камбанарията:

— Няма ли една гайда в туй брадясало село бе?

Мълчат къщите. Само звънецът на даскала лее медни думи!

Вървя умислен през мегдана, а зад мен — кръц-кръц-кръц — тропосват снега следите на моята Еленка. Става ми приятно, че ме догонва, и изваждам ръка от джоба на шинелката си. А тя лекичко ме драсва с нокти — не се сърди, значи!

Изведнъж в двора на бай Иван бръснаря виждам особена гледка. Препуска едно прасе в широк кръг, а зад него търчат Пушо, даскалът и бай Иван. Приближаваме с Еленка по-близо до тарабите. . . и изстивам!

Снегът в целия двор напръскан с кръв, свинята бяга тихо, а от гръкляна ѝ стърчи дръжка на нож.

— Виж го, мамката му недна, как бяга! — пръхти бай Иван и спира в средата на двора, където ври голям казан с вода.

— Добре, че бяга тихо и не квичи — присяда до него Пушо и палва цигара, — иначе ще вдигне цялата махала!

— Къде ще квичи на майната си с нож в гръкляна! — додава полуусмихнат бай Иван.

Прасето препуска в кръг край оградата, спъва се, скача на крака и безмълвно про-
фучава докрай нас. Дръжката на ножа затраква в аралъците на тарабите.

Еленка се притиска силно до мен, стиска очи.

— Още малко и ще каталяса — казва смутено даскалът.

Бай Иван и Пушо наблюдават как прасето кръжи около тях и спокойно си пафкат
цигарите.

— Ако вържеж един тел за оградата на боя на зурлата му — заобяснява Пушо —
и преди да мине, аз да го пипна. . . край.

— Нищо няма да стане! — отхвърля предложенното бай Иван и влиза в къщи.

— Ще стане — вика подире му Пушо, — щото самият тел ще натисне сапа и. . .

Бай Иван излиза от стаята, а в ръцете му лъщи пушка. Пречупва цевта, проверява
патроните, шраква отново и започва да се цели в прасето.

А то обикаля около огъня и свие ли до тарабите — дръжката на ножа зачатква в
аралъците.

Ушите ми пищат от напрежение! Блъскам Еленка и влятявам в двора. Чувам как
крещи, докато гоня прасето, чувам виковете на тримата, чувам и дишането на свинята. . .
Червени мехури пяна хвърчат от зурлата ѝ. Може би съм направил цял кръг подире ѝ,
но когато ножът затраква в оградата и мервам изкривеното лице на Еленка, аз се хвър-
лям и събарям прасето. Хващам с две ръце дръжката на ножа, натискам и край. . .
Измъквам го и хуквам след тримата. Пушо и даскалът изскачат на улицата, бай Иван
остава щръкнал сред двора. Пушката висн в ръцете му, а стъписаните очи гледат в
жървавите ми пръсти.

— Хвърли пушката! — казвам тихо и през зъби.

Бай Иван кляка и внимателно полага оръжието на дървата, до казана с врялата во-
да. Страх го е да не изцапа пушката, завалията.

— Твойта мамица! — крисвам и се хвърлям отгоре му.

Бай Иван хуква в дирите на прасето, аз след него с ножа.

— Коле. . . моля ти се, сакън, недей! . . . — вика бай Иван и подскача. — За едно
прасе да се изколим — срамота е.

Залоствам портата и продължавам да го гоня.

Двамата отвън натискат оградата и също крещат:

— Колеее, не се излагай за един къопав нерез да колиш човека!

Бай Иван чува тези думи, спъва се, продължава малко на четири крака, изправя
се и в ръката му лъсва брадва.

— Хвърляй брадвата! — предупреждавам го.

— Ти хвърли ножа! — пазари се този път той.

— Аз тебе с голи ръце ще те. . . — забивам ножа в земята.

Като птица литва секирата от ръцете му и чак в съседния двор.

Грабвам ножа и отново го погвам.

— Ааа, Коле, да си имаме уважението, ама туй не е честно! — кара ми се Пушо
през оградата.

Спирам до казана с водата, защото забелязвам, че бръснарят стеснява кръга и гле-
да да се добере до пушката си.

— Кепенците ще ковеш, а? — питам запъхтян. — Бягай, не намалявай.

— Дишай през носа, инак ще каталясам! — съветва го Пушо.

Бай Иван се върти в кръг и стигне ли прасето — като циркаджийски кон, — високо
подскача.

— Повече не мога. . . каталясах. . . — подпира се на оградата той.

— Бягай, не намаляй! — блъска тарабите Пушо. — Инак жив 'яи си!

Поуспокоявам се малко, вземам пушката в скута и паля цигара.

— Спи за малко! — заповядвам на бръснаря и додавам по-кратко. — Внимавай
сега. . . Според тебе гайдата инструмент ли е?

— Къв инструмент, Коле? — подвиква ми Пушо.

— Музикален, къв! — обяснява му даскалът.

Бай Иван ме гледа стреснато, устата му трепка, не знае кой път да хване и как да
започне.

— Мене ми се струва — проронва тихичко той, — че гайдата е. . . изостанала на-
родна работа. . . проста! То и самият народ го е казал — тъп като гайда!

Хвърлям цигарата в казана, поглеждам го изпитателно и питам:

— А има ли попа гайда?

— Има! — категорично отговаря бай Иван.

— Аха! — казвам на себе си. — Ама щом е тъй, ще го бръснем! Тръгвай.

— Мола ти се, Коле, недей. . . — препъва се в прасето бръснарят — нали знаеш
ние с попа се родеем?

Избутвам го с пушката на улицата и го подкарвам пред себе си.

Пушо усеща сеира, подсмърча весело и подвиква:

— Води направо на кръчмата, Коле. . . Илия сега е там!

— Мола ти се, Коле — мърмори отсреща ми бръснарят, — резилници да не правим!

— Няма, недей! — скърцам със съби и го побутвам с дулото.

Прекосяваме мегдана и отупваме обувки пред кръчмата.

Пъхаме се вътре, пускам резето след себе си, да не изчезне бай Иван, и се настаняваме до печката.

А кръчмата е пред боядисване. Стърчат двукраки стълби, обърнати столове, от тавана висят закачени баданарки, на пода лежат големи кутии с блажна боя, обърнати кофи. . .

Пушо се навежда, драсва клечка кибрит и кюмбето забумтява като лудо. От едната страна на кръчмата е тазгяхът с ракиите, а от другата — щандът с бакалските стоки. А бай Ки́ро, дето е хем бакалин, хем кръчмарин, липсва. Закачвам пушката на един пи-рон над главата си и сядам.

По едно време папакът на избата се надигна и виждам очите на тате. Точно до носа му е глезенът на моята Еленка. Стари́ят ме гледа с премижал поглед и отчаяно казва:

— Няма, Коле, цялата изба претършувахме с бай ти Ки́ро и спукана гайда не от-крихме!

— Чудна работа — изкачва се при нас бай Ки́ро, — имах, ама де се е дянала?

Надни́чам в избата и виждам същия безпорядък от стълби, кутии с боя, кофи. Всичко е разхвърляно между големите бъчви и тясната пътека в средата.

— Де е Илия? — досеща се за какво сме дошли Пушо.

— Легените отиде да лисне — осведомява го тате и не мърда от глезена на Еленка. — Ама съм сигурен, че той. . . А! Какво дири тази пушка тука? — стреснато пита тате и ме гледа право в очите.

— Тя си знае — казвам усмихнато и му смигам да си трае.

В същия момент от мегдана долитат ударите на селския ни часовник — дан-дан-дан, бие поповата камбана и сякаш говори вместо него.

Всички забравят пушката и съсредоточено отброяват ударите. Даскалът сви́ва един подир друг пръстите си, Пушо реди кибритени клечки, а тате шепне с устни и топли с дъха си измръзналия глезен на Еленка.

— Единайсе удари! — заявява даскалът.

— Десет — виж клечките! — чука по масата Пушо.

— Аз до девет изброих, ама не ми се вярва да е толкоз — надни́ча изотдолу тате.

И на секундата всички запретват ръкави и поглеждат ръчните си часовници.

Наблюдавам ги изумен и не зная какво да си мисля.

— Дванайсе близо — казва Пушо. . . — Янко твоичкия колко показва?

— И той толкоз, ама аз по своя сатник не се вода! — отговаря тате. — Не че не му вярвам, ами. . .

— Аз пък на моя много му вярвам! — Слага чайника с ракията бай Ки́ро. — Швей-царска марка е — антимагнетична, против удари и всякакви други работи!

— То и моя по радиото точно се движи — чука с нокът циферблата тате, — ама по общинския бая изостава. Затуй по него не се вода. Но ако искаш рахат да живееш — общинския часовник гледай, нали тъй, Иване? Като вървиш с общия, живота ти е спокоен, щото си с навалищата! Сбъркаш ли по него — всички са сбъркали, пък общата грешка винаги метър се минава. . .

— Много ти знае на тебе устата! — заканително върти глава бай Иван.

— Акъла ми знае, Иванеее. . . — смигва ми тате — нале́й по ракия, Ки́ро!

Вятърът блъска вратата отвън. Един нож се прови́ра под резето, повдига го и заедно с виелицата в кръчмата влиза попът.

Правя знак на бай Иван да има готовност.

Той се оглежда предпазливо, отива зад тезгяха, връща се с чайника вода и го сла-га на печката.

Пушо ме гледа ококорен и прави тайни знаци, че е още рано.

Еленка ми пуска успокояващо коляното си. А заедно с коляното вървят и очите на тате.

— Хайде, наздраве! — вика бай Ки́ро. — Хаирлия да е. Даскале, хайде бе!

— Сега не мога, в часове съм! — отказва даскалът, поглежда часовника си и скача като оженен. Изскача навън и след малко долитат ударите на училищната камбана — дан-гър, дан-гър. . .

— Сега ще разлае свинете! — настъпва ме под масата Пушо и благо примижава с очи — кротко, значи, не бързай. . . — Досега едно междучасие не е забравил.

Окадена от цигарен дим и ракиена пара, кръчмата трепери от радост и напрежение! Кюнците на печката се червенеят чак до тавана.

— Иване, ти с пушка ли идваш в кръчмата? — подигравателно пита бай Илия, взема голям буркан с туршия от тезгяха и се настанява до нас. А на буркана етикет с надпис „Туршията на попът!“ Попът изгълтва едно юзче и лапва краставичка. Бърка отново и се мъчи да настигне най-голямата.

— Тази, тази, тази! — сочи друга краставичка Еленка и облизва устни.

Бай Илия изважда съответната краставичка, докосва с нея устата на моята Еленка и ловко я мята в устата си.

— На поп вяра да нямаш, Еленке! — съветва я тате и най-сетне излиза изпод капака. Надничва в чайника с ракията и вика Киро, ще изгори дъното. Изтичва до тезгяха и се връща с две пълни бутилки. — Глей, сега — чуди се недоволен старият, запушалката е пластмасена и по целия свят тъй ги правят, нали, Киро? Язък ми за турбошоните! Всичките ми чикийки са с турбошончета. Изостанал народ сме, ей. . . произвеждаме ли, произвеждаме турбошони, досега барем сто различни чешита да съм видял, а пък с коркени тапи шишета вече не затапваме! . . . Едни произвеждат пластмасени запушалки, дето с нокет се отварят, пък други турбошони за коркени, дето вече ги няма! Иди я разбери таз оправия! А по вестниците като чета, всичко ни наред!

— Махни ги тези ръкави от печката бе! — скача изнервен срещу попа бай Иван. — Цъс, цъс, цъс — надуха ми главата.

— Кое ти наду главата бе! — изпеежда мокрия си ръкав върху лицето му бай Илия. — Какво търсиш в кръчмата, като не пиеш, а? Божиите сълзи надули ръкавите му!

Готов е попът за бръснене, викам си, и топвам пръст в чайника с водата. Изстинала.

— Пуше, донес дърва — казвам тихичко, — водата хептен изстинала.

Изпълнен с нетърпение, Пушо вдига капака на избата и скача долу.

— Ще се пребиеш бе! — крещи му попът и затваря капака.

Пушо подава глава, поглежда злобно бай Илия, напипва ключа под стълбата и светва в избата.

Попът се кикоти и накланя буркана с туршията право в лицето на Пушо. Изтрополява оня по стъпалата — и туп! — на земята.

Цялата кръчма избухва в смях, а Пушо под нас дърва започва да цепи — тряс, тряс, тряс!

— Спри тази бравда! — кандилка се бай Илия. — Толкоз бъчви има долу, той дърва цепи!

Пушо надига капака, подава няколко цепеници и отново — тряс, тряс, тряс!

Хвърлям дървата в печката, нагласям чайника в средата и се обръщам към бай Илия:

— Бай Илия — питам и го гледам право в очите, — гайдата според тебе инструмент ли е?

Попът изтрезнява за миг и високо обвинява:

— Гайдата може и инструмент да е, но. . . аз я мразя! От дън душа я мразя! . . . — И задрямва прав като пън.

— Хайде. . . — прошепвам и бутам бръснаря.

Оня на секундата вади инструментите, опъва каиша на прозореца и тихо зачатква с бръснача, да не събуди попа.

— Иване, ще ме прекараш и мене този път! — търка брадата си тате.

Подал глава от капака, Пушо прави знаци на стария да говори тихо и ме стрелва мистойчиво с очи. После започва да мести краката на бай Илия. Досещам се аз какво трябва да направя и ставам от мястото си. Нагласявам попа да седне и викам с ръка бръснаря. А той чатка ли чатка с бръснача, косъмче цепи и умира от кеф, че поп му е кацнал на стола.

— Мажи го! — казвам едва чуто.

— Ще ме затваряш в избата, а? — през зъби говори Пушо.

Тате усеща накъде отива работата и се изправя пред попа:

— Ей, недейте попа, грехота е!

— Вдигни му главата, тате! — нареждам на стария. — Гайда не се крие, това от мен да го знаеш!

— Иване, недейте попа — утре той ще опява! — напомня тате и щипва бай Илия по врата, дано го събуди.

Бай Иван насапуниiswa хубаво лицето на попа и с трепкащ гласец пита:

— Да почвам ли, Коле?

Кимам решително с глава.

Бръсначът се плъзга под ухото на бай Илия и едно тъничко — ххрътт — разцепва тишината в кръчмата!

— Мехлем, мехлем! — радва се бръснарят. — По модата ще го направя сега! Из-

тичва до тезгяха, връща се с чаша и запущва с нея устата и брадичката на попа. Прохърква оня, подскача.

— Ще удушиш попа, Иване! — трепери от страх тате.

— Тихо, тате! — предупреждавам аз.

Бай Иван не обръща внимание на нищо. Започва да контри около чашата. Кожата на попа лъсва по малко, а под нея лъкатушат лилави жилки. Бай Илия прохърква от време на време и пак заспива.

— Янко, махай чашата! — нарежда бай Иван и се дърпа настрана.

Тате отстранява чашата и дъхът на цялата кръчма замира.

— Въийй... туй Илия ли е? — сепва се Пушо и пуска капака над себе си.

— Илия, Илия — шипе го тате, — стани да се видиш на какво мязаш?

— Той бил красив, нашият поп? — захласната казва Еленка.

Едно хлопване по портата стряска кръчмата.

Еленка отваря тихичко и пропуска даскала и пълномощника.

Двамата пристъпват на пръсти с прехапани устни. Дума не обелват.

От избата долитат удари на брадва. Дърва цепи Пушо — иска да заблуди попа, че не е участвувал в играта.

— Намажи ме, Иване, да заблудим попа, че мене си бръснал! — изглунял от страх нарежда тате.

Треперещата ръка на бръснаря намазва стария, а очите му все в попа.

Бай Илия тръсва глава, събужда се и първо татевото лице вижда.

— Бръснат ме, попе... — обяснява му тате с чужд глас.

— Този хайванин с брадвата ми взе дрямката! — недоволно се прозява бай Илия и вдига капака на избата. — Ела, Пуше, да ти тегля една контра, няма сто дърва да цепиш! Ела ми, пиленце...

— Ти с мене не се захващай! — стиска брадвата Пушо и цял трепери от страх.

Бай Илия клати глава и подава ръка към Пушо:

— Излизай!

— Ще те напсувам на майка! — заплашва го Пушо.

Тръска капака бай Илия и хвърля поглед към бръснаря.

Сочи ли го омагьоса, какво направи, но без да обели дума, бай Иван оставя четката, бърка припряно в джоба си, вади пирони, от колана измъква тесла и... додето се усетим — тряс, тряс, тряс — закова Пушо в избата.

Пушо крещи отдолу, заплашва:

— Ще изпия виното, попе, хубаво да знаеш — знам ти бъчвата?

Да си призная — съвсем се сбърквам, като виждам как бръснарят хвърля теслата и веднага се залавя с тате.

— Не ме натискай! — вика тате и не сваля очи от бръснача. — Аз съм доброволно, попе! Едно време тате доброволно влезе в движението — аз не падам по-доле от него!

— Илия, ракията — крясва уплашен бай Иван, — заклах го дълбоко!

Докато успее да се намесе, попът ме блъсва настрана, пълни шепата с гореща ракия и близва с нея порязаната страна на тате.

— Попеее...! — реве отдолу старият и стиска с все сила стола.

Бай Илия се усмихва блажено и доволен прекарва ракиена ръка през лицето си:

— Ох, чак и мене ме парна...

На секундната погледът му изстива. Челото прибледнява. С бавни стъпки отива до прозореца и се оглежда. Втрещен от собствения си образ, попът не мърда от стъклото. Три пъти изтрива онемелия си дъх от прозореца и на четвъртия въздъхва дълбоко с цялата си душа.

Стоим сепнати, не смеем да шавнем!

Изведнъж тате се навежда към пода и вика:

— Пушеее, попа се видя в стъклото!

Пушо мълчи, не отговаря.

Бай Илия отваря един прозорец, оглежда се захласнато, наднича отвън да не би друг човек да го гледа и се кръсти.

А в кръчмата тишина и облаци цигарен дим. Стоим всички изпълнати и само с очи следим движението на попа. Издава той до моята Еленка, прихваща я тънко през кръста и залепва устни в нейните!

— Илия, внимавай в картинката! — предупреждава го тате, но гледа на по-голяма дистанция от него да се изтегли.

Бай Илия оставя Еленка, праща ѝ въздушна целувка, рита с все сила вратата и излиза на мегдана.

Край, викам си, кукуригна ни попът, и прекарвам ръка през потното си лице!

Цялата кръчма се изнизва подир бай Илия, сеира му да гледа.

Един срещу друг оставаме с Еленка и думичка не можем да изречем. В очите ѝ, гледам, плуват сълзи, пък не знам шамар ли ще ми удари, или ще ме целуне като попа. Стоя истукан до нея и сто гайди пищят в главата ми. Еленка бавно обвива ръце през шията ми, а устата ѝ, още влажна от поповата, още по-бавно ме целува! . . . После и по врата ме зацелува, че и по-долу стига.

— Ела — казва с премалаял глас, — знам де е гайдата!

Вървим тихичко през коридорите на училището. Надничам изумен в класните стаи и забелязвам, че подът е напръскан с вода и старателно пометен. Чиновите забърсани, а на черните дъски изписани днескашните дати. Даскале, даскале, . . . и твоята не е лесна!

Еленка ме хваща за ръка и ме повежда в полумрака. Прихващам я припряно през кръста и я притисвам към стената. Дъхът ѝ, усещам, зачестява, подава ми лекичко, ама нали си е дивичка, схваща накъде отива работата, изнизва се от ръцете ми и истрополява нагоре по стълбите. Вдига капака на тавана и изчезва в тъмнината.

А горе един мрак — ни напред да вървиш, ни назад да се върщам.

— Еленке? — дира я с трепкаш от възнение глас.

Напредвам несигурно в тишината и изгърбвам от ужас! Пред очите ми други очи — изцъклени и неподвижни, като на обесен. . . Протягам ръка и докосвам главата на препарирания вълк от колекцията на даскала.

Дочувам сподавен кикот и виждам пламъче от свещ. Тренери то в мрачината, движи се насам-натам, ама сам-самичко! Ни ръка го крепи, ни дъх го разлюлява. А около кръглата светлина препарирани птици пърхат с криле, язовци душат, че даже и глиган се мярва. . .

Отвътре ме подпира страх, понечвам да хвана капака, но дочувам преправения глас на моята Еленка:

— Ела насам, нали гайдата търсиш. . . ей я!

Внимателно тръгвам към безпризорното пламъче, спъвам се и тупвам на меко. Очите ми вече привикнали с тъмнината, различават купчина пухени възглавници. Една ръка излиза измежду тях и ме улавя за гръкляна! Ще ме гътнат като свинята на бай Иван, викам си, и виждам, че изпод възглавниците изплува главата на моята Еленка.

Дъхът ми заседнал на гърлото, думичка не може да обели, но ръцете пък заякнали от страха, така я стискат през кръста, че отърване няма! Тъкмо да предприема нещо по-решително, и отново ще втрещявам! Пламъчето на свеща продължава да се движи и да кръжи около препарираните животни на даскала.

— Кой държи свещта? — питам с непознат глас. — Казвай!

— Гайдата — прегръща ме Еленка.

— Коя гайда? — Надигам се нагоре да се освободя от магьосническата ѝ прегръдка, ама усещам, че в главата ми вятър влиза и я омайва!

— Тъй. . . една гайда — отговаря Еленка с глас на вещица.

— Не вярвам — казвам високо и се дърпам.

— А на ръцете си вярваш ли? — пита ме тя и слага ръката ми на студения си гърди.

— Започвам да потъвам в непознати води!

— Сега вярваш ли?

— Не вярвам! — опъвам се аз.

В този миг от всички цепнатини и дупки на тавана нахлува писък на гайда! Ама истински писък, от истинска гайда. . . Усуква се в някаква тъжна песен, извисява се нагоре като подплашена птица, после се спуска обратно на земята и в миг отново литва нанякъде. . .

Зад догарящата свещичка виждам огледало. Виси на тънко въженце и се люлее с песента на гайдата.

Точно под капещия купол, изправен между препълнените легени, бай Илия надува гайда! Пищи като луда песента, блъска се в иконите, превръща капките в тънки чучурчета и изведнъж секва.

— Ей я. . . — казва попът и пригласяда гладкото си лице. — Този селски мях!

Хвърля гайдата в ръцете ми и ритва един леген.

Край, викам си, сдобих се най-после с гайда! И бързо я пхвам под мишницата си.

— Та питаш, Коле, защо я мразя. . . — заговаря бай Илия и оглежда физиономията си в стъклата на иконите. — Защото, братче, обичам да свира на гайда, разбра ли? Сега в Софийската енория да служех, ако веднъж не свирех на гайда пред негово светейшество. . . Бог да го прости. . . Хайде да не споменавам именцето му! Подгонни ме и. . . ей ма сега! Не ми прилича на расото. . . — казва замислено попът, вдига един леген и ме повежда към изхода. — Ела сега да я полеем. — Лисва водата от легена, хваща ме подръка и прекарва ръка през новото си лице.

Влизаме с бай Илия в кръчмата — вътре тишина и неподвижен пушек над всяка глава. Само около Еленка въздухът чист и ясен. Не я свърта на едно място, очите ѝ блясват хладно срещу ми, устата ѝ свита!

— Налей ни, Киро, ракия! — провиква се бай Илия още от вратата и се намесва до печката.

Очите на цялата кръчма в гайдата вперени — попът вече не е интересен!

Оставям гайдата на масата, точно под люлеещата се на тавана пушка и се чукам с бай Илия.

— Хайде наздраве! — усмихва се и надига юзчето попът. — За тоя смачкан мях! Даскалът взема гайдата, оглежда я и започва да издухва мухъла. Бай Киро донася мокър парцал от тезгяха, забърсва хубаво кожата, а тате опипва пискуна и ручилото и учуден върти глава.

— Оставете я — казвам и придърпвам гайдата по-близо до себе си.

— Гайда лесно не се осакатява — успокоява ме тате, — ама виж да я урочаса някой може! А урочаса ли се една гайда, урочасва се и стопанинът ѝ, тъй ли е, Иване? — подкача бръснаря тате.

Цигареният дим в кръчмата се раздвижва, оживява се народът и кръстосва наместо саби източените гърлета на юзчетата. Само бръснарят е намусен. Мълчи и изотдолу поглежда пушката си.

— Хаирлия да с! — провиква се бай Киро.

— Намерихме ти гайда, а, Коле? — заговаря ме пълномощникът, сякаш лично ми е връчил гайдата.

— Заради тоя мухлясал мях — мърмори под носа си бай Иван — прасето ми на кютук стана!

— Нищо му няма, бай Иване — тупам го успокоително, щото ми е спокойно в душата, че си намерих гайда. — Като замръзнало пиле ще го режеш?

— Иди го прибири бе, човек — побутва го весело тате, — зарязал прасето в снега и стон в кръчмата! . . . Или искаш гайдата да чуеш?

— Вашта гайда не я бръсна за нищо — обръща се към нас бръснарят. — Аз като искам да слушам музика, си пушам телевизията. То аслъ на гайда само в кръчма се свири и на скалпени сватби!

— Като на твоята — подхвърля язвително тате, — с пет гайди ти доवлякоха булка, ама ти пак ти избяга!

— Пука ми на жилетката — отговаря бръснарят, ама очите му потъмняват. — Гайдата е работа за простия човек, Янко! Напъваш си въздуха с тоя празен мях, и толкоз! . . . А на инструмент се свири лесно и без напъване. По ноти! . . . Голяма работа е нотата, щото за всички едно показва. . . Свириш, каквото ти е писано, и не можеш да я изкелиферчваш песента, както става при гайдата! Самата нота те води. . . Като ти свири истински инструмент, ушите и акъла ти са спокойни и разни мечти ти идват вътре, а като пици гайда, или почваш да псуваш тоз или она, или хоро завърташ, или ти идва да плачеш. . . Проста работа е гайдата, Коле. . . Не е обществен инструмент, както е телевизията например. . . Телевизията на всички инструменти свири и ти успокоява душата!

Без да ме забележи някой, вземам гайдата, надувам я до пръсване, натискам я силно с лакътя и я пускам да писне. . . Народът в кръчмата се стряска, онемява! Сега ще видиш, бръснарню, инструмент ли е гайдата!?

Подхващам дядовата песен — най-дългата, най-трудната, най-тъжната.

Писва напред с песента и моята Еленка, защото от захлас палеца си в печката опира!

— Тая е на тате песента — казва тате и започва сълзи да рони, — ох, тате, тате. . . се в главата ме блъскаше. . . проклет човек беше, ама добър, знаеше за кво ме блъска! И аз знаех, ама добитъшка ми работа, неосъзната. . . затуй сбутан си останах!

— Бог да го прости и него, лека му пръст — отлива от ракията попът.

Обръщат всички шишенцата и ги блъскаат в масите.

Пръстите ми като луди играят по дупките, душата ми кипи отвътре, лети! Отдавна не съм свирил на гайда, ама като сега не помня да съм полудявал. . . Забелязвам, че и

Еленка с по-добро око ме гледа и съвсем се забравям. Вярно е, бай Иване, че за гайдата ноти не съществуват, ако душата ти ствitre не ги чете!

Тате подскача изведнџ и засити около бръснаря.

— Натискай силно с лакътя, татевото! — надвиква свирнята той и върти хоро пред бай Иван. — Нека накараме тази заспала махала да се събуди! Ихууу. . . Нека и майката чуе! Мед ми е на душата, поне, кога дигам на крак народа и го карам да се чуди ни в туй, ни в онуй време! Едно време с тате тџй ходехме по къщата и разпивахме куцо и сакато! Юбрия. . . Иванеее! . . .

Необяснимо щастие лети в душата ми! Прости ми, Еленке. . . Навеждам се с гайдата и я целувам по червената буза.

Бръснарят плюе изведнџ в пода и трџва към портата.

— Има кого да опяваш, попе. Пушо, Пушо забравихте в избата! — откача в секналата гюрултия пушката си от тавана и изчезва.

Споглеждаме се втрещено — за едното чудо затрихме Пушо в избата.

Хвърлям гайдата и хващам халката на капака! Дърпам нагоре, не става! Здраво го закова бай ни Иван и замнна с теслата.

— Или е пукнал от пиене, или се е удавил в поповата бџчва — изказва съмненията си тате. — Пуше, Пушее, обади се бе, човек!

Даскалът се навежда към мене и измџква от балтончето си железен лост.

Грабвам лоста, вкарвам го в халката и започвам да напџвам. Пращят дџските, огџват се, скџрцат пироните на бръснаря, но капакът не се дава! Натиквам лоста в една цепнатина и отново налягам. Лекичко подава — пустият му капак, запира и пак едва-едва отпуска. Сякаш голямо съкрџвище е скџтал под себе си! Пџхам лоста отново в халката, изтрещяват дџските, капакът подскача нагоре. Отваря се! Вдигам го и цялата крџчма замира! . . .

Долу избата грее неузнаваема, като пџстра поляна с налягали по нея бџчви! А по бџчвите жџлти коне препускат и теглят изписани каруци. Грџят големи слџнца от дџната на бџчвите, кукуригат червени петли от дџсчените стени, яхнали бели рунтави овце! Свети преобразена избата на бай Ки́ро и ти замайва главата с дџжд от багри и изкривени животни!

А на голямата попова бџчва свети Петџр изрисуван, че и докаран на прилика с бай Илия.

Тате онемџял слиза по стџлбата, а подире му захласнат трополи полџт и право при бџчвата си отива. Вџрти глава — отгук-оттам, дџка с език и. . . хрџт! — завџрта канелката да провери дали Пушо е изпил виното му. Шурва червеното вино, а тате на часа кџяка и подлага отворена уста. След малко се изправа и тихо казва:

— Бре, Пушо, ти имаш дар божии в рџцете! . . .

Пушо отива друга канелка и дџлго-дџлго отпива.

— Голям ми е кеф, Янко, да изпџвам с боя празни пространства! — казва в почивките от пиенето той и отново оставя виното да кџља в устата му.

Даскалът сџщо слиза в избата и с примџжал поглед на познавач бавно и сџсредоточено минава край всички бџчви:

— По вџншност не си ги докарал, Пуше, ама цвета се топи в окото! . . .

Еленка трџва смџяна из шарената изба и хич не се пџзи от боята. Спира пред една бџчва и очите ѝ светват. На крџглия капак е изрисувана голяма гџйда, а на мястото на пискуна стџрчи самата канелка. Даскалът се навежда, отвџрта пискуна и бџрзо кџяка.

Надувам бџрзо гайдата, крџвта ми кипи, очите ще ми изкочат! Пускам дядовата песен. . . най-трудната, най-дџлгата, най-тџжната!

Стрџска се народџт от избата, излиза от вџпенение!

Като крака на рак играят прџстите ми по дупките, ритам столове и маси, луд-полу-дявам!

Полџт се крџсти пред иконата на свети Петџр.

Подсмџрча сџлзите си тате, че дядовата песен пак карам. . .

Премџятат двамата рџце през раменете си, усукват едно хоро между бџчвите, не ти е работа!

— Давай, Коле. . . — крџсти тате и вис хорото — свири, татевото! На дядо си мџзаш ти, а той беше най-луд в цялата околия, че и оттџтък. Силна ми е крџвта, поне ти барем да знаеш, щото си ни ял попарата! Виџ как те нагизди сии ми, като крџщелник си станал! Свири, Коле. . . то се е видџло, че туй, дето сме го подкарали, скоро край няма да има, макар че някои хора мислят обратното!

Извивам аз дядовата песен и започвам да се спускам надолу, в шаренията и кам да потџна. . . В сџщото време гледам, че пред крџчмата спира москвич.

Бръснарят излиза от колата си и право в крџчмата влиза.

— Ела, бай Иване, да видиш какво става! — подканџм го и скачам в избата.

Бръснарят наднича през капака, ама не скача при нас. Очите му, забелязвам, особено ме гледат.

— Скачай при нас, Иване, ще изтървеш келепира! — вика тате и го плиска с вино от шепите си.

Бръснарят изчезва от правоъгълния капак.

Продължавам да надувам гайдата и пак хвърлям поглед нагоре.

Отъгъла на капака наднича двуцевото дуло на пушката и по мене се води. Накъдето шавна, и то подире ми. . . А зад дулото очите на бай Иван — едното присвито, а другото ме гледа в гърдите!

Дум! — еква изстрелът в избата и окъдява с барутен дим кръчмата.

Дядовата песен секва!

Секва и хорото. Замръзва, както си вървеше между шарените стени и бъчви. . .

Стъпките на бръснаря изтрополяват над главите ни.

Тишина. . .

Тате хуква обезумял из избата, блъска слънцата по бъчвите и крещи:

— Убиха сина ми, попе! . . . Хорaaaa, син ми падна убит!

— Не падай, Коле — хвърля се в краката ми Еленка, — недей!

— Дръж се, татевото. . . — нарежда тате — компания на дядо си ли искаш да правиш в тази черна земя, огън да я гори! Мамичката ти рохкава! — тършва се на спечената земя той и започва да дращи с нокти.

— Гайдата убиха, тате, не мене! — казвам вледенен и не мога да шавна.

В секундата тате измъква издъхналия мях от мишницата ми, оглежда го и търси дупката.

— Верно. . . — съкрушен произнася той и пъха палец в кръглия отвор. — Застреляха я, пушчината! . . .

Издърпва я попит от ръцете му и също се визира в дупките.

— Отиде си. . . — проплаква бай Илия и погалва раните на гайдата — цял живот съм я ктъл в олтара за ден като този. . . — подсмърча и надава рев, колкото му гърло държи. — Убиха гайдата ни, народе. . . ! Хаир да не види тоз, който на гайда посяга!

Луд-полудял хуквам към стълбата, изкатервам се горе и още от вратата виждам, че москвичът на бръснаря завива зад мегдана.

— Идвай — казва ми адашът, — с мотора ще го стигнем, неговата верица.

Изтрополяват и другите след нас. Очите им блясват от виното.

* * *

Изтикваме мотора на пълномощника от коридора на селсъвета, удря му той един крак и изфучаваме през мегдана.

В следите на бръснаря гледам вериги личат. Опасал си гумите, убиецът му неден!

— Внимавай, Коле, оня убиец е с пушка! — крещи подире ни тате.

Моторът реве бясно, хвърля сняг, напредва!

Мярвам москвича на бръснаря зад последните огради от махалата ни и схващам, че моста на реката гони. Миле ли през него, не можем го хвана!

— Сечи към моста! — викам на адаша.

Моторът прави остър завой и отпрашва по стръмната уличка.

От върха на махалата виждам как по неравния склон зад оградите препуска на велосипед даскалът. Върти като бесен по надолнището и хия не се оглежда! Полите на черното му балтонче се веят, сякаш нощна пеперуда лети към реката.

Подире му бяга Пушо и вика:

— Сечи към моста, даскале. . .

А москвичът на бръснаря завива и се отправя точно към моста. Задницата се носи на зиг-заг, но леко, щото веригите я придържат към снега.

— По-бързо — тупам адаша по рамото, — че оня може да гръмне и даскалата!

Велосипедът на даскала подскача като плосък камък, захвърлен по гладко езеро, прелита през едно баирче, премята се в снега и след миг учителят се изправя наред моста.

Секунда след него изскърцват спирачките на бръснаря. Москвичът **заковава** пред даскалата.

— Махни се от пътя ми, даскале! — предупреждава бръснарят и подава пушката през стъклото. — Ще гръмна, хубаво да знаеш!

— Защо да не ме гръмнеш — спокойно отговаря даскалът, — нали на четмо съм те учил?

Бръснарят разбира, че на глава с него не може да излезе, дава заден ход и. . . аха да премаже Пушо! Извива и се понася край самата река.

Пушо и даскалът хукват подире му и крещят с все сила:

— **Заварди го** отгоре, Коле! Вече не може да ни избяга!

Правим завой с мотора и зацепваме към реката.

Бръснарят се опитва отново да влезе в махалата и там да дири спасение, но насреща си вижда останалата група от избата. Обърква се убиецът му с убиец и се нахаква баш в писаните тараби на Пушовия двор.

— Тарабите ми! — изстенва Пушо и скрива очи в шепите.

Берберинът изскача от автомобила и побягва накъде му очи гледат.

Хвърлям се аз на мотора, догонвам го и го спъвам през глезените.

Като сопа литва оръжието от ръцете му, а самият той се въргаля в снега и скимти подобно на куче мастия.

Дотърчава до него тате, изправя го внимателно на крака, отупва снега от шубата му и кротко заговаря:

— На гайда ли намери да посегнеш бе, Иване? — благо пита старият и изведнъж му зашива шамар през брадясалите бузи.

* * *

Водим бръснаря през махалата.

От оградите надничат жени и деца. Гледат как пристъпя гузно бай Иван пред всички, а точно зад него тате го побутва с пушката.

— Какво е направил този къопандак? — пита дядката, който бай Иван обръсна в центъра на мегдана.

— Застреля гайдата! — отговаря като глашатай тате и сръгва бръснаря с дулото.

— Дай да го заковем с берберницата му! — предлага дядката.

— Друга работа имаме с него — пресича ентусиазма му Пушо и крачи до бръснаря с везана дъска от оградата си.

Конвоираме около бръснаря през цялата махала, че даже малко я пообикаляме, на показ го излагаме и отново идваме до кръчмата.

— Какъванино, в душата ли ти бръкна гайдата, че я гръмна! — пита бай Илия и отчаяно клати глава.

* * *

Подгряваме премръзнали пръсти до печката, а аз нагласявам припряно една маса до тезгяха, слагам стол зад нея и подканям с ръка бръснаря да седне. Той изпълнява послушно мълчаливите ми нареждания и не сваля подплашените си очи от мене. Вадя цигара и с треперещи пръсти се мъча да драсна кибрита. Моята Еленка се навежда до печката, хваща един въглен с машата и го поднася към цигарата. Очите ѝ светят от възхищение, че прекарах бръснаря. Погальвам я незабелязано от другите по шията, вземам гайдата от ръцете на бай Илия и я слагам на масата пред бръснаря.

— Не я ли закъриш — загубен си! — казвам твърдо, но някак несигурно.

— Не умея, Коле. . . — приплаква ми бай Иван и не откъсва поглед от пушката, — ако е за бръснене — видя как ти свърших работа!

— Нищо не свърши! — пригладжа недоволен бузите си тате и едва сега забелязвам, че едната страна е избръсната, а другата си стои с четината.

— Ще я закъриш! — казвам припряно и усещам, че се потя под мишниците. — Не мога да се върна с пробита гайда в поделението, я? Пък и не е само в това работата!

— Остави го тоя! — дърпа ме настрана адашът. — Киро ще я закърпи, то аслъ кундурджилъка е истинския му занаят!

Бай Киро взема гайдата от масата на бръснаря, оглежда двете дупки, пъха палец отсам-оттам, припъква тежко, сумти. . . Не бърза да каже дума, схваща, че работата е отговорна и сложна.

Аз го гледам изпитателно, сякаш операция трябва да ми направи.

— Ще я оправиш като едноното нищо, Киро! Голям майсторлък има в ръцете ти! — говори високо тате и нетърпеливо пристъпя от крак на крак.

А бай Киро мълчи, не отговаря. . . Оставя гайдата на масата, изчезва зад тезгяха и след малко се връща с дървено куфарче. Отваря го и вътре виждаме кундурджийските му такъми! Олеква ми на душата, отпивам направо от чайника и поглеждам тайнствено моята Еленка. Бай Киро започва да вади инструментите, но аз го прекъсвам с ръка и казвам тънко усмихнат:

— Първо да погребем пушката, инак гайдата няма да се даде в ръцете ти! Тъй ли е, тате?

— Анджак е тъй, татевото! — оживява се старият. Разбира, че нов сеир ще гледа, и обяснява на всички. — Една гайда само с гол майсторлък не се спасява! На чисто трябва да се пила с нея, божя работа е тази, нали, попе?

Изваждам патрона от цевта и бутам бръснаря с пушката.

— Хайде — сръгвам го грубичко, — да си погребеш инструмента!
— Недей, пиленце — изплаква бай Иван, — тази пушка ми е от тате, спомен един вид. . .
— И тате ти беше като тебе, джелатин, знам го аз! — Прекъсва молбата му старият.
— Недейте бе, хора — дращи с локти по масата бръснарят, — колата си давам, ама пушката — сакън недейте! — милва гравираната пушка бай Иван и рони сълзи.
— Няма недей в тази работа, Иване! — налита срещу му попът. — Доде не погребеш рожбата си, гайдата няма да се отпусне спокойно в ръцете на Киरो!
А пушката наистина красива! Една такава везана, музейна вещ, дето се казва.
— Ставай! — Дръпвам го безмилостно.

* * *

Излизаме един подир друг в задния двор на бай Кирос. Оглеждам внимателно терсна и диря място за погребението, ама да е най-подходящо. Въртят се останалите зад гърба ми и мълчаливо сочат с ръце — не там, ами там!

Грабва бръснарят пушката от ръцете на тате и хуква. Добре, но погребение на враг изтърва ли се? Хвърля се пълномощникът в краката му и на място го скепчва. Нали той отговаря за сватби и погребения в махалата!

— Най ще ѝ е хубаво на пушката да си легне там до нужника! — предлага тате и пристъпя уморено от крак на крак.

— Коле. . . — дърпа се към мене бръснарят — на колене ти се моля, с паметта на тате сеир да не правим!

Дожаля ми за миг, аха. . . да се откажа! Но се сещам как гръмна гайдата под мишницата ми, и кръвта нахлува в главата ми. Грабвам една права лопата и му я връчвам.

— До нужника! — нареждам и соча с ръка като пълководец.

Бай Иван отива прегърбен и изнемощял до нужника, изрива бавно снега наоколо и очертава размерите на гроба. Черната земя лъсва и той изплаква със сълзи и занарежда:

— Тате, тате. . . не я турих в ковчега ти, както ти си искаше. . . дружинка на оня свят да ти бъде. . . ей я сега — идва при тебе! Полакомих се тогава, тате — мислех на мен по ще ми трябва. . . Хаир да не видят тези душмани! — поглежда ни зверски бръснарят и започва да копае гроба.

— Пепел ти на устата, Иване — на погребение тъй не се говори! — Отива до него попът с гайдата в ръце. Оглежда ни тъжно и започва да реди възпоменателно слово. — Всяка гайда си има пушка! Тъй е било от памети века, че и повече били. . . То и затуй на гайдата гласът ѝ е подплашен и тъжен, сякаш пиши от страх!

До себе си гледам тате как съсредоточено разглобява пушката с една отвертка.

— Сложно нещо е гайдата — продължава словото бай Илия, — щото е просто! Един мях и три заврънкулки — пискун, ручило, гайдуница. А пушката наопаки — сто джунджурии има. . .

— Баш сто не са — измърморва пренебрежително тате.

— . . . пък с един пръст върши работа! Кебар нещо е гайдата и пазене най-отговорно иска, понеже много години зъб ѝ имат, че и мухъла били. . . Никой инструмент, народе. . . за да свирне, не се пълни с дъха ти! — повишава глас попът. — От личния ни дъх тя песен прави и затуй по гайда не се стреля!

Бай Иван е вече до колене в гроба и поглежда към тате.

— Иване, Иване. . . — подава му разглобените железни части на пушката старият, а дървения приклад стиска под мишницата — гайда застрелва ли се бе, човек? Вари я, печни я, гайдата си е гайда! За хубаво, за лошо. . . друг инструмент нямаме!

Бръснарят полага нежно разглобената пушка в гроба, целува дулото ѝ, хвърля няколко бучки пръст.

Грабаме и ние малко земя в шепите и хайде, за лека ѝ пръст. Уж пушка погребваме, а се натъжих. Гледам и другите с прекършено настроение минават край гробчето и някак гузно поглеждат бръснаря. А даскалът му стиска ръка и сподавено казва:

— Моите съболезнования, Иване, ама друг чалъм нямаше.

Бай Иван зарива бързо оръжието, изчуква пръста отгоре и я оформя като могилка. А тате се присвива до него, не издържа до края и влиза в нужника да си свърши работата. . .

Отупваме обувките в дуvara и влизаме на топло в кръчмата. Даскалът кляка до печката, раздухва въглените и задрямалият огън лумва като стреснат.

— Лоши сме ние хората — споделя със себе си Еленка, — жал ми е за бай Иван. . . Зли сте всичките и най-вече ти, Коле! Оставихте се една гайда да ви грабне акъла!

Бай Иван влиза с лопатата и право на чайника с ракията налита. Надига го, мръщи се от непознатия вкус на гроздовата, че чак очите му се избелват.

— Хаирлия да е, Иване — подвиква тате, — подир малко ще чуеш ноти в главата си!

Бай Кирос сядва зад масата и започва да нарежда кундурджийските си такъми — иг-

ли, шило, канап, жълт восък, кожени парченца и кутийки с разни лепила и магии.

Настъпва тишина в кръчмата. Само бумтенето на печката и свистенето на чайника се чуват!

Бай Киpо поема гайдата от ръцете ми и раздвижва пръсти по масата. Лицето му, спокойно и вгълбено, попива напрежението от очите на всички, дето го гледат. Наобикаляме го и сядаме до него.

Кърпенето започва, шега няма!

— Бръснача! — обръща се бай Киpо към бръснаря.

Бърка оня в джоба и послушно подава инструмента. Бай Киpо изрязва две кожени парченца и тънко ги изтънява по краищата. Остава бръснача в сандъчето си и връчва на попа канап и жълт восък. Бай Илия започва за прекарва канапа назад-напред през восъка. Тате издърпва конеца от ръцете му и важно, като голям майстор, го притиска между пръстите, докато восъкът попие хубаво в канапа. През това време бай Киpо прави дупчици с тънко шило около простреляното място, а после и по кожените парченца.

Въздухът трепти нажежен, цигареният дим не шава над главите ни.

Подава ми бай Киpо игла, а тате канапа. Разминавам сеняколко пъти с ухото на тънката игла, но успявам да вдяна конеца. Поднасям го в пръстите на бай Киpо и се дръпвам да не му тъмня.

Иглата влиза в първата дупчица и излиза през една странична. На зиг-заг вървят бодовете. Пръстите на бай Киpо пилят ловко.

Лазят около раната на гайдата като крака на паяк, който огелпва с нишки жертвата си.

Стоим надвесени над гайдата и никой не смее да шавне. Дъхът ни спира до носа и дето се вика, замира от напрежение!

Бай Иван, и той гледа напрегнато, но е в страни до печката. Моята Еленка хапе устни в такт с бродерията на бай Киpо и нервно навива бретона си.

— Пустият му Киpо — тихичко въздъхва тате, — пипа като доктор!

Бай Киpо усеща, че работата му отива на добър край, и казва:

— Сегинка, като подлепя краищата с пап, надувай я с компресор, ако щеш!

— Компресора е, дето помпат гумите, нали Киpо? — пита тате.

— Аха. . . — механично отговаря бай Киpо — а папа е кундурджийско лепило.

— За папа знам — оживява се тате, — тате едно време имаше пап — още го пазя в буфетя, за зор заман. . .

— Изветрял е вече на баща ти папа — поспира за миг кърпенето бай Киpо и се замисля над гайдата. Челото му е оросено от пот.

— Хич не е изветрял — докача се тате и заговаря високо, — щото миналата есен го изпробвах. Като ме хвана на пръста, до вечерта не ме пусна! — Прекарва длан под очите си старият и бърше невидима сълза. — Тате. . . тате. . .

— Стига с този тати бе! — сопва се попът и не откъсва поглед от иглата на бай Киpо.

— Поп си ти, Илия, ама някой божествени работи не ги разбираш! — преглъща сълзите старият и подсмърча. — За Колето го пазя аз, не за мене! Един ден, като гибердясам, с този пап ще го държа за ръката и когато си искам, тогаз ще го пускам! Тая работа с папа е особена, затуй всеки човек пап не го лови! Нашият джине затова е силен, щото папа, дето си го имаме, не изветрява, ами хване ли те за ръката — пускане няма! . . .

Тате спира разсъжденията си и се втрещва в кръчката. Бай Киpо бърше чело, издърпва иглата от канапа, оставя я на масата и започва да размотава дългия шев. Закучи се нещо операцията!

— Вдени я пак, Коле. . . — казва с отчаяна нотка в гласа бай Киpо — друг шев ще пробвам. . .

Вдигам иглата, този път по-трудно от първия, и паля цигара. Бай Киpо взема чайника с ракията и дълго отпива. И отново започва. Попът се умисля и издърпва стола си настрана. Пушо тихо отива до прозореца и наднича навън. Стъмва се. . .

Бай Киpо започва да работи с две игли — едната наляво, другата надясно. Прави десетина бода и пак спира. . .

Чувам врата да скърца, обръщам се и виждам как бръснарят внимателно я затваря след себе си.

— Май се закучи а, Киpо? — обажда се Пушо от прозореца.

Поглеждам моята Еленка — в очите ѝ се люлеят сълзи. Хваща ръката ми и силно я стиска.

— Пробвай с папа бе, Киpо — предалага тате.

— Гайдата не е автомобилна гума, Янко — уморено произнася бай Киpо, — зашиване иска, ама. . .

Вратата отново изстенва и този път виждам гърба на Пушо.

Бай Илия отпива от чайника и тежко започва да обикаля около печката. С крайчеца на окоото си виждам, че кръговете му започват да се уголемяват, докато стигнат до вратата.

Зачервени от напрежение, клепачите на бай Киро премигат бавно. Пръстите отново улавят иглите и тръгват колебливо по дупките. Подир няколко бода върховете остават въткнати в раната на гайдата, а ръцете безпомощно се отпускат. Едната игла пада счупена.

— Звънеца... трябва да бия... —смотолеveno казва даскалът и тръгва към вратата. Бай Илия натиска бравата, ментешетата скърцат тъжно и двамата напускат кръчмата.

— Не става, Коле. . . — едва казва бай Киро. — Но не е до майсторлък работата! Най-парлатисани чепици и чанти мога да окърпя, ама...види се гайдата е по-друго нещо...

Вземам гайдата от скута му, потупвам я с ръка и я скътвам под мишница. Изправям се. Тате и Еленка също се изправят и излизаме като пребити от кръчмата. . .

* * *

Навън съвсем притъмняло. Премигват прозорците. Махалицата ни се готви за сън...

Вървим тримата тихо, скърцаме отчаяно в утъпкания сняг, също като прасето на бай Иван, и едва се докосваме с рамене. Стори ми се, че много време е минало, докато стигнем центъра на мегдана.

— Тате. . . — казвам тъжно усмихнат — я да изкараме на дядо песента!. . . Оная, най-дългата, най-трудната, най-тъжната. . .

Слагам ръка на рамото му и тате запява!. . . Еленка ме хваща през кръста — запявам и аз. . .

Носи се дрезгавият глас на тате, догонвам го с трудните думи на дядовата песен и тръгваме заедно да бродим из студения въздух!

Лети дядовата песен през мегдана,фучи ниско над къщите и хуква нагоре към небето — селските ни духове събира!

Какво стана, не знам, но махалата светва,небето се прояснява,сякаш утрото идва. . .

И изведнъж писва гайда! Някъде от горните къщи идва звукът и поема дядовата песен!

Гледаме тримата към небето, като че туй е божя работа, а не нашенска. . .

След миг пропищява втора гайда!

И трета. . .

Песните се събират на едно, усукват се над главите ни, летят.

Продължаваме да пеем с тате и да слушаме. Съвсем близо до нас надава глас друга гайда. . .

— Чуваш ли, тате, как се разлайват гайдите? — викам силно.

Навлизаме в сокаците на махалицата ни, разлайваме и други гайди, а песента на дядо не свършва и не свършва. . .