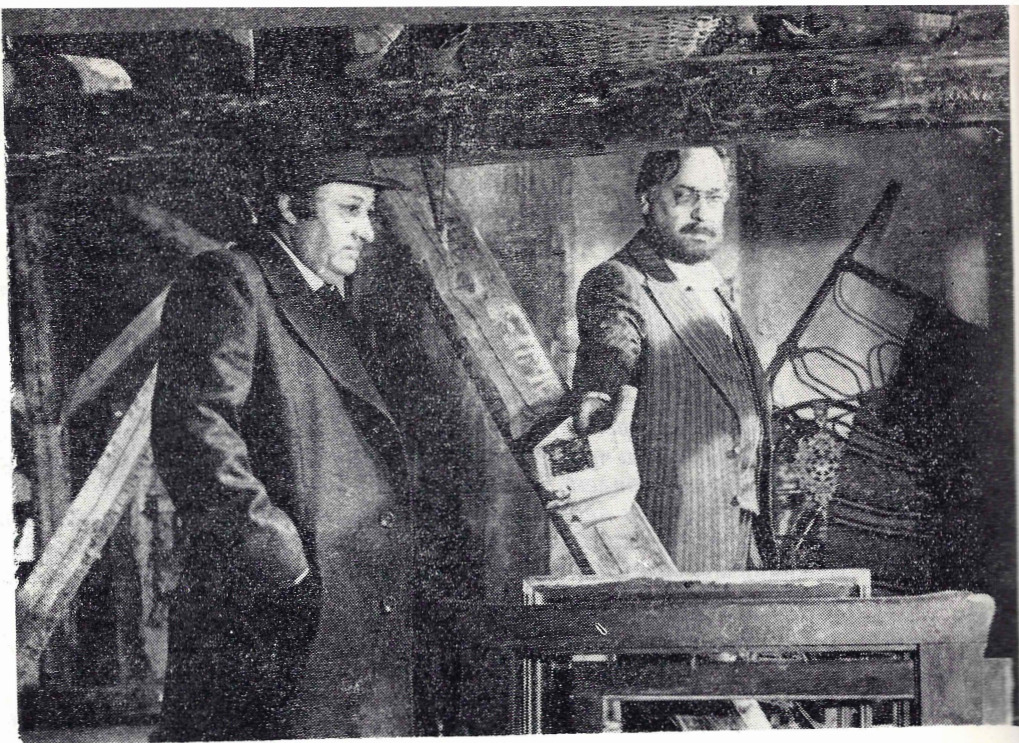


ВРЕМЕ НА ЗРЕЛОСТ

АЛЕКСАНДЪР КАРАГАНОВ — секретар на Съюза
на кинематографистите на СССР

През време на дискусиата, която се проведе в рамките на предишния, тринадесети кинофестивал във Варна, ние много говорихме за тъй наречената тема за миграцията. И това бе естествено. Тъй като тогава във фестивалната програма бяха включени такива филми като „Дърво без корен“, „Селянинът с колелото“, „Вечни времена“ и някои други, в които тази тема се поставяше сериозно, аналитично и в някои случаи много поетично. Възникването на тази тема бе естествено следствие от развитието на българското кино, отразяващо процесите на движението в живота на народа. Възможно и с известно закъснение, но българското кино се обърна към процесите и проблемите, които неизбежно заеха и трябваше да заемат много голямо място в живота на българския народ. Мисля, че българската кинематография решаваше тази тема за миграцията по-широко, по-дълбоко и по-аналитично от другите социалистически кинематографии не просто поради по-голямата склонност на българските кинематографисти именно към тази тема, а защото те внимателно са анализирали движенията на своето време, държали са ръката си върху пулса на живота и са отразявали онези процеси, които се извършват в него. В България, както в никоя друга страна, процесът на превръщането ѝ от аграрна в силна индустриална държава бе динамичен, бих казал, фантастично бърз. И напълно естествено е, че процесите на превръщането на вчерашния селянин в гражданин, в промишлен работник се извършваха може би по-остро, отколкото в някои други страни и нравствените психологически колизии,



„Допълнение към Закона за защита на държавата“ — голямата награда „Златната роза“

сблъсъкът на мигалия опит, между предишните привички и навици с новите, които трябва да се създават и усвояват, пораждаха много остри конфликти. Спомням си, че тогава ставаше дума за това, противопоставя ли се в българското кино градът на селото. Мисля, че такова противопоставяне нямаше, макар и да се долавяха елементи на носталгия по селското минало. Не защото селското битие в лоното на природата е било просто прекрасно, защото прекрасна е българската земя, българското село, но защото в резултат на вековното натрупване на народния опит, на вековното развитие на традициите на националния живот са създадени наистина безценни богатства от нравствени традиции, от емоционални, духовни традиции на народа. Изникваше въпросът, какво ще стане при прехода към индустриалното, градско съществуване с този опит, с тези натрупвания, с тези традиции. Ставаше дума не за това да се противопоставят тези традиции и този опит на градското съществуване, а за това да се отбере от тях всичко ценно и да се синтезира във всичко ново, което донася индустриализацията, което донася градът в живота и характера на трудовия човек от социалистическа България. Дори чрез филмите, в които доста определено звучаха носталгичните нотки, съвършено ясно се отделяше търсенето на синтеза, търсенето на съхраняване на всичко ценно, което е било в традициите и нравствения облик на българина, труженника на селото. В българските филми се осъществяваше процесът на определена аналитическа диференциация, на оценка и анализ на всичко хубаво в селото в миналото и всичко лошо, което е необходимо да се отхвърли и е свързано, ако се употреби често използваният у нас израз за определяне на селския живот, с идиотизма на селския живот. А е имало и това. Значи се сблъскаха не градът със селото, а вчерашният и днешният ден. Водоразделът между нравствените ценности и нравственото уродство, съвестта, чистотата на

помислите и чувствата и циничния прагматизъм и егоизъм, користолюбието, собственичеството минаваше не по географските граници, отделящи града от селото, а и по града и неговите квартали, и по селските улици — накратко казано — по характерите и душите на хората.

Сега, на четиринадесетия фестивал, нямаше практически филм от подобен род, макар отзвучите на миналите творчески търсения и увлечения на българското кино да се чувствува и днес. И ги няма не защото увлечението е преминало, а защото българското кино е казало по този въпрос своята интересна и тежка дума и по-нататъшното продължение на тази тема, на този поток на кинематографическо развитие очевидно би могло да доведе до самоповторения. Допускам и даже предполагам, че българските кинематографисти още не един път ще се върнат към темата за миграцията, но вече на нова степен на кинематографическо осмисляне, на кинематографическо усвояване на тези теми. Може би енергията на търсенето синтеза на нравствените ценности на градския и селския живот в бъдещите филми ще се прояви още по-отчетливо и по-силно, отколкото във филмите на тринадесетия фестивал.

В определена степен филмите за миграцията от XIII фестивал се свързват с филмите на XIV фестивал, чиито създатели водят бой срещу еснафството. Това е и „Самодивско хоро“, и „Вилна зона“, и „Силна вода“, и още някои други филми. Пак става дума за диференциация на нравствените явления и понятия,

„Циклопът“ — специална награда!



за отделяне и подчертаване на всичко ценно, което трябва да се съхрани и развие, и за отричане, понякога яростно, както например във филма на Едуард Захариев „Вилна зона“, на обезчовечаващото човека уродство на собственичеството и егоизма. Упоменах тук и филма „Самодивско хоро“, макар в него да става дума за художник. Но според мен в този филм се решава същата тема — чрез образа на художника, оказал се в странна ситуация, която създава елементи на някаква, нека ми бъде позволено да употребя модната в кинокритиката дума, некомуникабельност между главния герой и неговото най-близко обкръжение, неговата среда, която на всичко в света, в това число и на светото изкуство, гледа прагматично като на средство за печелене. В този смисъл изкуството се приравнява с пазарната търговия и всички други начини за печелене на пари. Но в контрапункта на движение на помисли и чувства на художника и обкръжаващата го среда достатъчно отчетливо се проявява утвърждаването на онези естетически и духовни ценности, които носи в себе си художникът в поразителното изпълнение на един от най-любимите ми в българското кино актьори Попандов. И в конфликта ние чувствуваме, ако може така да се изразим, неабсолютността, нетоталността на тази среда — зад тази далечина има друга далечина, има и други пластове на народния живот. Този художник, макар че в дадения случай се намира във враждебно обкръжение, принадлежи към социалистическия, българския свят.

Сатирата не изисква задължителното откриване на някакъв позитивен елемент — героят на сатирата може да бъде и просто смехът, както това класически показва Гогол със своя „Ревизор“, както класически показаха и критиците, започвайки от Белински. Е. Захариев въпреки това в своята сатирическа комедия, зла в някои отношения и яростна, воюваща, въвежда и позитивния елемент, създава допълнителен оттенък на цялото това уродство, което осмива. Има двойка млади хора с техния юношески максимализъм, с тяхното неприемане на всичко, което става наоколо, с тяхното вътрешно противодействие, понякога дори в мълчанието, в погледа, в някакви оттенъци на техните разговори или човешки отношения. Е. Захариев в „Преброяване на дивите зайци“, който украсяваше екрана на миналия фестивал, се изявяваше като необикновено обаятелен хуморист, в нещо и лирик, влюбен в тази земя, и не напразно думите от този филм „хубав край“, хубави хора!“ станаха своеобразен афоризъм в това число и у нас, руските поклонници на българското кино и на България. Тук Е. Захариев е не само хуморист, а сатирик, яростен, зъл, воюващ. Той разголява уродството в многообразието на човешките отношения. Той показва как невинната привързаност към вещите, към охолството, как привидно невинното самодоволство, самоутвърждаване, самоуважение, стремехът да бъдем като другите, как всичко това довежда към дехуманизация на човека, към бездуховност. И не само към това. Макар във филма да не е показано престъпление, то цялата система от човешките взаимоотношения и историята на характеристиките в пределите на този филм е построена по такъв начин, че тази среда, с нейния морал, с нейните принципи е предразположена към престъпления, тя е, така да се каже, бременна с престъпления, защото човекът-собственик, за да запази стадото цяло, може да отиде много далеч. И ето това обезчовечаващо човека свинство тук се разкрива като черта на градското еснафство, водещо началото си в онзи идиотизъм на селския живот, който се отричаше при всичките елементи на носталгия във филмите, посветени на темата за миграцията. Собственик, който в новопостроените квартали на един нов индустриален град, дори на улиците на столицата София, е донесъл своите свине, ограбил ги е със своя ограда, този собственник може да си позволи много. И съвършено друг обрат на тази тема — „Силна вода“. Макар тук да става дума за отношението към труда, аз отнасям този филм към онези, които

водят бой против еснафството. В дадения случай става дума за еснафско отношение към труда. Ние руснаците сме привикнали към такава метафора — потемкинско село. От работниците, търсещи вода, е направено поредното потемкинско село: работа за отчитане, работа за началството, работа, лишена от нейната духовност, от нейния смисъл. И напълно разбираем е бунтът на саяпъора срещу това потемкинско село в българско издание, против подобно формално чиновническо отношение към труда, колкото и да е парадоксална употребата на подобна дума към обикновените труженици. Тръгвайки от обратното, от средата, която е позволила да бъде увлечена в поредното потемкинско село, Терзиев в много достоверния, както винаги богат със свършено точни наблюдения тънък филм утвърждава труда като социално осъзнато деяние, труда като източник не само на материални богатства на обществото, но и на вътрешни богатства на човешката личност. Мярата на труда се осмисля като мяра на човешкото достойнство. И в това е дълбокият философски смисъл на този филм. По такъв начин, макар че на темата за борбата против еснафството са посветени тези три филма и същата тема да възниква и в още някои филми, аз мисля, че ние нямаме право да говорим за поява на някакъв нов поток в българското кино, на някакво ново увлечение — толкова различни са подстъпите към тази тема. А самата тя е възникнала и е породена от самото движение на народния живот, както и темата за миграцията.

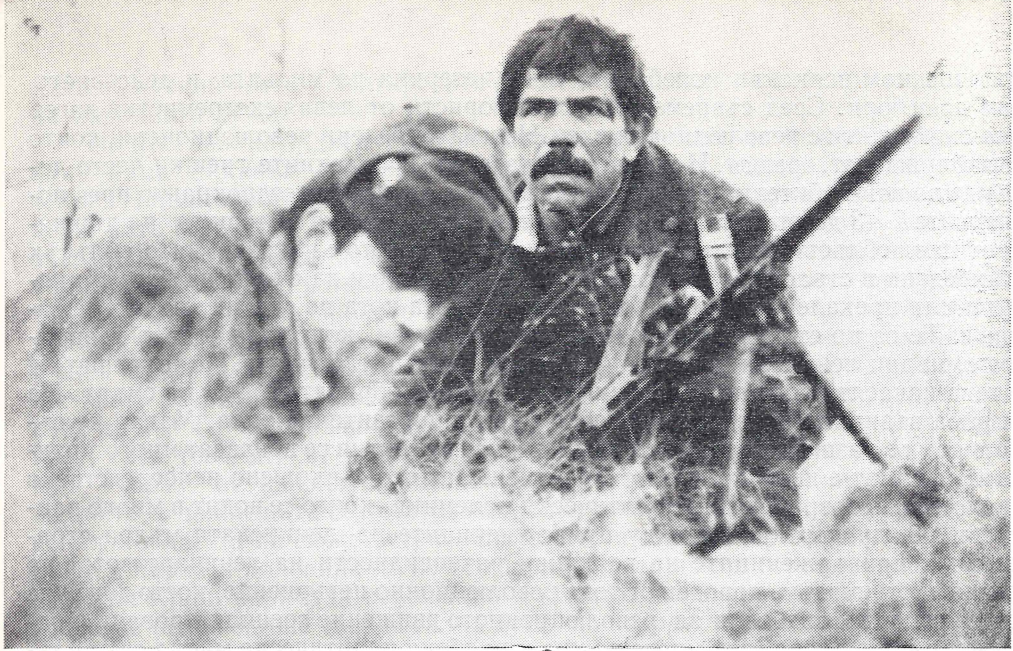
Имах възможност през последните десетина години нееднократно да бъда в България. И пред моите очи много неща се променяха в тази любима за мен страна. Пред моите очи България богатееше, ставаше все по-красива. Богатееха и хората. И сега в България е завоюван от трудолюбивия български народ под ръководството на неговата партия достатъчно висок стандарт на живот, може би дори по-висок от някои наши съветски републики, от някои други социалистически страни. Това радващо всички ни явление има, както и всяко друго, свои вътрешни противоречия. За тях, що се отнася до съветското общество, говори Леонид Илич Брежнев на XXV конгрес на партията, когато, анализирайки процесите за повишаване равнището на живота на народа, каза, че в съвременните условия ние трябва да мислим за опасностите и възможностите от рецидиви на еснафството. Тази тема в България пред вид бързината на промените, бързината на обогатяването на обществото и страната, стои може би още по-остро, тъй като рецидивите на еснафството са по-силни в условията, когато хората са започнали да живеят достатъчно богато, достатъчно заможни, а социалното самосъзнание на много от тях е още изостанало. В тези условия превръщането на хората на социалистическото в хора с морал и самочувствие на членове на потребителското общество е напълно реална опасност, за която свършено точно, остро и целенасочено сигнализира българската кинематография чрез филмите, за които говорих. Тези филми не са само кинематографическо явление, те са и социално явление — много важна, остра постановка на крупни въпроси от живота на народа. В тези, както и в други филми — аз бих назвал във връзка с това много интересния преди всичко със своето режисьорско решение „Следователят и гората“, „Не си отивай“ и редица други — се проявява една много важна и скъпа за мен, за всички нас особеност на българското кино. Българският кинематограф е реалистичен, трезв по отношение на изобразяване на живота, критичен, когато е необходимо да бъде критичен. Но българското кино, завоювало сега ново признание на зрителя, излезе на световен екран без каквито и да било отстъпки, както това беше във филмите от миналото десетилетия на някои социалистически страни. Техните създатели излизаха на световния екран чрез критиката на социалистическото общество, чрез прекалено съсредоточаване върху неговите болки и само върху болките при определено игнориране или забравяне

на всичко онова здраво, което обкръжава тези болести и с които то се бори, и получаваха аплодисментите на буржоазията, която злорадствуваше и се радваше, че кинематографистите от социалистическите страни така показват социализма. Българската кинематография излезе на световен екран без отстъпки от подобен род, с филми, утвърждаващи социализма дори в онези случаи, когато те критикуват недостатъците в практическото строителство на социализма. А българските кинематографисти умеят да ги критикуват и реалистично, и остро.

На XIV фестивал бяха показани няколко много интересни филма, посветени на миналото — по-далечното и по-близкото. Това е „Спомен за близначката“, „Осъдени души“, „Над Сантяго вали“, „Бой последен“, „Войникът от обоза“, „Допълнение към Закона за защита на държавата“ и някои други. Преди известно време имах възможност да споделя свои мисли с читателите на сп. „Киноизкуство“ по повод на българските филми, които са насочени преди всичко към младия зрител, за да му помогнат да разбере как е вървяла историята, как се е развивал народният живот, какво е съставлявало съдържанието, драматизма и патоса в живота на бащите и дедите. Тази линия в българското кино се продължава и в тази насока са завоювани нови височини. А това е много важно. Че именно са завоювани нови височини. Тук, в киното, е като на война. Една височина се превзема, за да се шурмува следващата. Когато една и съща височина се превзема отново и отново, започва увяхването на изкуството, то загива в самоповторенията. Ето че българската кинематография завоюва все нови и нови височини, отива все по-далеч в утвърждаването на историческото мислене на народа и човека, народа и съвременника. Историческото мислене, свързващо днешния ден с вчерашния, е безценно състояние на народа, обогатяващо неговия духовен, нравствен облик. В съвременните условия е необикновено опасна късата памет. За да се борим действено за мир, трябва да помним онова ужасно, което е било няколко десетилетия назад. Но късата памет е просто опасна. А механичната памет, напомняща ученичес-

„Спомен за близначката“ — специална награда





„Бой последен“ — първа награда

кото запомняне за вземане на изпит, обеднява човека и народа. Обогаства човека и народа размишляващата памет, преживяващата памет. Кинематографическият израз и въплъщение на такива размишляваща, преживяваща и анализираща памет ние намираме в най-добрите филми на XIV фестивал, посветени на недалечното и по-далечното минало. В този смисъл особено може би е важен филмът „Допълнение към Закона за защита на държавата“ на Стайков и Вагенщайн. Това е голяма победа на българското кино, преди всичко, защото екранът възкресява една от най-драматичните страници на революционното освободително движение на българския народ, показва реалната правда на историята, нейния сложен драматически ход, помага да се види тази история в нейните неразкрасени реалности. Но значението на този филм е много по-широко от простото възкресяване на историята, от значението на произведение, което помага за познаването на историята. Всяка епоха и всеки художник по своему четат книгата на историята. Едни страници бегло се преглеждат, други просто се прелистват, а върху трети се съсредоточава вниманието, вниквайки във всеки ред, във всяка дума. Времето диктува тази избираност на кинематографическото зрение. Това не означава, че аз призовавам към модернизация на историята. Става дума за това, че в сложната книга на историята кинематографистът избира такива страници, които, показвайки много правдиво миналото, имат особена поучителност за нашите дни. В този именно смисъл е трудно да се надцени и значението на филма на Стайков и Вагенщайн, на филма, в който е показана крайно жестоката кървава борба между силите на революцията и контрареволуцията, прерастваща в пряк фашизъм. На филма, в който са показани необикновено сложните, драматически сложните борби вътре в революционния лагер около стратегията и тактиката на революционната борба. Ленин говореше за търпението, като за много важно достойнство на революционера, противопоставяйки това търпение на нетърпението, което е свойствено на дребнобуржоазната революционност,

склонна към всякакви колебания, към истерика на мисълта и действието към авантюри. Сред съвременните авантюристи от левия екстремистки лагер има спекуланти с революционни идеи. Но има и убедени революционери, които се заблуждават, грешат. И драматическата вина на техните грешки често довежда до най-губителни резултати, както се е случвало нееднократно през последните 2—3 десетилетия. В „Допълнение към Закона за защита на държавата“ този сблъсък между търпението и нетърпението е показан като сблъсък на убедени и страстни революционери, без какъвто и да е опит да се окарикатури или прекалено да се повиши критическата нота по отношение на грешките. Те са по същия начин свети, както и онези, които защитават правилните, мъдри ленински принципи на стратегията и тактиката. Но те грешат. И с това нанасят вреда на революционното дело и обричат себе си на смърт. На екрана възниква един драматически урок с поразителна сила. Макар че събитията се развиват през 1925 година и тези събития се показват много правдиво, филмът е необикновено съвременен. Защото свършено непосредствено се намесва в съвременните политически полемики, които се водят в много партии и между партияте, между привържениците на ленинската мъдра стратегия и привържениците на всякакви разновидности на левичарството, на левия екстремизъм, породен от това революционно нетърпение, което довежда до авантюри и съдбовни за революционното движение грешки, провали и поражения. При това тази много важна и дълбока политическа мисъл се въплъщава във филма чрез живата диалектика на характерите и човешките отношения без ни най-малък намек за декларативност. Това е едно от най-големите достойнства в работата и на Вагенщайн като сценарист, и на Стайков като режисьор, а така също и на актьорите, участващи във филма. Струва ми се, че важно място в българското кино ще заеме и филмът „Бой последен“, макар в художествен смисъл да има своите недостатъци. Може би някои характери не са достатъчно драматургически и актьорски обозначени. Но това е също филм, пресъздаващ много важна страница от историята на България, от историята на освободителното движение. Важна именно за това, че за разлика от много други български филми, посветени на антифашистката съпротива, тук може би с най-голяма пълнота, поне така ми се струва, е въплътена мисълта за направляващата ръководна роля на партията в организацията на антифашистката съпротива. И пак без декларации, а чрез човешки взаимоотношения, чрез образа на пълномощника на ЦК за дадения партизански район, чрез цялата система образи на този филм.

Христо Христов е създал твърде сложния филм „Циклопът“. Да се покаже животът в една подводница в мирни условия, да се покаже високото равнище на военното изкуство е смел опит, защото такъв материал е много труден за драматургична обработка и филми на подобна тема дори и у нас не излизаха успешни. Според мен на режисьора се е удало много. Филмът се развива като търсене, като размисъл, за което помага и изразителната и богата пластика, така характерна за Христов.

Мисля, че много зрители в България, както и в Съветския съюз, ще се зарадват на филма „Войникът от обоза“, макар режисьорски той да не е така силен. Той поражда горещи симпатии преди всичко с актьорската работа на Кузнецов — тънка, проникновена. Кузнецов дълбоко е почувствувал душата на най-редовия от редовите — войника от обоза. Тук този най-редови от редовите войник неособено политически грамотен, неособено умен в отношенията си с хората и наистина съвсем недипломат и неполитработник, се оказва пълномощен представител на своята велика армия, на своя народ в първите срещи с българските селяни, с българските труженици и се получава необикновено трогателна, до дълбочината на душата завладяваща зрителя картина на сре-

щата на руския човек и българските труженици, всеки от които носи красотата на народната душа.

На фестивалната дискусия ние говорихме за това, че сега в българското кино няма никакъв единен стилистически поток, единно стилово увлечение. Някои оценяват това отсъствие на общо движение като черта на прехода, като особеност на едно кино, което се намира на кръстопът, което се е оказало в зоната между „вчера“ и „утре“. Мисля, че подобна гледна точка не е вярна. Мисля, че отсъствието на единни общи увлечения, което сега е свойствено не само на българското кино, но и на съветското кино, и на много западни кинематографии, включвайки, да речем, италианската, американската, е една от чертите на зрелостта на кинематографа. Киното е младо изкуство. Неговото развитие бе необикновено динамично. Откритията следваха едно след друго. То откриваше себе си на части. Монтажът и монтажната образност, след това звукът — новите възможности, откриващи се от звуко-зримиия образ, от използването на словото и неговото съединяване с изображението, с движещата се фотография, след това цветът, след това новите търсения в областта на сюжетостроенето, езикът и стилът, характерни за края на 50-те и първата половина на 60-те години, които някои горещи кинематографически глави наричаха революция в киното, революция на стила и езика. Може би революция е твърде силна дума, но повратът беше много забележим и много значим. Сега такива поврати няма и в близко бъдеще аз не ги предвиждам — нека читателите на списанието да ме смятат скептик. Мисля, че в съвременните условия се повишава ролята на личността на художника, ролята на индивидуалното търсене, на индивидуалното откритие. Упоменатите от мен кинематографически движения развиваха историята на кинематографа, обогатяваха естетическия арсенал на кинематографа с нови открития. Но почти винаги, когато възниква някакво силно, властно движение, след него или заедно с него се появява увлечение, преминаващо в мода. А когато възниква увлечението и модата, то те крият в себе си опасността за нивелиране на таланта. И човек може би с някакви други художнически склонности, но работещ в рамките на това движение, вече приспособява своя талант, своя режисьорски, актьорски или операторски почерк към това, което сега, именно сега се счита наистина съвременно. Това отсъствие на такива общи увлечения, отсъствието на мода, а именно такъв е сега моментът, историческият момент от развитието на киното предоставя по-голям простор за индивидуалното търсене, за индивидуалното откритие, за изява на своеобразието на таланта. В българските филми са достатъчно отчетливи търсенията на стил и език, търсенията на нови средства за кинематографическа изразност, на нови възможности на нашето изкуство на различни направления. Не винаги тези търсения завършват с абсолютна победа. Има и поражения, и полупобеди. И ние ги виждаме на Варненския фестивален екран. Но сега ние и за пораженията, и за полупобедите в българското кино можем да говорим на фона на общата зрелост. Изградена е българска кинематографическа школа, изградена е култура на филма, култура на българското, именно на българското кино.

Имам пред вид не само равнището на занаята, не само нивото на професионалното умение. Имам пред вид много сложната сплав от отношението към живота, разбирането на живота и съединяването на това отношение и разбиране с отношението към изкуството, с търсенията в областта на изкуството, с търсенията в областта на кинематографическата изразност, езика и стила. Когато това изградено в резултат на много движения на националната психология на художника отношение към живота се съединява с неговите собствени търсения в областта на езика и стила, се ражда онзи национален стил, който е невъзможно да бъде създаден само с усещането за особеностите в национал-

ния живот. Националният стил се ражда тогава, когато усещането за особено-стите в националния живот се съединява, синтезира с развитието на националната културна традиция. А според мен и в сатирата, и в поезията, и в лириката на българското кино, в неговата психологическа проникновеност, в любовното изследване душата на труженика, в изключителното уважение към традициите се проявява не само разбирането за живота, но и националният подход към самото изкуство, към развитието на неговите традиции, към формирането на кинематографическа школа и кинематографическа култура.

Настъпило е времето на зрелостта. И за недостатъците, слабостите и пропуските ние сега мислим и разговаряме от тези позиции, от висотата на зрелостта в българското кино. За някои от тези недостатъци, за които сега ще спомена, по-рано аз не бих и говорил. А сега навярно аз имам моралното право да говоря за тях, тъй като от този, на когото много е дадено, много се и иска. Ето да речем, драматически сложният филм на Вълло Радев „Осъдени души“ се обръща към историята на национално-революционната война в Испания.

Но в центъра на филма, по неговия главен сюжетен ход, е извънредно острият конфликт между фанатизма и човечността, между догматизма, доведен до фанатизъм, и хуманизма, между аскетизма и любовта, между деформацията на чувствата и истинските чувства. Сам по себе си конфликтът е много интересен, многозначен — това е не само историята на любовта, отхвърлената, неприетата любов. Той има и социално-философско и нравствено значение и за други ситуации, и за други хора, и за други времена. И ако аз все пак говоря за няк акви претенции към филма на Вълло Радев, те не са свързани с разкриването на този конфликт, а са свързани с това, че според мен, национално-революционната война, чиито страници възникват на екрана, се изобразява в редица сцени на филма като някакъв паралел. Развиват се паралелно две линии, без да се сливат, без да се съединяват. И от това филмът губи много и може би самият конфликт, формиращ сюжета на филма, остава недостатъчно изяснен, недостатъчно осмислен в неговия философски, социален и нравствен аспект. Или силният, майсторски направен филм на Рангел Вълчанов „Следователят и гората“. Според мен тук Рангел Вълчанов като режисьор е много по-силен, отколкото като сценарист. Филмът показва хуманността на обществото чрез хуманното разбиране на закона, на принципа на следствието, чрез отношението към подсъдимия, чрез образа на самата последствена. Всичко това са силните страни на филма. Но самата история на следствието заема приблизително 95 % от сценарния метраж и само в 5 % имаме излизания зад нейните предели, даващи с някакви намеци, с някакви врезки в екранното действие представа за това, какво е станало с това момиче, защо то се е оказало в състоянието на такова отчуждение от окръжаващото го общество, от окръжаващата го среда, защо то се е оказало в такова отчаяно положение в качеството на подследствено. Според мен сюжетът на филма е твърде затворен за темата. Ако този сюжет беше по-отворен, то, разбира се, тогава драматургът Вълчанов по-силно щеше да подкрепи режисьора Вълчанов.

Има определени недостатъци и в някои други филми, няма да се спирам върху тях. Към тях достатъчно трезво, достатъчно взискателно се отнасят българските кинематографисти. И това е залог за бъдещото придвижване напред, източник, подхранващ оптимизма на всички онези, които като мен горещо обичат българското кино и му желаят нови успехи.

Слаби филми е имало, има и ще има. Това само по себе си е неприятно. Но бедата започва тогава, когато кинематографистите се оказват поразени от болестта на естетическия далтонизъм, на естетическа глухота, когато те започват да не различават кое е хубаво и кое лошо. И слабите филми оценяват като средни, средните оценяват като добри, а добрите като изключителни. Не дай,

боже, българските кинематографисти да се разболеят от тази болест. Но съдейки по фестивалното настроение, по фестивалните дискусии, тази болест не е поразила душата на българските кинематографисти, те достатъчно трезво и реалистично се отнасят не само към своите победи, но и към своите нерешени задачи, към своите недостатъци.

ДИНАМИЧНО РАЗВИТИЕ

ГАЛИНА КОПАНЕВА — кинокритик (Прага)

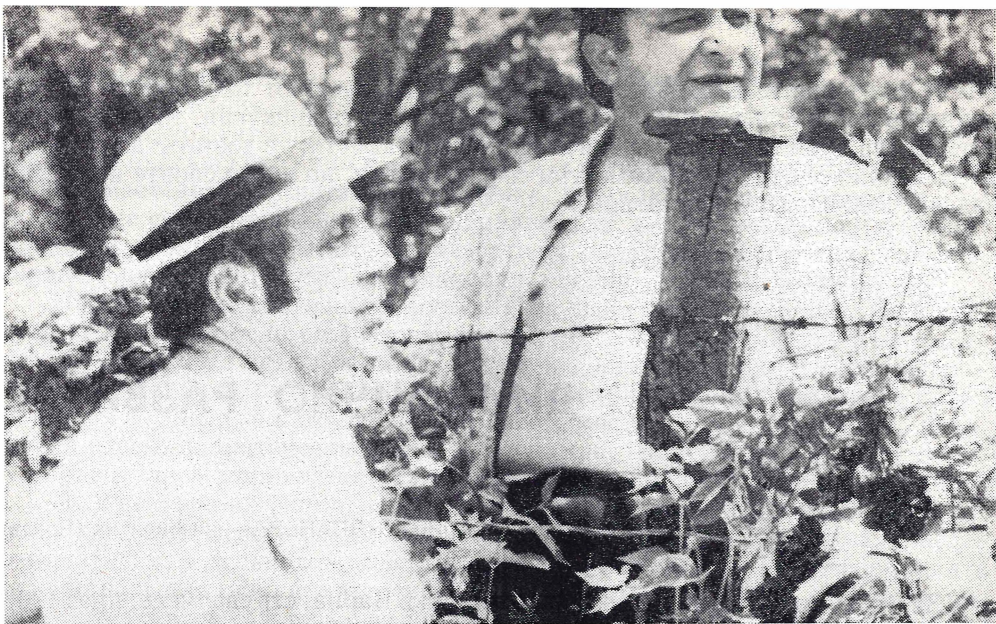
За първи път участвах на фестивала във Варна, струва ми се, през 1964 година. На високо ниво тогава бяха операторската работа, актьорското майсторство. Но не всичко беше благополучно. Много остро стоеше сценарният проблем, драматургията, развитието на сюжета. И все пак съществуваше един обнадеждаващ фактор — въпреки че филмите като цяло бяха „рехави“, в тях винаги имаше много хубави епизоди. И тези епизоди често пъти сами по себе си бяха по-значителни от целия филм, те подсказваха, че българските сценаристи и режисьори вече умеят да наблюдават действителността, да извличат от нея много съществени моменти, че могат да мислят с интересни кинематографически образи.

След това се създадоха отделни хубави филми като „Цар и генерал“, определях ги като етапни произведения. После се дойде до неочаквания скок — „Козият рог“. Настъпи оня хубав „сезон“ за българското кино, когато именно започна успешната разработка на съвременната тема, когато се правеха опити за философско осмисляне на темата за съпротивителната борба, когато беше приключено с еднолинейните, черно-бели герои.

Появи се темата за миграцията, върху която се писа толкова много; беше интересно да се наблюдава разработката ѝ в толкова различни творби. Появи се сценаристът Георги Мишев — това крупно явление, този голям „подарък“ за българското кино. Своеобразен е неговият сценаристки почерк, неговото възприемане на света, на хората; от епизодичността той върви по възходяща линия към сериозно социално и политическо обобщение. Темата за борбата срещу еснафството, срещу отделни проявления на еснафството се разработва от много строги, много правилни позиции. Той гледа на еснафството не като на нещо безобидно, не като на преходно явление, а като на заплаха за нашия живот.

На този фестивал нямаше или не достигаха филми във философски план като „И дойде денят“, „Последната дума“ или „Вечни времена“. Но аз не смятам, че сега изобщо се е стигнало до някакво интелектуално занижаване; във фестивалните филми има философско размишление, но то не се хвърля в очи, то е влязло напълно в тъканта на произведенията.

Много приятно ме изненада филмът „Допълнение към Закона за защита на държавата“. Този филм е в категорията на политическите филми, които сега се снимат в света. Това е цялостно произведение, в което е спазена документалността на фактите, постигнато е удивително взаимно разбиране между сце-



„Вилна зона“ — първа награда

нарист и режисьор. От сухите факти режисьорът извлича много силни сцени, прави много силни образи. Нищо не се повтаря в този филм, в него няма нищо банално. Частният случай, частната история на България действително звучи като задължителен етап в развитието на революционното движение. Въпреки че тук има нещо много специфично българско, това движение на историята се повтаря при други обстоятелства. В проблема, в гледните точки на персонажите, които защитават определени схващания и концепции, може да се намери нещо много общо не само за 20-те години, но и за 30-те години и т.н. в много страни, на които е било съдено да минат през този етап.

Мисля, че филмът ще бъде разбран и ще предизвика интерес и зад граница. Аз самата не знаех всичките тези факти, не познавам съдбата на тези хора, какви са били през 20-те години, какво е било предишното им развитие. Не съм изучавала българската история. Но във филма е изобразен един етап от развитието на революционното движение в много широк план и значение и той ще бъде разбран.

Много спорен за мен е филмът на Христо Христов. Струва ми се, че сценарият е обещавал филм в съвсем друг план. В този филм има твърде много ефектни, бих казала, много странични сюжетни линии, които, вместо да извисяят главния проблем, го тушират. Прекалено много се е предоверил режисьорът на изобразителните възможности на киното — да издигнат сценария, драматургията. . . На мен не ми е понятна дори тази семейна драма, смъртта, конфликтите между двете жени. Не разбирам също и сънищата, те не са поток на подсъзнанието. От сферата на подсъзнанието те отиват в някаква съвсем друга логика, различна от тази на съновиденията. . . Има много външни, ефектни сцени, които отнемат вниманието от сериозните неща, които ни казват героите. Средата не „работи“ в полза на смисъла и съдържанието на филма. В неговите предишни филми наистина имаше такива моменти, но в този филм те са по-скоро орнамент — някъде в периферията на главното, тук те заглушават основната линия.

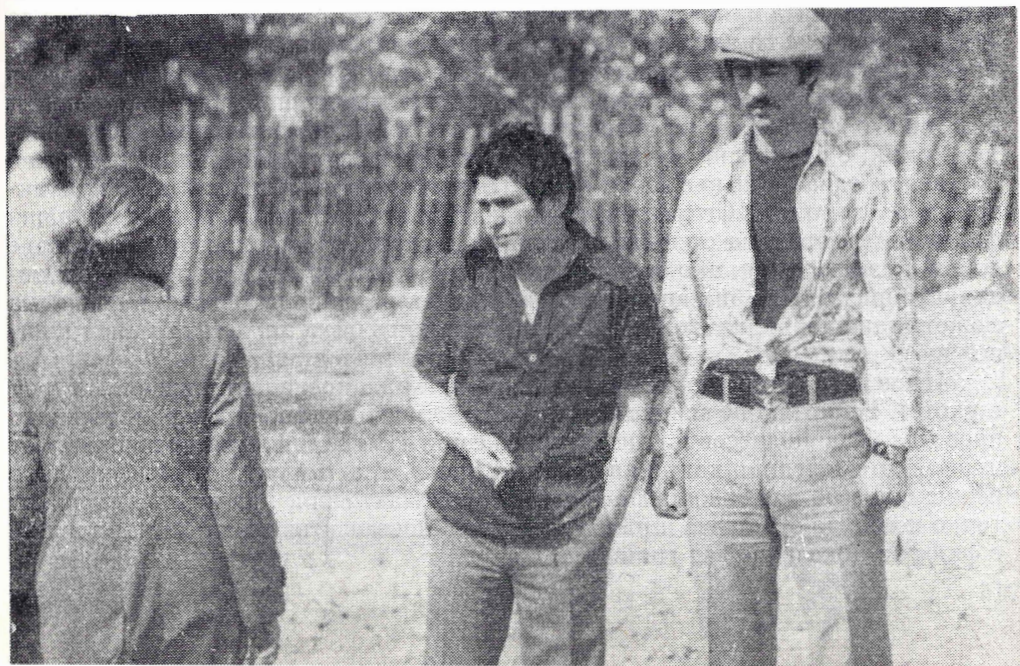
Очевидно главното във филма е човекът, неговото място в живота, неговите разсъждения по повод възможната съдба на света. Същевременно тук има още една интересна линия — формирането на човека в професията, човекът, който е длъжен да жертвува своите лични чувства (по които може да се състави впечатление за щастие) в името на живота, в името на сериозни неща, за които носи отговорност. От тази отговорност той не може да се откаже, защото принадлежи към определено общество, защото е човек с определена идеология. Но ето това не се е получило. На мен ми е трудно да се оправя в страничните сюжетни ситуации.

Неудачен е също краят на филма на Любомир Шарланджиев. Целият филм е построен върху принципа на „Амаркорд“ на Фелини, върху субективната гледна точка на момчето. Светът е видян през очите на това момче. . . Изведнъж, след като са минали две трети от филма, започва една обективизация на фактите, което не съответствува на всичко предишно.

Въпреки това този филм е нещо ново в българската кинематография, не само със своята познавателност, но и със силното си емоционално начало. Не сме видели друг филм, изграден в такава ширина, с такива ярки епизоди, с толкова интересни персонажи от българското общество в навечерието на революцията. Аз мисля, че филми с подобна тематика, показващи това дореволюционно общество, това общество в очакване края на определен етап, могат много интересно да се свържат с днешния ден; какво беше българското общество, какво стана. Но нали освен партизани и отявлени фашисти има още и голяма част от населението, което все още не можеше да мисли и да живее политически. Разбира се, политизацията на обществото се извърши по-късно. . . Режисьорът на филма извлича много интересни, много необичайни епизоди и моменти от живота. Той умее да ги покаже с много тънък хумор. Но бих искала от драматургията повече рационална настойчивост, без да се погубва емоционалността — най-голямото качество на филма.

Колкото повече гледаш български филми с такава историческа тематика, толкова повече ти се иска да знаеш за пътищата на България към днешния

„Щурец в ухото“ — втора награда



ден, за хората — какви са били, какви са станали.

На преден план на фестивала излизат и филмите на Вълчо Радев и Рангел Вълчанов. Те са „сочни“ на много високо професионално ниво. У Радев ни поражда това, че той, без да снима в Испания, е могъл да създаде на екрана един действително убедителен образ на тази страна, образ на тази епоха. Той гледа към света от много интересен ракурс. В малък метраж той е могъл да постави превъзходни епизоди, наситени с психология, с драматизъм. Това е огромно предимство.

Филмът е интересен в няколко аспекта: как може да се прочете литературното произведение, как може да се издигне над него, как да се пренесе литературният сюжет с чисто кинематографичен език. Филмът „Осъдени души“ е много интересен още и със своя вътрешен ритъм, с редуването на трагедияното с драматичното, с лиричното. Нямам чувство за пренаситеност. Това е много трудно за осъществяване, но много ценно.

Същото е у Рангел Вълчанов. Макар че филмът е много по-бавен по ритъм, в него няма нищо излишно. Нямам усещане за пустота. Всичко е в хармония. Макар че „Следователят и гората“ се отнася към категорията на криминалните истории, сюжетът е разказан съвсем необичайно, в психологичен план. Акцентът се поставя върху съвсем други неща, а не както това се върши обикновено.

В много други филми се чувства известна недоработеност, известна недостатъчност. За мен „Силна вода“ например, въпреки че филмът се гледа приятно, че актьорите са много интересни и в произведението има много добър хумор, е построен сякаш на външни признаци, сюжетът е много външен. Зад хумора не се чувствуват достатъчно завършени характери. И дълбокият морален конфликт, който възниква между тези хора, се проваля. . .

Интересно е как различни режисьори поставят Мишев. У Захариев винаги се получава сатиричното, у Кирков — лиричното. А у Андонов нищо не се е получило. Получил се е забавен, мил филм, макар че по своя сюжет е трябвало да бъде много сериозен. Липсва тънка режисура. Режисьорът е позволил на всеки актьор да изобразява — както сам си го разбира — своето място във филма. Това е голяма загуба на произведението като цяло. Често доминират такива превъзходни външни изяви на актьорите, които извикват смях и така приятно се гледат, но които като цяло са „торпедо“ за филма, снижават социалната му насоченост. Ножицата и монтажното мислене трябва да се използват не само в завършващата фаза; тогава те нищо не могат да направят. Нужно е режисьорско мислене.

Искам да ви разкажа следния случай. Снимаше се комедия. Сценарият беше много „рехав“. Във филма участвуваше млада и красива актриса — роден комик, с прекрасни жестове и мимика. Режисьорът направи грешка, че я поставяше едва ли не във всеки кадър. В резултат — спецификата на тази актриса се загуби. . . Струва ми се, че тази опасност се долавя и в някои ваши филми. Актьорът не трябва да са снима прекалено дълго, особено когато е добър и изразителен; ако се задържа прекалено дълго на екрана, той ще „задуши“ образа. И не би направил следващите сериозни ситуации и обрати на сюжета така добре, както би ги направил, ако го бяха показвали „икономично“ на екрана. . .

На мен ми се струва, че Попандов се задържа прекалено дълго в „Щурец в ухото“. Наистина не всичко разбрах от диалектния говор на героя, тъй като преводът беше поднесен на литературен език. Но все едно присъствието му от първия до последния кадър на екрана е прекалено. Филмът би спечелил, ако режисурата бе приложила по-точна мярка. Както при роклята — да знаеш точно колко да отпуснеш и нито сантиметър повече. Във всеки случай това не е филм за показване зад граница.

На този фестивал бяха показани творби, които се вписват в категорията на най-добрите филми. Режисьорският им език напълно съответствува на международните параметри за водене на разказа. Не се долавя умора, изчерпване на създателите. Във всеки филм усещам някакъв резерв, чувствам други възможности — у сценариста, у режисьора, у всички творци. Това не са филми, които са стигнали до определена точка — и край. Напротив, чувствуваш нови възможности за разработка на същата проблематика. В българското кино работят предимно млади режисьори. Това са режисьори с динамично развитие.

Впрочем динамичното развитие е характерно за цялата ви кинематография.

Началото и краят в списъка на наградите

ЮРИ ХАНЮТИН — кинокритик (Москва)

Четиринадесетият кинофестивал във Варна бе особено труден за журито — твърде много бяха основателните претенденти за награди. Това е естествено: фестивалът трябваше да бъде равностойка на две години развитие на българското кино, години наситени, плодотворни. Може би затова, когато на сцената в спортната зала във Варна един след друг се качваха лауреатите на XIV кинофестивал, злите езици (а зли езици има на всеки кинофестивал) говореха, че с малки допълнения наградените биха могли да съставят пълен групов портрет на българското кино.

Действително наградените бяха много, но дори при несъмнената щедрост на журито, което се стараеше никого да не забрави, никого да не обиди, резултатите от фестивала се оказаха естествено нееднакви за неговите участници. Както във всеки конкурс, и сега имаше несъмнени лидери и аутсайдери и именно за тези, които заеха първите места в списъка на наградите, и за тези, които не намериха място в него, ми се иска да кажа няколко думи — както защото в крайностите намира най-ярък израз закономерността на целия процес, така, защото и за победителите винаги е полезно да чуят критически забележки, а за победените — одобрителни думи.

И така, в началото за „победителите“.

„Допълнение към Закона за защита на държавата“ е произведение мащабно, вълнуващо и майсторско. Двете последни определения са взаимосвързани. Майсторството на сценариста Анжел Вагеншайн и режисьора Людмил Стайков е насочено не само към възкресяване на един от най-драматичните моменти от българската история, но и към това да се завладее зрителят с напрегнатия ритъм на повествованието, с безпощадността на класовите стълкновения, преследвания, покушения и убийства, да се доведе той до потресение от самоотвержеността на редовите бойци и ръководители на партията и хладнокръвната жестокост на властите.

И това се отдава на авторите. Може би на места драматизмът се форсира в ущърб на документализма, може би спорът за пътищата на революционната борба не се издига до равнището на философски размисъл, а може и да се

съжалява, че за разлика от отрицателния персонаж положителните герои, ръководителите на нелегалното движение, са лишени от истинските си имена и с това са лишени и от историческо битие. Но във филма се долавя ароматът на времето, чувствува се напрежението на борбата, ужасът от терора и онзи истински оптимизъм, който се ражда не от розовото, олекотено изображение на историята, а от разкриване на нейните дълбоки закономерности. Думите на Гео Милев във финала на филма за времето на реакцията, което винаги е само запетая в историческия процес и никога точка, напълно отразяват концепцията на авторите такава, каквато се долавя във филма.

Острото чувство за историзъм, разбирането на историята като сложен, многослоен процес е, както ми се струва, най-важното завоевание на съвременното българско кино. То особено рязко се проявява в такъв филм като „Спомен за близначката“. Светът на този филм е многоизмерим, многолик. При това различните жизнени пластове, различните правди на героите съществуват едновременно и ние разбираме тяхната законност, техния смисъл, тяхното сложно преплитане.

Тук българското кино се доближава до онова равнище на виждане и мислене, което е свойствено за голямата класическа литература — не случайно, когато гледаш този филм, си спомняш за „Егор Буличов“ на Горки. Но и аз не случайно пиша „се доближава“, а не „се е доближило“. Класическото произведение винаги е хармонично и съразмерно и като стил, и като композиция. Епизодът с посрещането на съветската армия е решен във филма плоско и плакатно, рязко изскача извън стилистиката на филма, а историята с погрешното убийство на стареца е несъразмерно дълга и разтяга финала.

Най-сложният филм между заелите първите места в наградите е според мен „Циклопът“ на Христо Христов. Несъмнено той е показател на зрелостта и новото самочувствие на българското кино, което вече се стреми да излезе от пределите на специфичната национална тематика, да постави глобални про-

„Не си отивай“ — втора награда





„Следователят и гората“ — награда за режисура

блеми за целия свят. Конфликти семейни, лични и политически, всички сили линии, всички напрежения и драми на съвременния свят преминават през душата и мозъка на героя. И всичко това, в поетическия маниер на Христов, в сплитането на неочаквани асоциации с неопределена граница между съня, фантазията и реалността. Обаче оставяйки чувство на възхищение със смелостта и широтата на постановката на въпросите, с богатството на възможностите, филмът поражда на места и чувство на неудовлетвореност от неговата реализация.

Трудно е да се разглежда героят като абстрактен човек от съвременния свят и да не държим сметка за неговата професия като командир на атомна подводница. Като обикновен и заинтересован зрител аз бих предпочел човека, отговарящ за атомно оръжие, да има по-малко богато въображение и повече спокоен характер. Спорът му с неговия помощник — да стрелят или да не стрелят по чуждестранната подводна лодка — е важен и носи философско съдържание. Но трудно е да се освободим от мисълта — ами ако помощникът успее да го убеди или те си разменят служебните места? По всяка вероятност такива отговорни решения не се взимат на равнището на командири на подводници или самолети и не единично.

Или казано другояче, има определено разминаване между проблематиката на филма и неговия стил, от една страна, и героя и сюжета — от друга. Ето защо и онова, което беше органично мощно в „Последно лято“, тук понякога ни се струва излишно. Обилието на проблеми става причина често пъти те само да бъдат назовавани, а потокът на асоциативните виждания се налага да бъде рационално разпределен между назованите проблеми.

И все пак търсенето на Христов е важно, перспективно, разширяващо тематическата и естетическата територия на българското кино. Мисля че съвременното българско кино има право на такъв експеримент и за това, че то е предимно кино зрителско, едно от най-зрителските киноизкуства в нашия социалистически лагер. Това е кино на стабилните форми, незабравящо точната драматургическа конструкция, увлекателността на сюжета, емоционалност-

та, разнообразните способности за въздействие върху зрителя и преди всичко използването на традиционните масови жанрове на мелодрамата, на детектива и на комедията — естествено използване не механическо, а съобразено с идейните задачи. Именно такъв е кинематографът на Радев, такива са последните филми на Стайков и Вълчанов. Но такъв е и кинематографът на Велчев и Андонов, които не намериха място в списъка на наградите.

В какво е тук работата? Филмът на Иля Велчев „Сладко и горчиво“ започва интригуващо. Компанията на младите прахосници на живота е показана в серия силни и цветущи микроепизоди, с познаване на материала и безспорен темперамент. Изобщо с този филм Велчев се очертава пред мене като несъмнено талантлив човек, предаващ остро драматичните перипетии на живота, надарен със сила и страст. Но това е талант, който още не е намерил вярната посока. Бих го оприличил на мощен всъдеход, който вместо да се движи по непрокарани пътища и да открива нови явления и характери, се носи на четвърта скорост по асфалтирания път на известните, а понякога даже и на баналните решения. Така е и тука: когато гледаш първите епизоди на филма, неизбежно се пораждат въпросите — кои са тези млади хора, откъде идват, кое ги кара да се изявяват по такъв начин, еднородни ли са те в своята психология. Но авторът избягва да даде обяснение за най-интересното във филма и вместо това на екрана се появява като паднал от небето спасителният генерал (а какво да правят онези младежи, които, отклонили се от правия път, няма да срещнат своя генерал?) и филмът твърдо стъпва в коловоза на мелодрама, тичния детектив или детективната мелодрама. Стремехът към увлекателност и чувствителност тук се реализира (за разлика от филмите на Стайков и Радев) за сметка на загубване на аналитичността, на отказ от социален анализ на действителността. А жалко! Иля Велчев, повтарям, е способен според мен да преодолява по-високи препятствия.

И на края „Самодивско хоро“ на Иван Андонов. Струва ми се, че главната „вина“ на филма, попречила му във фестивалния конкурс, е в това, че той се появи след „Вилна зона“. И някои неща, които там бяха откритие, тук се възприемат като повторение. Причината е не толкова в режисурата на Андонов, колкото в драматургията на Мишев — наблюдателен и тънък художник, но ограничил се в този сценарий само с описание на нравите, на очевидни черти на еснафството. За това понякога във филма хуморът преминава във фейлетонност, лековатост и повърхностност.

И все пак в този филм има хумор, изаящност, артистизъм, липса на шаблон в главния герой, който преодолява конфликтите с помощта на лукавство, гъвкавост и който умее, където е възможно, да настоява, а където е трудно, да отстъпи. . .

По такъв начин дори и за най-добрите филми на фестивала има за какво да се спори, а в тези, които останаха извън неговите награди, са налице находки и възможности, които заслужават сериозно внимание. Това означава, че списъкът на фестивалните награди не е постоянна йерархия на ценностите, а моментална снимка на днешната текуща картина на българското кино, в която още утре много неща могат да се променят. Защото тези, които са в края на списъка, имат възможност да се изкачат нагоре, а лауреатите да си останат такива и занапред.

ТВОРЧЕСКА СРЕЩА-РАЗГОВОР

Тук поместваме резюме на изказванията на наши и чуждестранни филмови дейци, участвували в творческата среща-разговор по време на XIV фестивал на българския филм.

Във въвеждащото си слово кинокритикът **Камен Тодоров**, гл. секретар на СБФД, очерта накратко състоянието на българския игрален филм днес. Той отбелязва присъствието на съвременната тема в нашето киноизкуство, плодотворните усилия на филмовите ни дейци, които изследват съвременната ни действителност. Несъмнени успехи са постигнати, подчерта К. Тодоров, и в работката на антифашистката тема; българският игрален филм осмисля историческата съдба на народа ни, като при това търси определено връзката на миналото ни с нашето съвремие, с днешния ден на страната ни.

В началото на своето изказване **Атанас Свиленов**, кинокритик, спря вниманието си върху някои нерешени организационно-творчески проблеми. Той изрази твърдото си убеждение, че фестивалът трябва да се освободи от светските си черти, показността, от елементите на рекламност, да придобие повече делови характер, характер на обществена оценка и присъда. Тези пожелания са напълно съзвучни с решенията на Юлския пленум на ЦК на партията, напълно са в духа на неговата непримиримост срещу съществуващите недостатъци и слабости, на откровените анализи, на критичесното начало. Разговор с наши и чуждестранни кинематографисти трябва да се организира нееднократно и не само в края на филмовия форум; делови срещи и обсъждания трябва да се правят често, в хода на самия фестивал. При сегашната практика, при сегашните амбиции на организаторите на фестивала не се използва привлеченият творчески потенциал, не се оползотворява присъствието на многобройните творци, филмови критици, журналисти. При това, подчерта Свиленов, българското кино в настоящия момент няма никакви основания да се бои от откровените делови срещи, от задълбочените професионални разговори. Напротив, повече отвсякога то може и трябва да търси дискусии, да се опира на критиката и самокритиката. По-нататък критикът изрази известни резерви по отношение състава и компетентността на журито, в което тази година според него не са били представени достатъчно специалисти. Би могло, разбира се, да се привличат и дейци от другите изкуства, без обаче да се правят никому ненужни реверанси; в журито трябва да се включват и представители на музикалното, изобразителното и другите изкуства, които обаче са определено ангажирани с нашето кино, с неговото развитие и проблеми.



„Осъдени души“ — награда за режисура

Атанас Свиленов говори след това за състоянието на филмовото ни изкуство днес, в което се долавя духът на Юлския пленум, това голямо събитие в живота на партията и народа ни. Нашите творци изследват миналото и съвременността от ясни партийни позиции, критичното начало в игралните ни филми не е самоцелно, от желание да се бърка в раните, да се рови в слабостите; напротив, то е подчинено на амбициите да се подпомогне развитието на обществото ни. Филмите „Апостолите“, „Допълнение към Закона за защита на държавата“ и „Спомен за близначката“ философски осмислят и миналото ни, те навлизат в диалектичната сложност на историческите събития, като търсят връзка със съвременността. Във „Вилна зона“ и „Самодивско хоро“ присъства духът на критицизъм срещу еснафството, срещу потребителското начало от позицията да се оздрави социалистическото ни общество. Филмите „Силна вода“, „При никого“ и „Щурец в ухото“ също търсят диалектичната сложност на живота.

„Допълнение. . .“, отбеляза А. Свиленов, е голяма творческа сполука за българското кино и с проблемността си, и с високата художествена защита на замисъла. „Циклопът“ придвижва по-нататък развитието на политическата тема, като свързва големите проблеми на времето с индивидуалното, с интимното съзнание на героя. Критикът посочи като особено положителна черта на съвременното ни кино привличането на нови лица, на млади хора, които защитават престижа на българската актьорска школа („Апостолите“, „Следователят и гората“, „Силна вода“. . .) Никога досега не са били привличани толкова много нови имена. За съжаление във филма „Бой последен“ редица от привлечените нови актьори не се изявяват в необходимата светлина. На края А. Свиленов подчерта доброто самочувствие на филмовите ни творци, които се насочват към кръстопътни, решаващи моменти от историята и съвременността. В настоящия момент филмовото ни изкуство се намира в добро духовно здраве.

Свои впечатления за фестивала (и за филми от предишни периоди в развитието на нашето кино) сподели и **Роналд Холоуей**, критик от САЩ. Той намира филма на Людмил Стайков „Допълнение към Закона за защита на държавата“ за извънредно силен, за гигантска стъпка в развитието на историческия ни жанр, в който се работи много трудно. Смята се, че филмът ще има голям резонанс не само у нас, но и извън страната ни. След това Холоуей се спря на филмите „Следователят и гората“ и „Силна вода“, които, третирайки една много деликатна материя, показват зрелостта на българското кино при разработването на съвременната тема. Работата на режисьорите на тези два филма е много прецизна. Това се творби с отворени финали, те поставят въпроси.

Критикът спря вниманието си и на комедийно-сатиричните ни филми, които намира за много добри. Смята, че те ще намерят добър прием и на Запад, защото „и ние се виждаме в тези филми“. Холоуей е убеден, че физиономията на българското кино днес се обуславя от творчеството на поне една дузина много талантиливи режисьори, сред които са Хр. Христов („един от фаворитите, той като че ли рисува със своята камера“), Б. Желязкова, Р. Вълчанов. На края критикът сподели изненадата си от отличния диалог между филмите и зрителите във фестивалната зала — белег за доброто състояние на българското кино.

Лотар Белог, режисьор, заместник-председател на Съюза на филмовите и телевизионните дейци в ГДР, изрази голямото си задоволство от състоянието на българското кино, което е направило голяма крачка напред в своето развитие. Проблемите, които решават днес българските кинотворци, са важни и съществени и за кинематографистите от ГДР. Българският игрален филм изненадва с възможностите си да подхожда към толкова разнообразни теми по така различен и неочакван начин. Белог вижда две основни линии в българското кино днес: директния политически филм и филма-характеристика на ежедневието на хората. Режисьорът е поразен от смелостта, с която е разработена проблематиката на филма „Допълнение . . .“ — на фона на това, което се

„Снаха“ — награда за екранизация на произведение от литературната ни класика





7 **„Силна вода“** — награда на кинокритиката за успешно претворяване на съвременната тема

прави в световното кино. Според него това произведение е образец на политическо и социално мислене и то трябва да бъде непременно видяно от зрителите в социалистическите страни.

Българските филми, продължи по-нататък Л. Белаг, ме наведоха на мисълта на Гюте за световната литература, която се състои от национални литератури; колкото е по-изявен националният характер на дадена литература, толкова повече тя има шансове да достигне, да се извиси до световната литература. Пренасяйки тази мисъл към българското кино, Белаг смята, че филмът като „Вилна зона“, „Силна вода“, „Не си отивай“, „Щурец в ухото“ и др. чрез националния си облик (българските филми не могат да бъдат сбъркани с тво. рби на други кинематографисти!) се включват в единния художествен процес. Лотар Белаг изрази задоволството си, че проблеми, към които кинематографистите в ГДР подхождат ужасно сериозно, се решават от българските кинотворци с комедийна лекота (в най-добрия смисъл на тази дума) и артистичност — както в режисурата, така и в актьорската игра. У нас, в ГДР, отбеляза режисьорът, филмът „Силна вода“ например би бил направен като неореалистичен филм от 50-те години. . . Във връзка с това Белаг подчерта плодотворната тенденция, характерна за много наши филми — умението на създателите им да се „прощават“, да се „разделят“ със сериозни недостатъци в обществения живот по много забавен и ироничен начин.

Секретарят на Съюза на съветските кинематографисти проф. **Александър Караганов** се спря на мястото и ролята на българското филмово изкуство в развитието на социалистическото кино, на основните тенденции, които го характеризират днес. (Своите мисли за българския игрален филм проф. Караганов доразви в среща с представител на редакцията, поради което ги поместваме отделно.)

За **Янис Дзанетаκος**, критик от Гърция, най-сериозното заключение от фестивала във Варна е това, че българското кино е успяло да намери най-точния път за изграждане на своя, българска филмова школа. Той отбеляза, че повече от половината филми, представени на фестивалния екран, са тясно свързани със социалистическото ежедневие на българския народ. Кри-



Радко Дишлиев, Антони Генов и Стоян Стоев — награда на кинокритиката за ярък дебют във филма „Апостолите“

тичната гледна точка, характерна за българското кино днес, е блестяща изненада за гръцките кинематографиисти, които не знаят много за филмовото изкуство на България. Според Дзанетаκος на XIV фестивал във Варна са се открили две изключителни, майсторски произведения: „Следователят и гората“ и „Циклопът“. На края критикът подчерта присъствието в българското кино на младо поколение от актьори и режисьори, отличаващи се с талант, с тънка чувствителност.

„Удивен съм от високия стандарт на вашето кино“ — подчерта в своето изказване **Мостафа Деруиш**, критик от Египет. Според него българското кино е намерило деликатен баланс между политическото и естетическото кино. Деруиш изрази изненадата си от контакта между творците и зрителите. Дори „Циклопът“, един по-труден за възприемане филм, е бил посрещнат добре от публиката. Това свидетелствува за интимните връзки между зрителите и създателите на филмите, за респекта на който се радва филмовото изкуство в България. В българското кино, продължи Деруиш, работи цяла „галактика от талантливи творци“. Намира, че филмът „Допълнение към Закона за защита на държавата“, реализиран на много високо, майсторско ниво, е подобър — от хуманистична и артистична гледна точка — от филма на Франческо Рози „Прекрасни трупове“.

За отличната връзка между фестивалния екран и публиката говори в началото на своето изказване и унгарският критик **Гьорг Фенивеш**; реакцията на зрителите дори му е помогнала да схване по-добре ония сцени, които са го затруднявали поради неточността на превода. По-нататък критикът се спря на разнообразяването на изразните средства в българското кино, чиято палитра от година на година се обогатява. В творчеството на Хр. Христов могат да се забележат нови търсения. По-подробно Г. Фенивеш говори за филма на Людмил Стайков „Допълнение. . .“ — много ярка и искрена творба, създадена при това в един жанр, който се утвърждава много трудно в киноизкуството на социалистическите страни. На края критикът изрази задоволството си от филми като „Вилна зона“, „Следователят и гората“ и др., както и общото си убеждение, че българското кино живее много плътно с проблемите на съвременността и ги претворява вярно на екрана.

НАГРАДИТЕ

ГОЛЯМАТА НАГРАДА „ЗЛАТНА РОЗА“ за цялостно изграден игрален филм се присъжда на филма **„Допълнение към Закона за защита на държавата“** на режисьора Людмил Стайков, сценариста Анжел Вагенщайн, оператора Борис Янакиев, композитора Симеон Пиронков и актьорите Виолета Донева, Стойчо Мазгалов, Иван Кондов, Георги Черкелов, Стефан Гецов, Георги Георгиев-Гец, Андрей Чапразов, Николай Бинев и Анани Явашев.

СПЕЦИАЛНА НАГРАДА се дава на филма **„Циклопът“** на режисьора Христо Христов, оператора Венец Димитров, композитора Кирил Цибулка и актрисата Невена Коканова и на филма **„Спомен за близначката“** на Любомир Шарланджиев, сценариста Константин Павлов, художника Александър Дяков и оператора Цанчо Цанчев.

ПЪРВА НАГРАДА се дава на филма **„Бой последен“** на режисьора Зако Хеския, сценаристите Свобода Бъчварова, Никола Русев и Зако Хеския, оператор Виктор Чичов и композитора Кирил Дончев и на филма **„Вилна зона“** на режисьора Едуард Захариев, сценариста Георги Мишев и оператора Радослав Спасов.

ВТОРА НАГРАДА е присъдена на филма **„Щурец в ухото“** на режисьора Георги Стоянов, сценариста Никола Русев и на актьорите Ицхак Финци, Павел Попандов и Стефан Мавродиев и на филма **„Не си отивай“** на режисьора Людмил Кирков, сценариста Георги Мишев, оператора Георги Русинов и артистите Филип Трифонов, Невена Коканова и Георги Русев.

НАГРАДА ЗА РЕЖИСУРА се присъжда на режисьора **Рангел Вълчанов** за филма **„Следователят и гората“** и на режисьора **Въло Радев** за **„Осъдени души“**.

НАГРАДАТА ЗА ЕКРАНИЗАЦИЯ НА ПРОИЗВЕДЕНИЕ ОТ ЛИТЕРАТУРНАТА НИ КЛАСИКА се дава на филма **„Снаха“** на режисьора Васил Мирчев и актьорите Стефан Гецов, Емилия Радева, Виолета Гиндева и Добромир Манев.

НАГРАДАТА ЗА ОПЕРАТОРСКА РАБОТА се дава на оператора **Христо Тотев** за филма „Осъдени души“.

НАГРАДАТА ЗА ЖЕНСКА РОЛЯ се присъжда на актрисата **Катя Паскалева** за ролята във филма „Вилна зона“.

НАГРАДАТА ЗА МЪЖКА РОЛЯ получава артистът **Петър Слабаков** за цялостното му представяне на фестивала във филмите „Сладко и горчиво“, „Самодивско хоро“ и „Щурец в ухото“ и артистът **Иван Григоров** за ролята му във филма „Силна вода“.

ОБЩОНАРОДНИЯТ КОМИТЕТ ЗА БЪЛГАРО-СЪВЕТСКА ДРУЖБА ПРИСЪЖДА НАГРАДА на артиста **Анатолий Кузнецов** за ролята му във филма „Войникът от обоза“.

ЦЕНТРАЛНИЯТ КОМИТЕТ НА ДКМС ПРИСЪЖДА НАГРАДА на филма „Апостолите“ на режисьора **Борислав Шаралиев**, оператора **Атанас Тасев**, композитора **Красимир Кюркчийски** и актьорите **Радко Дишлиев**, **Антони Генов**, **Стоян Стоев** и **Илия Добрев**, и на филма „При никого“ на режисьорката **Иванка Гръбчева**, сценариста **Георги Данаилов** и оператора **Яцек Тодоров**.

ОКРЪЖНИЯТ СЪВЕТ ЗА ИЗКУСТВО И КУЛТУРА ВЪВ ВАРНА ДАВА НАГРАДА на филма „Сладко и горчиво“ на режисьора **Иля Велчев**.

СЪЮЗЪТ НА БЪЛГАРСКИТЕ ПИСАТЕЛИ ПРИСЪЖДА НАГРАДА на **Константин Павлов** за сценария на филма „Спомен за близначката“, а Съюзът на българските художници присъжда награда на художника **Константин Джидров** за филмите „Осъдени души“ и „Сладко и горчиво“.

КИНОКРИТИКАТА ДАВА НАГРАДА на филма „Силна вода“ на режисьора **Иван Терзиев** — за успешно претворяване на съвременната тема и на младите актьори **Радко Дишлиев**, **Антони Генов** и **Стоян Стоев** — за ярък дебют във филма „Апостолите“.

„Младежният филм“ — еволюция и проблеми

ИСКРА ДИМИТРОВА

Сред безезите, които характеризират най-новата ни филмова продукция, е и един съживен интерес към младежката проблематика. Този интерес в по-голяма или по-малка степен предопределя през последните една-две години посоката на идейно-художествените търсения в редица от филмите на съвременна тема. Ако през 1974 година можехме да го открием само в „Пазачът на крепостта“ на Милен Николов и в „Дневна светлина“ на Маргарит Николов, то от 1975 година насам количеството филми, по един или друг начин докосващи се до темата за младия съвременник, значително нарасна. „Дубльорът“ на И. Велчев, „Този истински мъж“ на Ал. Обрешков, „Неделните мачове“ на Т. Андрейков, „Началото на деня“ на Д. Петров, „На чисто“ на Л. Даниел, „Сладко и горчиво“ на И. Велчев, както и най-новите „Не си отивай“ на Л. Кирков, „Щурец в ухото“ на Г. Стоянов, „Катина“ на Я. Вазов, а в по-своеобразен аспект и „Самодивско хоро“ на И. Андонов, „Следователят и гората“ на Р. Вълчанов и „Вината“ на В. Геринска — са все филми, чиито създатели се опитват по-своему да анализират и дискутират проблемите на днешното младо поколение.

Същевременно обаче, наред с отделните сполуки, почти всички тези филми оставиха и у зрителите, и у критиката някакво чувство на неудовлетворение, усещане за непълноценност на творческите резултати. Този факт би могъл да бъде различно тълкуван. Обяснението му би могло да се сведе до причини от частно и субективно естество — еди-кой си е предложил слаб драматургичен материал, на режисора не му се е удало талантливо и вдъхновено да интерпретира темата, създателите са допуснали различни пропуски, неумело са работили с

актьорите и т. н. Но тези, сами по себе си, верни констатации не са в състояние да ни открият онези по-дълбоки причини, които се крият зад отделните неблагоприятия в рамките на един цялостен художествен процес, какъвто, според мен, се очертава от поредицата изброени филми. И въпреки че те не биха могли да бъдат отнесени само към една-единствена тематична тенденция (очевидни различия има в тематичните им задачи), все пак, убедена съм, че поради наличието в тях на откровен интерес и към проблемите на днешното младо поколение би трябвало да спрем вниманието си върху еволюцията на младежката тема в нашето кино, ако искаме да открием в тяхната поредица закономерностите и трудностите на даден художествен процес. Защото тъкмо съпоставката между новите търсения и вече натрупания опит по отношение третирането на определена проблематика ще ни подпомогне в осмислянето на най-новите неблагоприятия, ще уточни критериите ни и ще ни открие онова, което подлежи на развитие, което носи перспективен заряд.

Ето защо тук ще се опитам, без да претендирам, че разсъжденията ми ще са лишени от дискуссионност, да се спра върху няколко основни момента от развитието на нашия „младежки“ филм, които, според мен, имат немаловажно значение за днешните, а може би и утрешни художествени търсения в областта на съвременната тема.

Общозвестно е, че съвременното кино проявява непрестанно жив интерес към младежката проблематика. И българското кино в това отношение не представлява изключение. Преимуществата на тази проблематика се определят от специфичното място, което младежта като социална група заема в структурата на обществото. По силата на една естествена и биологична закономерност именно тази социална група се намира в състояние на относителна независимост спрямо установените обществени структури, като същевременно е изправена и пред необходимостта да намери мястото си в тях. Търсейки това свое място, младежта се сблъсква с изискванията, принципите и нормите на дадено общество. И има задължението да ги приеме или правото да ги отхвърли. Този въпрос очертава водораздела между трактовката на темата в западното и социалистическото киноизкуство. Образът и проблемите на младия герой от тази гледна точка могат подчертано успешно да обслужват творческите търсения по посока на една актуална социална значимост на филмовите произведения. Или с други думи, те могат да играят ролята на своеобразен фокус, през който особено релефно да се открояват извършващите се днес обществени процеси. В този смисъл темата за младежта

* Редакцията е готова да помести и други мнения по повдигнатите проблеми.

има неограничени актуални параметри, което и обяснява онова немаловажно място, което ѝ се отдели в съвременното кино като цяло. А от своя страна мястото и характерът на трактовката на тази тема във всяка една национална кинематография са в голяма степен показателни както за цялостния ѝ идейно-художествен облик, така и по-конкретно за състоянието на съвременната тема, на актуалния филм в киноизкуството на дадена страна.

Кога се роди „младежният“ филм в българското кино?

В първите ни филми след деветосептемврийската победа, извършващата се в страната ни социална революция естествено се свързваше с представата за младия човек. Героите на тогавашните ни филми на съвременна тема, които водеха борбата срещу отмиращия обществен строй на трудовия фронт, бяха все млади хора — те символизираха младостта на революцията, на новото общество. („Утро над родината“, „Димитровградци“). Но тогава на никого не хрумна да нарече (т. е. да обособи) тези филми „младежки“. Защото в тях се оглеждаха тревогите, вълненията и поривите на цялото общество.

Струва ми се, че е симптоматичен фактът, че интересът към темата за младото поколение възникна в българското кино едва към средата на 60-те години. Причините очевидно се крият първо в това, че именно тогава най-младото поколение — на връстниците на свободата, навлезе в своя съзнателен и самостоятелен живот, като започна да търси мястото си в обществото. И второ, навярната точно тогава необходимост многостранно да се отрази във филмите ни съвременният живот в неговото динамично изменение и реални противоречия, не можеше да не обвърже осмислянето на новите социални процеси с появата и присъствието на едно поколение, което не познаваше друга действителност освен социалистическата и на което предстоеше да поеме в свои ръце бъдещето на революцията. При това младите от времето на победата неусетно се оказаха поколението на бащите. Фактически, диференцирането на поколенията започна да се проявява в нашето кино още в началото на 60-те години. Благодарение на постепенно нарастващия по това време интерес към индивида, към индивидуалното съзнание, киното ни се докосна и до темата за въстпването на младия човек в живота. Опитът да се интерпретира действителността на екрана в аспекта „личност — общество интуитивно потърси отправна точка в лицето на младия герой, тъй като процесът на личността му изграждане бе в състояние порелефно и по-драматично да открие някои възможни конфликти между индивида и обществената среда („Двама под небето“, „Хроника на чуствата“).

Но интересът към проблемите на младото поколение изкристализира в определена тематична тенденция едва към средата на 60-те години, когато вследствие на новите обществени процеси възникна социална потребност от подобна тематична тенденция. Защото именно тогава проблемът за взаимоотношенията между поколенията разкри своята обществена значимост: поколението на бащите се изправи пред необходимостта от формирането на нов тип обществени взаимоотношения (съответни на развитото социалистическо общество), а поколението на младите трябваше от своя страна не само да се включи в обществения живот, но и като носител на новото да съдействува за преодоляването на вече отживяващи времето си методи и възгледи, без да изневерява обаче на революционните идеали. Точно това породи един специфичен интерес към младия съвременник: способен ли е той да поеме тази своя социална роля; притежава ли необходимите нравствени качества и мирогледни разбирания; не са ли допуснали бащите някакви грешки или пропуски във възпитанието му; какви са точно проблемите, с които той се сблъсква; каква е като цяло личностната му характеристика?

Този момент от социалното и духовното развитие на нацията не само обуславя възникването на дадената тематична тенденция в българското киноизкуство, но и в един кратък срок я превърна в една от най-актуалните, въпреки че, ако избързам с оценката, търсенията в рамките на тази тенденция рядко довеждаха до безспорни художествени постижения. Но на този въпрос ще се спра малко по-късно, а сега да се върнем към характеристиката на тенденцията, или по-точно да се опитаме да дешифрираме понятието „младежки“ филм.

Най-същностният белег на тази поредица филми е не толкова фактът, че героите на тези произведения са все млади хора, колкото обстоятелството, че в тях създателите им се опитват да дискутират проблемите именно на младото поколение. И че тъкмо с обръщането към проблемите на младежта като цяло, в качеството ѝ на социална група дадените филми си „извоюваха“ правото да бъдат тематично обособени като „младежки“ филми.

Филмите с младежка проблематика, създадени у нас през втората половина на 60-те и началото на 70-те години, най-общо могат да бъдат разделени, според характера на тематичната им насоченост, на две групи. Едната група филми се характеризира с поставянето и анализирането на сложния и обществено важен въпрос за възпитанието на младото поколение, а втората — с интереса на създателите им към проблема за личностната самореализация на младия съвременник. Тези две, ако мога да ги нарека, подтенденции се развиха паралелно, вза-



„Вълчицата“

имно допълвайки се и оформяйки облика на българския „младежки“ филм.

Примерът на бащите

Както казах, фактическото начало на тематичната тенденция — средата на 60-те години — бе поставено благодарение на окончателното формиране на представата (в съзнанието на творците) за необходимостта от диференциация на поколенията. И напълно логично тази представа първоначално насочи художествените търсения към изследване взаимоотношенията между поколенията. Поради това първите филми, в които се заговори за младото поколение, не бяха чисто „младежки“, тъй като отправната точка на тематичните търсения — съизмерването на поколенията в аспекта на възпитателното въздействие върху младите — неизбежно предполагаше присъствието в произведенията и на проблемите на бащите.

Очевиден пример за това по-сложно зараждане на тематичната тенденция са филмите „Неспокоен дом“ на Я. Якимов и „Рицар без броня“ на Б. Шаралиев, създадени през 1965 година. И в двата е налице един специфичен идеен момент, който има пряко отношение към възникването на „младежкия“ филм и който ни дава основание за разглеждането им в една тематична плоскост, независимо от съществените им раз-

личия. В „Рицар без броня“ авторската концепция се извеждаше от проблема за възпитанието на младото поколение, от тревогата за неговото нравствено и духовно личностно изграждане, като същевременно остро критичната трактовка на образа на бащата отреди на филма място и сред творбите, очертали една друга тенденция в нашето кино — на изобличаване на еснафското, бездуховно съществуване. По подобен начин и филмът „Неспокоен дом“ се яви на границата на две тенденции — на тенденцията да се изследва интимният свят и психологическите особености на съвременника и на току-що раждащата се тенденция да се отразят и осмислят в киното проблемите на встъпващия в живота млад човек.

Но тези две произведения ги обедини качествено новото тълкуване на проблемите на бащите — примерът на бащите. Именно тази концептуална постановка на въпроса показва, че киното ни започна да осъзнава необходимостта от диференциран подход към поколенията. И въпреки че в художествено отношение „Рицар без броня“ и „Неспокоен дом“ не бяха равностойни, то с изключително навременното поставяне на въпроса за примера на бащите те изиграха еднакво положителна роля за актуализиране на идейните търсения в съвременната тема. Така създателите на „Рицар без броня“ съумяха диалектично да разкрият връзката между двата свята — на възрастните и на децата, — интерпретирайки света на въз-

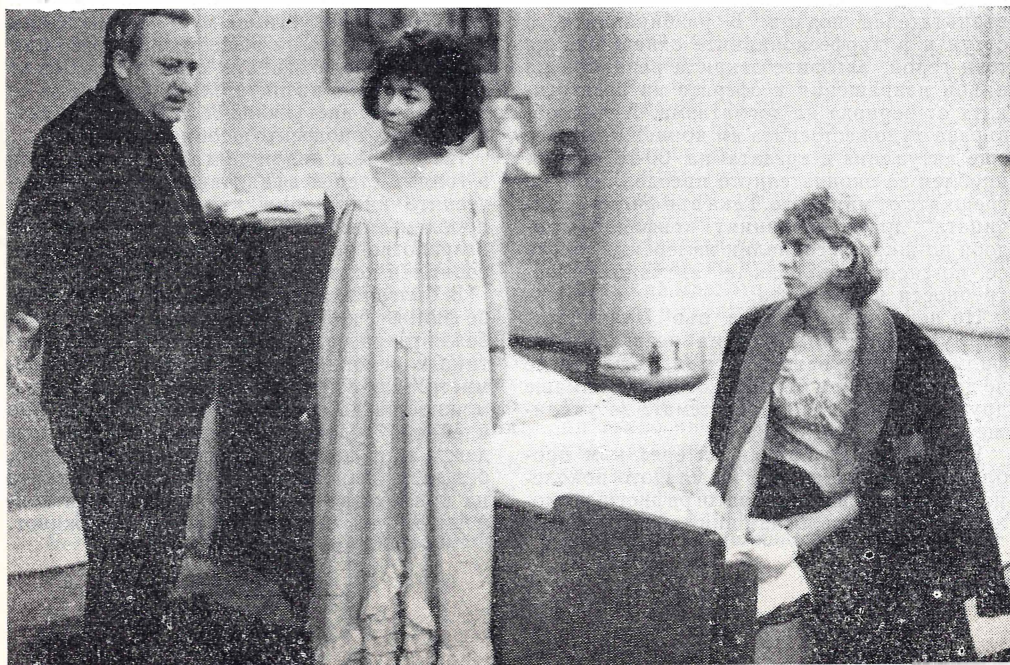
растните като пример, който възпитава, и като антипример, а този на подрастващите — като застрашен от антипримера, но и като критерий, поставящ на изпитание думите и делата на бащите. А в „Неспокоен дом“ въпросът бе тълкуван от гледна точка на двойствената му роля за личностното изграждане на младите, които често не са така мъдри, за да прозрат драмата на някои от своите бащи, обусловена било от една лична вина — от преждевременното им духовно и морално остаряване, — било от динамичните обществени процеси, от не винаги безболезнения ход на прогреса.

Въпросът за примера е фактически въпросът за отговорността на по-възрастното поколение във възпитателния процес. И тъкмо в името на тази отговорност в „Рицар без броня“ бе с тревога поставен въпросът: няма ли да се окаже фатален за малките рицари примерът на бащите, жертвувачи понякога истината и справедливостта заради еснафското си спокойствие и благополучие. А в „Неспокоен дом“ повдигането на този въпрос прерасна в конкретно обвинение: поколението на бащите има известна вина за духовната недоразвитост на част от младото поколение, често поради известен консерватизъм, поради неумение (пак заради този консерватизъм) да намерят диалог с младите. Едновременно с това тези два филма косвено подсказаха опасността от конфронтация на поколенията, креща се в несъвършения възпитателен пример, която би могла да застраши приемствеността на революционните идеали.

Като логично продължение на мисълта за тази опасност почти по едно и също време с тези два филма се появи на екраните и филмът на Р. Вълчанов „Вълчицата“, който повдигна въпроса за тъй наречената „трудна“ младеж, като предложи на вниманието ни едно вглеждане в крайния резултат на един погрешен възпитателен опит. При това не само на един личен, родителски възпитателен опит, а и на обществената среда, на по-широк кръг от социални фактори.

Създателите на „Вълчицата“ се опитаха да поведат разговор за „трудната“ младеж, изхождайки от разбирането, че поколението, което се роди и израсна след войната в резултат на сложното влияние на характеристиките за този период социални, идеологически и политически фактори, придоби специфични особености, в които се оглеждаха някои от противоречията на времето. Така например¹ периодът на догматизма породил като реакция остро критично отношение към редица явления в обществената практика, при което част от младото поколение, както поради естествената за младостта почувствителна психика и липсата на достатъчно мъдрост, така и вследствие допуснати грешки във възпитателния процес, се оказа в плен на скептични настроения, на желанието да се демонстрира безразличие и отрицание към обществените норми. Ето защо създателите на филма „Вълчицата“ се опитаха не да съдят своята героиня — представителка тъкмо на тези „трудни“ млади хора, противопоставящи се на всичко и на всички, а да анализират социалната обусловеност на антиобщественото ѝ поведение, да

„Неспокоен дом“



се опитат да разкрият личната ѝ драма, изхождайки от биографията ѝ, от особеностите на характера ѝ, от нейния социален опит и конфликти със социалната среда. Или с други думи, съкровената цел на авторите на „Вълчицата“ беше да се изнесат на показ онези психологически и социални механизми, които често пъти остават дълбоко скрити, но които фактически са причината за хулиганското, аморално и даже престъпно поведение на някои младежи. Така те съумяха, макар и само като заявка, да поставят проблема за възпитанието в един поширок обществен контекст — ако в „Рицар без броня“ и в „Неспокоен дом“ този проблем бе огледан в рамките на семейното възпитание, на личния родителски пример, то тук той се оказва допълнен и от някои извънсемейни, но също с възпитателно значение фактори, като педагогическата институция, обществената среда, съдопроизводството.

Във филма проблемът за „трудната“ младеж прерасна главно в проблем за превъзпитанието на тази младеж. Преди всичко защото неговите създатели са искали чрез процеса на превъзпитанието на героинята да разкрият възможните опасни конфликтни моменти във всеки един възпитателен процес и същевременно да изразят своето отношение към различните педагогически методи. В резултат точно на този интерес на авторите филмът „Вълчицата“ придоби характер и на педагогически филм — съдбата на възпитаника, в случая на Ана — се намираше в пряка зависимост от разрешаването на педагогическия спор между двамата възпитатели от трудово-възпитателното училище. Т.е. тук се оказа налице класическият модел на педагогическия филм, без обаче филмът да покрива изцяло старата схема, тъй като трактовката на образа на Кирилов надхвърляше въпроса за остарелия възпитателен подход. В разбиранията, а оттук и в професионалните схващания на този герой, авторите откриха рецидиви на някои извращения в сферата на педагогиката от периода на догматизма. А това обвързва художествената им концепция с все още актуалния в средата на 60-те години проблем за окончателното преодоляване на грешките от миналото. Така във филма „Вълчицата“ драматургичният конфликт придоби по-широки социални измерения, оказа се по-тясно обвързан с актуалните потребности на момента.

Но независимо от това във „Вълчицата“ формулата на класическия педагогически филм присъствуваше в чист вид, още повече че до този филм в българското кино нямаше друг опит да се претвори темата за училището.

Поради сериозния си интерес към проблема за възпитанието на младото поколение българските кинематографи не можеха да не задълбочат вниманието си към

сферата на педагогиката. И филмът „Сбогом, приятели!“ (1970) на Б. Шаралиев се появи като закономерно потвърждение на еволюцията на художествените търсения в рамките на дадената тематична тенденция.

Още на времето критиката ни обясни характера на тази еволюция — в „Сбогом, приятели!“ бе отхвърлена класическата рецепта на педагогическия филм и бе предложена една нова (в рамките на българското кино) концепция, един нов възглед върху педагогическата проблематика. С това филмът се оказа връхната точка в развитието на тематичната тенденция за възпитанието на младото поколение, която започна от идеята за примера на бащите, премина през трудностите на „трудната“ младеж и стигна до раждането на новата формула (разбира се, не без влиянието на търсенията в другите кинематографии, особено в съветската) на педагогическия филм.

Ще си позволя да цитирам точно направената от И. Знеполски характеристика на извършената еволюция: „Жанрът надхвърля своите стари граници, защото е изменен самият характер на интереса му; той не е вече този на педагогиката, а на обществото като цяло, в което предохраниелните инстинкти, кристализирали в каноните на педагогиката, отстъпват пред необходимостта от социално развитие и усъвършенствуване. Педагогическият канон вече не се отъждествява с нравствената норма и общественото благо. Той не е абстрактно тъждествен на ръководните принципи и обществените интереси, защото самите тези принципи и интереси се изменят.“ Да продължим тази мисъл. От съществено значение в случая бе, че така обяснената еволюция на педагогическия филм се оказа присъща особено на социалистическото киноизкуство. И в това има дълбока закономерност, защото предимно в социалистическото общество — и съответно в изкуството му — са възможни както наличието на обществен интерес към ролята на педагогиката, така и стремежът характерът на възпитателната работа да се определя от настъпващите изменения и развитието на процесите в социалния живот.

Именно тези два момента предопределиха в голяма степен афинитета на социалистическите кинотворци към педагогическата проблематика и по-конкретно към нейното разработване в един по-широк, актуален социален контекст.

В българското кино „Сбогом, приятели!“ бе филмът, който категорично доказва неизбежното разтваряне на младежката тематика в основната проблематика на съвременното. Или с други думи, той показва невъзможността да се интерпретира пълноценно идейно и художествено проблемът за младежта и за нейното възпитание откъснато, без да се отчитат (макар и само по линията на контекста) основните проблеми и конфликти на цялостния обществен живот.

Но към този въпрос ще се върна малко по-късно.

В „Сбогом, приятели!“ бе поставен на дискусия характерът на самия възпитателен процес, в аспекта на неговата широко рефлектираща социална функция. Патосът на филма бе продиктуван от разбирането, че на нашето общество са нужни не безропотни изпълнители, а хора самостоятелно мислещи, способни да бъдат самоинициативни и обществено активни. И че в резултат на тази необходимост младото поколение би трябвало да има право на собствено отношение във възпитателния процес, право на оценка и на избор. Това предполага по-сложна роля на личността на възпитателя, чиято качествена характеристика би следвало да не се изчерпва с професионалните познания, а да се определя преди всичко от степента на неговото нравствено и гражданско съзнание. Затова напълно логично в този филм вниманието на авторите бе съсредоточено не върху обекта на възпитанието, а върху младия учител Боев. При това тук пряко отношение към авторската концепция имаха съзнателно търсената документалност на изображението и мозаичната драматургична структура. Чрез първото се целеше да се изгради доверие у зрителя към истинността на претворяваните събития и оттук да бъде убеден, че новата представа за героя е продиктувана от самия живот, а чрез второто — да се преодолее по-категорично старата формула на педагогическия филм. В „Сбогом, приятели!“ само привидно всички елементи на старата схема бяха налице — добри и лоши ученици, добър и лош педагог, — но акцентите в анализа на техните взаимоотношения бяха други и развързката на конфликта остана извън фабулата: нямаше превъзпитани, имаше само един открит финал. Защото тук бяха важни преди всичко взаимоотношенията. В желанието си да бъдат по-верни на действителността създателите на филма отстояваха разбирането, че както в живота, така и на екрана хората не могат да се променят като с магическата пръчка от приказките. Те изследваха своите герои с една основна цел — да поставят въпроси, да открият реалните проблеми, да защитят правото си на граждански ангажирано, художествено мислене. Затова не са им трябвали признати рецепти и остроумни фабулни ходове. Тях ги интересуваше друго. Интересуваха ги личностите и социалното поведение на Боев и Кирилов, интересуваше ги конфликтът между двата педагогически метода в неговия нравствен аспект, интересуваше ги що за хора са техните ученици и в крайна сметка — самочувствието на днешния млад съвременник.

Интересът към духовния облик на младото поколение

Както вече споменах, паралелно с разработването на проблема за възпитанието на

младото поколение в киното ни се набеляза и още една тематична ориентация в рамките на интереса към младежката проблематика. Тя намери израз във внушителна група от филми, чийто създатели насочиха вниманието си към нравствения и духовния облик на младите, към характеристиката и личностната самореализация на поколениято: „Мъже“ (1966 г.) на В. Мирчев, „Протоара“ (1967 г.) на А. Маринович, „Тръг-ни на път“ (1967 г.) на П. Донев, „Петимата от Моби Дик“ (1970 г.) на Т. Стоянов и Гр. Островски, „Гневно пътуване“ (1971 г.) на Н. Корабов, „Автостоп“ (1972 г.) на Н. Петков, „Десет дни неплатени“ (1972 г.) на Я. Вазов, „Момчето си отива“ (1972 г.) на Л. Кирков, „Обич“ на Л. Стайков (1972 г.).

Общият знаменател на художествените търсения във всичките тези произведения бе стремежът да се претвори на екрана образът на младото поколение. Да се уловят и осмислят неговите психологически особености, представи за жизнените ценности, нравствени принципи и степен на гражданско съзнание. За съжаление обаче усилията на кинотворците за разработката на тази задача не се оказаха особено резултатни, преди всичко поради неумението да се прониква по-дълбоко зад видимостите, зад явленията да се откриват закономерностите и същностите на формиращите се нови социални процеси. Това действително е много сложна задача, която поставя пред творците редица трудности. Те произтичат от факта, че характеристиката на поколениято не е константна, а непрестанно, динамично се изменя и не се поддава на еднозначна формулировка — изключително разнообразни са формите на контакт на младите хора с обществената среда, разнолик и неравносоеден е социалният им опит. Но това обяснява неуспехите, а не ги оправдава — природата на изкуството е такава, че то не може да се оправдава със сложността на обективната действителност. Ако вместо живи, пълнокръвни и изпълнени с реално жизнено съдържание образи предлага опростени, мъртви схеми, то престава да изпълнява и естетическата си функция, престава да бъде наистина изкуство.

Повечето от изброените по-горе филми страдаха точно от този недостатък. На техните създатели не се удаде да изградят на екрана дълбоко художествено обобщение за облика на младото поколение, тъй като очевидно не им стигна познание за неговия днешен социален опит. Отсъствието на такова познание водеше до илюстрирането на преднамерени тези, на приблизителни схеми. Освен това в началото на 70-те години тъкмо във филмите, родени от интереса към духовния облик на младежта, се очерта една кризисна ситуация. Фактът, че тя се почувствува главно в опитите да се уловят характерните черти на поколениято, а не толкова в разработката на те-



„Сбогом, приятели!“

мата за възпитанието, съвсем не е случаен. Въпросът е в това, че все пак проблемите на възпитанието можеха значително по-лесно да бъдат третирали на екрана, тъй като по отношение на тях имаше натрупан немалък социален опит и съответно познание за него. А темата за облика на поколението се нуждеше от едно значително по-ново познание, от художествено откривателство.

На пръв поглед кризата имаше характер на криза на изразните средства, на чисто естетическите търсения. Нейните първи, макар и едва забележими симптоми се появиха още в „Сбогом, приятели!“ (без обаче да омаловажат постиженията във филма). Те се криеха в повишеното внимание към едни-дващи окото форми на интериора и екстериора, към едно по-привлекателно обрисване на младите герои за сметка на го-критично отношение към възрастното поколение и бяха плод на стремежа да се спечели, да се примамат младият зрител. Споменавам тези симптоми, въпреки че „Сбогом, приятели!“ не се оказва явление на кризата, тъй като те предупреждаваха за известна опасност, на която своевременно не се обърна внимание. Още повече че един от двата филма, в които тази криза намери най-ярък израз, бе за съжаление пак дело на Б. Шаралиев, който тъкмо защото е от творците със заслужено голям авторитет, ни насочи да потърсим закономерностите на неуспеха му с „Необходимият грешник“, а не да погледнем на него като на случайност. Другият

филм беше „Гневно пътуване“ на Н. Корабов. Тези два филма породиха у нас тревога и безпокойство — тъй наречената естетика на „илюстрираната картичка“ се бе „настанила“ в тях твърде недвусмислено, авторите им бяха допуснали самоцелно любуване на красивото, на вещите и модерния урбанистичен пейзаж за сметка на отказ от документалното, автентично звучене на филмовия разказ, от правдивостта на ситуациите, жизнените детайли, характерите. Зад неочакваното увлечение по един декоративен стил се криеше творческа безисходица, едно тревожно неблагоприятно положение в сферата на идейно-съдържателните търсения, на художественото мислене. Мисля, че в случая бе налице не само стремежът с помощта на зрелищното, спектакълното начало да се преодолее непопулярността на българския филм, но и едно стъпване пред изискванията да се отговори със значими творби на обществената необходимост от разработката на днешните проблеми на младото поколение, поради неумението те да се открият и осмислят. Така и в двата филма реалните жизнени конфликти и проблеми бяха подменени с мними, и двата оставиха впечатление за бягство от въпросите на действителността, което свидетелствуваше, че кризата бе криза на идеите, на творческите концепции.

Кога и как бе преодоляна тази криза?

Редица фактори, като създалата се ситуация на обществена нетърпимост към подобни „естетически“ увлечения и към бяг-

ството от реалните проблеми, тревогата, която кинокритиката ни съвремененно би, както и вътрешните движения в самия филмов процес, спомогнаха за сравнително бързото ѝ преодоляване. Ако първият филм, сигнализирай за поява на криза в развитието на „младежкия“ филм — „Петимата от Моби Дик“, бе направен през 1970 г., то филмът „Момчето си отива“, който не само ознаменува преодоляването на тревожните неблагоприятия, но и се яви голямо творческо постижение за нашето кино, излезе на екран през 1972 г.

В много голяма степен успехът на филма на Г. Мишев и Л. Кирков се дължеше на убедителната художествена защита на една нова трактовка на образа на младия герой.

До създаването на „Момчето си отива“ нашите кинематографисти се опитваха да превърнат образа на младия съвременник, съсредоточавайки вниманието си единствено върху поведението на героя — взема правилни или неправилни решения, постъпва нравствено или безнравствено, преодолява първите трудности в професията или поради липса на вътрешна сила избира по-лекия път — на компромиса („Мъже“, „Морето“, „По тротоара“, „Тръгни на път“). Това предполагаше фабулно развитие на екранното действие и повишено внимание към сюжетните перипетии, тъй като главно чрез тях можеше да се опише линията на поведението на героя. Но резултатите бяха половинчати, неубедителни, художествено незащитени, не, разбира се, вследствие на художествен подход, а на неумението да се избягнат преднамерените тези и схемите в представяните човешки характери.

Създателите на „Момчето си отива“ се отказаха от представата, че щом обектът на изследването е млад герой, то наблюдението трябва да се ограничава само в рамките на личната му изява. Те смело, почти със страстта на експериментатори разшириха, или по-точно, премахнаха условните граници на обсега на тематичния интерес, без да се страхуват, че ще изневерят на темата. Така техният млад герой се превърна във фокус на разнопосочни жизнени наблюдения и изводи, които сами по себе си очертаха една богата картина на днешната ни провинция. Този момент се оказа принципиално завоевание за българското кино, тъй като показва не само какви големи възможности за пълноценно художествено претворяване на образа на съвременника крият верните и многоизмерни социални наблюдения, но и изключителната необходимост от такъв подход. Защото няма съмнение, че истината за днешния човек не би могла да бъде постигната, ако не бъде достатъчно пълно разкрит социалният му опит, ако не бъде проанализирано въздействието на обществената среда върху личността му, ако творческите концепции не се основават на

кардиналното за изкуството съотношение: личност — общество.

По повод „Момчето си отива“ наистина можем да говорим за разработката на проблема личност — общество, като в случая авторският избор бе паднал на формиращата се личност на младия човек. А грешката на предшествуващите го опити се свеждаше точно до нарушаването на това съотношение — елиминираше се обществената среда с необоснованата надежда, че така по-ясно би се диференцирал и откроил образът на младия герой.

„Момчето си отива“ фактически „отключи тайната“ на успеха на „младежкия“ филм, преодолявайки мнимата парадоксалност в прилагането на естетическата формула личност — общество при изграждане характеристиката на социално най-неустановената група — младежта. И в центъра на авторското внимание се оказаха не толкова постъпките и действията на младия герой Ран, колкото неговото мислене и отношение към света, който го заобикаля и който оказва влияние на личността му формиране, било с приемливи или неприемливи за него модели на жизнено поведение и ценностни системи. За целта, т. е. за да проанализират вътрешната същност на своя герой, авторите изправиха Ран пред различни житейски ситуации, извлечени от собствената му социална среда, пред конфликти, предполагащи от негова страна такава реакция, каквато би била показателна за способността му да прави нравствен избор, за устойчивостта на личните му разбирания и на характера му. Така изводите за духовната характеристика на този герой, явяващ се представител на днешното младо поколение, се оказаха жизнено убедителни, защитени от правдив, многостранен и дълбок социологическо-художествен анализ.

„Момчето си отива“, както и „Сбогом, приятели!“ — филмите, които се явиха върхни постижения в двете подтенденции на „младежкия“ филм — поставиха въпроса за неизбежното „разтваряне“ на чисто младежката проблематика въобще в съвременната проблематика.

Какво по-точно имам пред вид?

Както бе отбелязано, „младежният“ филм се роди у нас към средата на 60-те години в отговор на закономерно възникналия по това време обществен интерес към формите и характера на взаимоотношенията между поколенията на бащите, отвоювала революцията, и поколението на децата, станали вече пълноправни членове на обществото. Но в първата половина на 70-те години този въпрос започна да изгубва онзи злободневен социален смисъл, който имаше в средата на 60-те години. И напълно обяснимо. Революцията вече дълбоко се бе вкоренила в живота на страната като непроменима, окончателна даденост. Нейната пълна победа

обуслови в много голяма степен естествена приемливост на идеалите — сега, в условията на прогресивния характер на социалното развитие, те не биха могли да бъдат други. А новите, най-актуалните проблеми на обществено-развитие вече не можеха да бъдат дискутирани само въз основа на взаимоотношенията между бащите и децата. Защото те се оказаха еднакво валидни и за едните, и за другите, изправяйки се пред тях с еднаква острота. Имам пред вид проблемите на научно-техническата революция на бързите социални изменения, които съответно водят до коренни промени в съзнанието на хората, или с други думи — проблемите на развитото социалистическо общество.

Още повече че тези, които към средата на 60-те години се оказаха прототип на младите, питащи и търсещи, лутащи се и откриващи истините герои на екрана, сега сами поеха щафетата на бащинството. Поколенията се умножиха.

Разбира се, това в никакъв случай не означава, че дойде ред младият герой да слезе от екрана. За киното интересът към проблемите на младия човек, на личността във времето на особено активния ѝ и откривателски контакт със света и обществото винаги ще бъде особено жив, особено актуален. Тук обаче става дума за това, че обществената необходимост да се направи морална проверка на първото следреволюционно младо поколение, която роди като тенденция „младежкия“ филм в нашето кино, постепенно се изживява. Това естествено повлия и на филмовия процес. Именно в „Сбогом, приятели!“ и в „Момчето си отива“ се открил един нов творчески стремеж — да се потърсят най-новите, характерните за днешния ден проблеми на младия човек — който обуслови повишеното внимание към социалните мотивировки. Ще повторя, именно преодоляването на класическата схема на педагогическия филм в „Сбогом, приятели!“ означаваше, че към педагогиката се подходи като към дейност, която би трябвало да се съобразява с развитието на процесите в цялостния обществен живот. А в „Момчето си отива“ вече идейното съдържание на творбата се извеждаше напълно съзнателно от изследването на взаимоотношенията на младия герой със социалната среда. Така с разширяването на обема на социалните мотивировки, на социологичните наблюдения и с обръщането към формулата личност — общество в киното ни започна процес на неизбежно „разтваряне“, или по-точно, на органично сливане на младежката проблематика с проблемите на съвременното като цяло.

Ето защо, според мен, тези два филма носеха в себе си заявка за едно ново качество на „младежкия“ филм, което би могло да бъде отнесено и въобще към актуалния ни филм.

В процес на търсене

Най-новите ни филми (посочени в началото на статията), докосващи се до проблемите на днешния млад човек, свидетелствуват не само за запазване, но и за нарастване на интереса към изследване на съзнанието, на духовната характеристика на младия съвременник. Те фактически се оказват продължение на втората подтенденция в рамките на „младежкия“ филм, което само по себе си е един от най-убедителните аргументи, подкрепящи направените по-горе изводи за извършилата се еволюция на интересуващата ни тематична тенденция. Защото тъкмо чрез задълбочаване на вниманието към вътрешната, духовна същност на младия герой можеше да се осъществи посоченото по-горе обвързване на трактовката на младежката проблематика с проблемите на обществото като цяло: изследването на духовността винаги се опира на моралните критерии и категории, а те сами по себе си са всеобщи, валидни не за отделни групи или прослойки, а за цялостното състояние на обществения живот. Тази отличителна особеност на филмите от последните една-две години без съмнение е основното доказателство и за това, че в тяхната поредица намират израз закономерностите на цялостен художествен процес. На един художествен процес, в който засега преобладават търсенията, а не постигането на категорични резултати и който е продиктуван именно от стремежа да се откриват многостранните връзки между проблемите на младото поколение и тези на обществото като цяло.

Особено важно обаче в случая е дали тези днешни търсения носят нещо ново в сравнение с вече постигнатото в същата тематична плоскост примерно в „Момчето си отива“. Според мен, при едно по-внимателно вглеждане не можем да не открием, че новото е налице. И то се състои в следното. Ако в „Момчето си отива“ авторският интерес към възможностите на социологичния анализ и наличието на откровено критично отношение към редица негативни явления в днешния ни живот все пак се съпътствуваше от едно неприкрито желание да се изгради образът на положителния млад герой, който да бъде своего рода пример за подражание, да поражада спонтанно в съзнанието на младите зрители необходимост от идентификация с него, то подобен момент не бихме могли да открием в по-голямата част от най-новите филми. В тях, напротив, е налице по-скоро опит за отблъскване от такова целенасочено търсене на положителния пример, което, от една страна, говори за преориентиране към една по-възрастна публика (т. е. като предназначение филмите престават да бъдат чисто „младежки“), а от друга — произтича от едно (философско и по-задълбочено) съзнание за реалната противоречивост на жиз-



„Момчето си отива“

нените явления, с която (когато тези явления са обект на аналитично художествено познание) всички, било и най-незабележимите форми на нормативната естетика, влизат в противоречие.

С други думи, новото в търсенията е тъкмо по посока на едно социологизиране на темата за младежта, на трактовката ѝ в контекста на целокупната обществена реалност. Така деже и там, където авторите са се насочили към извайването на образи с позитивна характеристика („Не си отивай“, „Дневна светлина“, „Вината“, „Самодивско хоро“), внушенията не са подчинени на идеята те да изпълняват единствено функцията на пример за подражание, а произтичат от стремежа да се разкрият жизнените явления в обективната им сложност. Поради това и героите не се оказват напълно безгрешни, свършени, а просто хора, които ни помагат да опознаем живота около нас, които ни подтихват не да им подражаваме, а да осмисляме собствената си житейска позиция. Наистина, някои биха могли критично да констатира, че точно това означава отказ от присъщото на изкуството романтично начало, че с това се ограничава възпитателната му роля. Но кой би могъл да докаже, че киното, което ни дава реално познание за живота, има по-малко възпитателно въздействие от киното, което ни предлага образци на подражание? Още повече че всяко изкуство си има своя вътрешна, собствена логика на развитие, която диктува смяната на стиловете, на естетическите предпочитания. Очевидно новата ориентация в трактовката на младежката

проблематика е продиктувана и от развитието на самия филмов процес в нашето кино, което все по-настойчиво търси да се доближи по-плътнo до обективните проблеми на нашето време, до днешното състояние на общественото ни развитие. Ето защо мисля, че независимо от липсата на безспорни сполуки сред новите филми от дадената тематична тенденция, не бихме могли да не признаем, че като цяло днешните търсения са един положителен момент в развитието въобще на актуалния ни филм.

Да се вгледаме и в несполуките. Най-общо бих казала, че това са, с някои изключения, несполуките, неизбежни там, където се търси, а не се върви по утъпкани пътища. Необходимо е да направя уговорката, че в случая ще говоря за неуспеха не само на отделни филми като цяло, но и за онези несполуки, които се съдържат в, общо взето, сполучливи, признати за добри произведения, защото искам да се опитам да набележа тъкмо пропуските в рамките на един по-цялостен художествен процес.

И така, няколко филма могат да бъдат посочени като пример за недоотчитане на извършената еволюция в трактовката на темата, за неумение да се оцени натрупаният вече от нашето киноизкуство художествен опит. „Дубльорът“, „Сладко и горчиво“, „Началото на деня“, „Катина“ показаха, че все още се робува на отживялата времето си преднамерена идея, на готовата, умозрително родена теза, към която се нагаждат сюжетът, събитията, образите, и която за съжаление често се разминава с реалните

значения на жизнените проблеми или най-малко е в състояние да ги улови в дълбочината им, в социалната им обусловеност. И още по-лошият случай — „Този истински мъж“ — най-неочаквано възкреси категорично отечените увлечения от най-кризисния период в развитието на тенденцията) по декоративната естетика, по самоцелната красивост на изображението, като разкри едно още по-учудващо пренебрежение към онова, което казва това изображение, към елементарната правдивост на филмовия разказ и на филмовите герои.

Друга група филми — „Пазачът на крепостта“, „На чисто“, „Щурец в ухото“, „Вината“, — въпреки че като посока на търсене се оказаха в едно русло с най-новите моменти от еволюцията на младежкия филм и фактически подкрепиха тази еволюция, все пак показаха едно неумение независимо от желанието социологичният интерес да се защити с дълбока жизнена правдивост, с достатъчно верни и убедителни наблюдения, със задължителното многостранно оглеждане на явленията. Но ако е допустимо да се опрошават пропуски в изкуството, то мисля, че в известна степен това бихме могли да направим тъкмо по отношение на тези няколко филма, защото именно техните създатели се осмелиха да опитат нови пътища в трактовката на младежката тема, осмелиха се да потърсят връзката между проблемите на своите млади герои и тези на днешния обществен момент, както и да погледнат на младото поколение от противоречивите му страни, да проявят диференцирано от морална гледна точка отношение към различните му представители.

За разлика от тях „Дневна светлина“, „Неделните мачове“, „Не си отивай“, „Самодивско хоро“ — въпреки че като концептуално търсене двете групи филми са много близки — се откриха с по-проникновено извличане на социално-обусловената същ-

ност на третираните конфликти между младото поколение и обществената среда. Но затова пък те страдаха в различна степен от художествени несъвършенства. Тук сякаш създателите им, предварително пресмятайки силите си, бяха решили да ги вложат тъкмо в откриването на проблемите на самия живот, в поставянето на актуални и остри въпроси, в провокирането на диалог между екрана и зрителите, докато художествената прецизност на изказа явно ги е вълнувала далеч по-малко. А това само по себе си също е като че ли неизбежно в периоди на търсене, на откриване на нови пътища, на повишен интерес към връзката на изкуството с живота.

*

Тук си позволях да огледам само идейно-тематичната еволюция на „младежкия“ филм в нашето кино. Извън обсега на разсъжденията ни остана един не по-малко важен момент — за еволюцията на образа на младия герой, за качествената характеристика, която той е имал през различните етапи от тази еволюция и която по своему е отразявала представите и потребностите на общественото съзнание или конфликтите в социалното ни развитие. Но това би могло да бъде предмет на друга статия.

А онова, което идейно-тематичната еволюция на „младежкия“ филм очертава днес, въпреки недостатъчно представителната картина от последните години, ни дава право на известни оптимистични прогнози, стига киното ни да не загуби върно взетия ориентир — младият съвременник е неразделна част от обществото ни, него го формира това общество, но и той има право и е задължен да самореализира себе си като личност, да прави нравствен избор, да проявява оценъчно отношение и гражданско мислене — или с други думи, да не пренебрегва формулата личност — общество.

ПЪРВИ СЪЛЪКИ

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

Родината се пробужда за нов живот с бодрите партизански песни, с победния марш на Червената армия, прекосила добруджанската шир, с гълчавата по села и градове, по улици и мегдани. Народът с опиянение разгръща първата страница от своята най-нова история, изпълнена с толкова много и светли надежди, заредена с оптимизъм и вяра в бъдното социалистическо развитие. В този съботен ден трудова България среща възторжено своя най-светъл празник — свободата.

Девети септември 1944 година. Ден първи.

Силните токове на историята пробуждат за живот и българското кино. Сред ентузиазираното множество, срещащо партизанските колони в с. Белово, сред народните вълни по столичните улици, навред, където революцията пулсира в мъжествения ритъм на времето, навсякъде, където историята пише своята героична хроника, могат да се видят и хора с киноапарати. Незабелязани в общата глъб, те трескаво запечатват за поколенията първия ден от биографията на социалистическата революция, ликовите на нейните знайни и незнайни творци, атмосферата на възторг и радост. Техните обективи са насочени към най-интересните събития, които характеризират най-точно неповторимия исторически момент.

Митингът пред съветската легация, манифестацията на политзатворниците по булевард „Витоша“, посрещането на партизаните около хотел „Славянска беседа“, народното веселие на площад „Славейков“, свалянето на фашисткия символ — хищния орел със свастиката в ноктите си — от сградата на представителството на Немските железници, сливането на партизаните в село Стрелча, на гара Белово. . . Върху филмовата лента завинаги остават усмивките на нова България, ликовите на нейните първостроители — един достоен за напрегнатото време героичен епос, съхранил неостаряващ патос на първия свободен ден.

Деветосептемврийската хроника някак изведнъж раздвижва безжизнената панорама на българския филм. Сякаш историята

и нейните всепроникващи импулси са наелектризирали нашите кинематографисти. Васил Холиолчев, Георги Парлапанов, Симеон Симеонов, Александър Вълчев, Стефан Петров, Васил Бакърджиев, Стоян Христов — това са щастливите избраници на времето, които съхраниха върху безжизнения целулоид на филмовата лента неговото дихание, романтика и красота. Съхраниха миговете на една вечност.

Но тази картина на всеобща екзалтация диша и един дълбок, вътрешно осъзнат исторически смисъл, който свидетелствува за гражданската зрелост на първосъздателите на нашия социалистически филм, застанали на своя пост по силата на личното убеждение, без нечие нареждане, без инструкции. Редом с комуниста В. Холиолчев работят хора, чиито убеждения и лично чувство за отговорност буквално ги въвелят в шеметния бяг на събитията. Творческият и техническият персонал на фондация „Българско дело“, евакуиран още по време на бомбардировките в Панагюрище, поема върху себе си задачата да изготви първия филм за нова България. Оператори от други кинематографични продукции изоставят своята работа и бързат за заснемат неповторимото, онова, което днес гордо наричаме история,

„Никога не съм имал толкова богат „материал“ за снимки, както през този незабравим ден! Непрестанно се тревожех, че може да пропусна да сменя някой неповторим момент и буквално тичах от място на място. Това беше истинско опиянение от радост и напрежение, което бе обхванало всички! Първият ден на свободата дойде с много възторзи, с много слънце, цветя, песни. . . “¹ — припомня деветосептемврийския ден В. Холиолчев. „Бяхме се пробудили пред нещо ново, нещо славно!“² — свидетелствува операторът С. Симеонов. Ал. Вълчев описва своя „ден първи“ така: „Аз и Парлапанов снимахме непрекъснато, като се стремяхме да не пропуснем нито един момент от вълнуващата среща (на партизаните — б. м. А. Г.). Събралият се на площада народ ни притискаше от всички страни и ние едва можехме да държим камерите.“³ И още едно искрено признание: „Събитията течаха толкова бързо, че ние едва смогахме да отразим всяко едно от тях. А трябва да призная, че моят професионален опит бе малък и навярно не всичко, което снимах, е било най-доброто. Но радостният устрем ме носеше от улица в улица, от площад към площад.“⁴

Действително, не опитът, не изкуството кинематографично майсторство и изисканият вкус придават очарование и непреходна стойност на тези уникални филмови кадри. И едва ли хладният професионализъм е ръководил неколцината оператори — хроникъри на свободата — в техните първи твор-

чески изяви. По-важното е позицията, чувството за мащабността на събитията, за отговорност пред времето и историята, с които летописците на нова, демократична България поемат своя труден път. Защото немело композираните кадри, причудливите ракурси, подскачанията на камерата, дори явните технически грешки са частица от неповторимия аромат на времето, автентично свидетелство за авторовите възгледи, за неспокойството и споделения с многолюдното възторг.

Българският социалистически филм се ражда с тези хроникални кадри и в това обстоятелство има нещо символично.

Една нова по дух кинематография се ражда ведно със свободата. Стават осезаема реалност дългогодишните безплодни опити на шепата пионери да реализират идеята за национално филмово производство. Новото социалистическо кино още в първите стъпки решително се отърсва от праха на безвъзвратно овехтялото минало, от неговата идейна убогост и художествен примитивизъм, за да заяви с пълен глас, че ще съизмерва своя ръст с мащабите на времето, с пулса на историята.

От този миг нататък всяка негова изява ще бъде отново първата, откривателската. Но няма вече да ги има Гендовите „заклочения“, митарствата на ентузиастите, вечната им битка с немощията и неверието, постоянният страх за утрешния ден, непосилната конкуренция с филмовите монополи на Европа и Америка. Настъпили са нови времена и всеки кинематографист сам трябва да определи и намери мястото си в този напрегнат и труден процес на съзидание, да заяви открито и категорично своята позиция — с народнодемократичната власт, с народа или встрани от историческите събития, от ритъма на времето.

Още първият брой на новосъздадения „Отечествен кинопреглед“, излязъл десетина дни след първия ден на свободата — на 21 септември 1944 година, — очертава качествените промени на кинофронта, новите настроения сред творците на българския филм. Хроникалните обекти издават едно искрено възмущение от допира с историческите събития, размиращо границата между обективното наблюдение и активното авторско съучастие, рушащо дистанцията между хроникьора и реалната действителност. Този кинопреглед е прочувствен документ на прощепалника на младото ни социалистическо кино, защото в него се оглежда интересът му към историческата съдба на народа, стремежът му да бъде в предните редици на живота и там, където се кове бъдното.

Всъщност това е основното, което рязко разграничава и като мирогледна позиция, и като авторски поглед „Отечествен кинопреглед“ от неговия съвсем недавен предшественик, безславна профашистка хро-

ника на „Българско дело“. Народнодемократичната власт още в самото начало пресича всяка възможност за антинародна пропаганда, за насаждане на груби шовинистични чувства и фашистки идеи, като взема в свои ръце средствата за масова информация. А на кинопрегледа възлага най-отговорни политически задачи — да отразява събитията от революцията, да дава обективна информация за нашия живот и международните отношения, да гради новия светоглед на своите хиляди зрители.

С един скромнен документ, носещ изходящ № 27 от 9. IX. 1944 г. издаден от Областния комитет на Отечествения фронт в гр.София, е поставено началото на социалистическото ни документално кино:

„Натоварва се лицето Васил Холиолчев да се грижи за работата по филмирането на събитията и запазването на материалната част на апарати и други имуществва на филмовия отдел при „Българско дело“ до второ нареждане.“

А първият брой на „Отечествен кинопреглед“ се ражда спонтанно, под напора на събитията и всеобщия възторг от установяването на народната власт. Двигател и ръководител на малкия ентузиасиран колектив е операторът-комунист Васил Холиолчев, който не само снима и организира хроникарането на незабравимия ден, но непосредствено следи и участва в работата по монтажа на бъдещия филм. Той привлича и известния публицист Владимир Топенчаров, който написва дикторския текст за първенеца на „Отечествен кинопреглед“. Поставено е началото.

Един след друг, всяка седмица по екраните на цялата страна излизат очакваните с изключителен интерес кинопрегледи, които разнасят правдата на революцията, нейните идеи и жизнеутвърждаващ патос. В тези скромни и непретенциозни късометражни ленти зрителят се среща с нещо, което се отличава от обикновената информация за това, което кипи около него. Преди всичко той открива в кинохрониката дълбоките измерения на партийната публицистика, която го обогатява идейно, разкрива му истинския смисъл на исторически процеси, вдъхновява го в трудовете му дела за изграждането на ново общество у нас. И трябва да се подчертае, че въпреки големите трудности, липсата на богат професионален опит, на снимачна техника и материали, нашето младо социалистическо кино успява да осъществи разностранните си задачи, винаги оставайки на висотата на своята отговорна идеологическа мисия като гласатай на новите истини, на новите възгледи за човека и историята.

Нещо повече, именно в тези скромни кинорепортажи и хроникални обекти във всекидневните срещи с реалността, с хората и техните проблеми, в срещите с времето и историята се циментират здравите идейни и

творчески основи на социалистическото ни киноизкуство, „програмира“ се неговото стремително израстване и художествено съзряване.

Същевременно в жанрово отношение документалната продукция на „Българско дело“, единствено през първите следветосептемврийски години контролирано от държавата предприятие в кинобрана, чувствително се подобрява: все по-разнообразни стават броевете на „Отечествен кинопреглед“, расте публицистичното и професионалното майсторство на неговите създатели, увеличава се непрекъснато обемът на поднасяната вътрешна и международна информация. Камерите на седмичния преглед са там, където се твори новата история на народа ни — по бойните полета на Отечествената война, сред първите бригадири, по поля и фабрики. Успоредно с тази необходима и полезна дейност „Българско дело“ пристъпва и към използване различни форми и жанрове на документалния филм: от репортажа и очерка до хроникалния разказ и импресията.

В киното навлизат нови творци, с нови идеи и своеобразно художествено виждане. Те разчупват наследените от миналото стереотипи, втурват се, в буквалния смисъл на думата, в динамиката на живота, опитвайки се да уловят миговете на неговото многообразие. Рязко се раздвижват тематичните рамки на тогавашния документален филм. Неговите автори с възторга на неопити запечатват върху лентата неспокойствието и динамиката на всекидневното, богатството на дела и трудови подвизи. „Силата на слабите“ на Б. Карастоянов, „Един ден в София“, „Вестникът“, „Хора след облаците“ и „Един забуден свят“ на З. Жандов, „Битова сватба“ и „Градът на черното злато“ на Ст. Христов, „Вестникът-герой“ и „Проходът на Републиката“ на Ал. Вълчев, „Пътят на победата“ на В. Бакърджиев, „Нови хора“ на Н. Боровишки — това е само една част от продукцията на фондация „Българско дело“ за 1945—1947 година. Дори само заглавията ясно сочат посоката на търсенията. Творческите интереси на нашите кинематографисти от онези първи години са в пълен синхрон с големите демократични и политически преобразования у нас. Филмите им отразяват жизненото многообразие на проблеми, опитват се да се докосват до всичко онова, което из основи руши старите представи за човека, търсят образа на новия герой, напрегнал мишици да гради съвременното.

Всъщност започва се истинската битка за идеологическа насоченост на младото ни социалистическо кино, за реалното му приближаване към действителността, към настоящите проблеми и конфликти на трудовите хора. Една трудна битка със законостенността, рутината и занаятчийството, наследени ведно с овехтелите снимачни

апарати от недавното минало; битка за утвърждаване на младото изкуство в духовната панорама на следветосептемврийския живот у нас.

Документалните ленти от онези години са съхранили много от патоса на своето време. В тях чувстваваме неспокойния релеф на събитията, една особена екзалтация от трудовите подвизи в името на утрешния ден и преклонение пред честните ръце на хората, съграждащи новата история на своята родина. Но ведно с това в тях срещаме и остатъци от едно повърхностно художествено мислене, безпомощно да осмисли в дълбочина големия социален скок и сковаващо творческите инвенции в шаблоните на илюстративността, оголената декларативност и тезисност. В повечето тогавашни документални филми широко се използвава словото, дикторският текст като основно средство за предаване на мисълта; рядко може да се наблюдава зрелост в монтажното майсторство, по-усложнени ритмични построения и стилистични фигури, които да говорят за смели кинематографични търсения и експерименти. Но всички слабости на формата, на стила щедро се изкупват от страстната авторска позиция, от будния поглед към действителността, от оптимизма и несъкрушимата воля за съзидание, зложени във всяка една творба на документалното ни кино. А най-сполучливите измежду тях завладяват и днес, както и десетилетия преди, със своята възторжена приповдигнатост, с романтичната извисеност на вярата в големите предимства на новия живот и красотата на новия човек — строител на социализма. В тези произведения сякаш е събран ароматът на онова време, неговият неописуем възторг и ентузиазъм, богатият колорит на една епоха, открила нови хоризонти пред нашия народ.

Но сред компактната маса от няколко стотици кинопрегледи, измежду няколкото десетки документални ленти започват да се открояват и първите филми с по-забележимо авторско присъствие, свидетелстващи за развитието на отделни творци. През този период особено активен е режисьорът Захари Жандов, който в течение само на две-три години създава интересна поредица репортажи, импресии и хроникални очерци. Тяхната несъмнена кинематографичност, стройната им монтажна композиция, както и особената острота на индивидуалното виждане на твореца, ги нареждат сред най-доброто, създадено през този период от нашето документално кино. А Захари Жандов се разкрива откъм своите най-ярки страни на самобитен филмов режисьор с тънко чувство за пластиката на изображението, с усет към лаконичната монтажна фраза и склонност към поетични обобщения.

Той сякаш не е скован от каноните на една тема, от някакви предубеждения в отнoшението си към реалността. З. Жандов

с любопитство се вглежда в руините на разрушена от американските бомбардировки София, но за да открие сред този малко привлекателен жизнен материал нещо дълбоко символично и характерно за времето — трудната екзалтация на стотиците незнайни бригадири, разчистващи фундаментите за новото. В този емоционален репортаж („Един ден в София“) З. Жандов не е останал само на повърхността на видимото и неговият филм не е толкова добросъвестна хроника, колкото интересен кинематографичен опит за разкриване многоизмерността на реалността, нейното човешко богатство и красота. Личното му отношение към показването на екрана присъствава преди всичко в ярката кинематографична форма — интересните ракурси, умелия ритъм на монтажа, стройната композиция на филма. Тези белези на самотитно авторско присъствие откриваме и в другите работи на режисьора: в експресивната поема за романтичната професия на метеоролозите „Хора сред облаците“, в поетичния документ за пробуждането на новия живот в Родопите „Един забулен свят“. Неговият почерк е подчертано импулсивен, но не изпада в клопките на маниерността, а определено служи и се подчинява на една точна мисъл, диреца навсякъде и във всичко отразения лик на времето, неговите истински герои и стопани.

Темата за новия човек и неговото ръководещо място в социалистическата действителност доминира в повечето произведения на документалното кино от първите след-деветосептемврийски години. „Силата на слабите“ на Бончо Карастоянов е опит да се разкрият с убедителната сила на документа предимствата на кооперативните стопанства, перспективите на колективния труд в новото българско село. Характерно е даже самото заглавие на филма „Нови хора“ (режисьор Николай Боровишки), в чийто обект на активен интерес са трудовите победи на текстилките от Варна. Авторът разказва за онзи небивал трудов ентусиазъм, раждащ черти и качества на новия човек. Подобен ракурс към съвременността среща и във филма на Александър Вълчев „Проходът на Републиката“, в „Градът на черното злато“ на Стоян Христов, в „Светли дни“ на Б. Карастоянов. В тях публицистичното начало успешно е съчетано с едно по-дълбоко навлизане в човешката проблематика на съзидателните процеси, с подчертано внимание към образа на строителя на социализма.

Това, естествено, не изчерпва цялостната картина на тогавашното документално кино, което постепенно обогатява себе си както в професионално-творческо отношение, така и от гледна точка на овладяването на нови жанрови територии. Все по-често се появяват творби, които предприемат опити за излизане от „твърдите“ рамки на документалното, на хрониката. В печата от онова

време широко се използва терминът „културно-документален“ филм, с който са очертавали своеобразието на тези творби. Очевидно е обаче, че се ражда нов жанр, получил сетне гражданственост като обособен самостоятелен кинематографичен вид кино — „научно-популярно кино“, — но в първите следдеветосептемврийски години това са все още единични опити за разчупване на ограниченията, налагани от хегемонията на хроникално-документалния жанр в художествената програма на нашето кино. „Борба с беса“ и „Черноморско крайбрежие“ на Б. Карастоянов, „Селска сватба“ на Ст. Христов, произведения като „Въздушният спорт у нас“, „Ударничество и съревнование“ и др. подсказват за възможностите на т. нар. „културен филм“ да интерпретира по свой начин интересни проблеми на действителността, да носи оригинални идеи и внушения. Заедно с това тези филми сякаш избистрят и някои индивидуални творчески предпочитания в областта на кинематографичното творчество, стоящо на пресечната точка между науката и изкуството.

На първо време интересът е съсредоточен почти изцяло в територията на едно популяризаторско, достигащо дори до прагматизъм отношение към някои клонове на знанието. „Борба с беса“ и „Дългият път на цигарата“ на Б. Карастоянов, както и още няколко други филми, приобщават масовия зритель към съвсем конкретни теми, които обогатяват неговия жизнен кръгозор, помагат му в неговата всекидневна трудова дейност. Но с времето биват налучквани и други разновидности на научно-популярния жанр — туристическият филм („Черноморското крайбрежие“), етнографският („Битова сватба“), инструктивният („Изкуствено осеменяване на животните“, „Въздушният спорт у нас“ и др.), природонаучният („Животът в дълбините на Черно море“, „Животът на птиците“) и т. н.

Не е пресилено твърдението, че именно късометражното кино и преди всичко неговият най-многообразно изявен клон — хроникално-документалното кино — онази територия, върху която младото ни социалистическо киноизкуство направи своите първи интересни опити и реализира на дело своя идейно-художествен потенциал в годините непосредствено след народната победа на Девети септември. На тази територия се родиха и първите зрели филмови произведения, тук се извиха като творчески индивидуалности редица бъдещи майстори — З. Жандов, В. Холиолчев, Б. Карастоянов, Ал. Вълчев, Ст. Христов и др. Първите си международни признания нашето кино извоюва също с произведенията на документалния филм — „Хора сред облаците“ на З. Жандов бе удостоен с една от четирите награди в своята категория на VIII международна изложба във Венеция (1947), а „Сватба на село“ на Ст. Христов бе отбе-

лязан специално от журито на същия кинематографичен форум. В Марианске Лазне през 1948 година филмът на Б. Карастоянов „Дългият път на цигарата“ е признат за най-добро постижение в научно-популярния жанр.

Очевидно ръководството на фондация „Българско дело“, оценявайки трезво производствените си възможности, както и творческия потенциал, с който разполага в момента, намира единствено вярната посока на кинематографична дейност. То си поставя скромната задача — развитието и идейно-художественото укрепване на късометражния филм, постепенното му включване в пропагандистката и културно-просветната дейност на отечественофронтовската власт. И това е най-далновидното решение за онези години, когато с много трудности се залагат истинските основи на едно национално филмово производство. Разбира се, чуват се и гласове в полза на игралния филм, за необходимостта от поощрителни мерки за развитието на този най-важен и престижен жанр в киното, но те бързо заглъхват.

Самото време изтласква на преден план именно документалния филм. Неговата оперативност, специфичните му средства за проникване и въздействие върху масовото съзнание, откриват му публицистичен патос го превръщат във водещ жанр на младото ни социалистическо киноизкуство. Винаги във водовъртежа на събитията документалният филм, начиная с първите хроникални снимки на деветосептемврийския възторг, смело поема линията на активното вмешателство в социалния живот на своето време. Неговата ориентация към съвременността, към проблемите и образите на трудните хора го обличават с общия патос на епохата и го превръщат в неин проникновен летописец.

Благодарение интензивните процеси на развитие и идейно художественото изграждане, характеризиращи пътя на документалния филм от този период, става възможно и сетнешното възникване на нашата модерна кинематография с богат и диференциран жанров регистър, със самобитен национален кинематографичен облик. Защото скромните късометражни ленти подказваха главните тематични ориентации, докоснаха се до съществени проблеми и изведоха на екрана образа на новия човек — герой на социалистическото изкуство. И тъкмо в този аспект трябва да се разглежда и оценява водещата роля на документалния филм в общата панорама на кинематографичния ни живот от онези години, неговият принос за насочване усилията на по-голямата част от нашите кинематографи в онова мощно и плодотворно русло на творчество, което ги изведе години по-късно към голямата цел — създаването на социалистическа кинематография и киноизкуство.

*

Развитието на нашия игрален филм от този период не познава ярките изблици на художествени открития. Неговото движение изцяло е потопено в инерцията и художествената немощ, тази зла прокоба от годините на Гендовите опити. Игралният филм много мудно се нагажда към новите социални и политически условия, трудно реагира на големите психологически проблеми в съзнанието на обикновения зритель. А и неговите творци сякаш предпочитат проверените и утъпкани пътища на традиционния комерчески филм от „европейски“ образец с неговите заплетени любовни истории, банални драми и абстрактни проблеми.

Напълно зависим от частната инициатива, този жанр въпреки относително многочислените си кинематографични изяви представлява явен художествен анахронизъм, насила пренесен от миналото в здравия организъм на младото ни кино.

Всъщност и осемте игрални филма, произведени между 1944—1947 година, са резултат на създалата се конюнктура, а не плод на вътрешни импулси и стремежи у своите създатели да се включат в диалога на изкуството със своето време. Това са все безпомощни произведения, построени според законите и художествената логика на един отдавна изживял свежестта си кинематографичен модел. Блудкави и безинтересни мелодрами, несклопосани екранизации, наивни приключенско-сензационни ленти — такъв е бедният регистър на жанрови търсения.

Под този ъгъл следва да се разглежда и цялата продукция от игрални филми, създадени в периода до национализацията, независимо от известната разлика в тематичните търсения, в техническото им осъществяване, въпреки отделни формални сполуки. Като цяло обаче те не задоволяват преди всичко по линията на реалистичното поднасяне на образите и конфликтите. В тази пъстра поредица от игрални творби няма нито една, която да стои на средното професионално и художествено равнище на късометражната документална продукция, създавана паралелно — толкова безпомощни са те в идейно и творческо отношение.

Впрочем това, което буди най-голямо недоумение, е отчаяното постоянство на няколкото частни филмови къщи („Юлге-филм“, „Балкан-филм“, „Багра-филм“, „Филм-фронт“, „Слав-филм“, „Рила-филм“, д-во „Балкан“) да влагат средства и амбиции в едно обречено на провал дело. Те са залавят с реализацията на абсолютно безперспективни във всяко едно отношение проекти, възникнали не от динамичните импулси на съвременната действителност, от стремежа към познание на живота, а като вторична реакция на нещо отдавна видно, познато до баналност от стотиците му варианти в чужди филми. Но докато известно

оправдание за някои произведения е обстоятелството, че те са замислени или снимачно започнати в месеците преди революционния взрив на Девети септември („Ще дойдат нови дни“, „Мене ме, мамо, змей любя“), то останалите очевидно са плод на съвсем елементарни творчески амбиции.

Все пак заслужава да се отбележи, че в повечето случаи филмовото действие съзнателно търси опорни точки в съвременността, макар тя да не присъства пълноценно на екрана, а по-скоро като едно желание да се говори на зрителя за познати образи и конфликти. В някои от филмите се говори за „новите дни“, правят се съвсем директни декларации за лоялност към народната власт, от време на време се появява и по някой герой, който трябва да изобразява участниците в антифашистката борба. Разбира се, това става чисто механично и външно, звучи фалшиво, в дисонанс със суровите ритми на епохата, отхвърляща като ненужни последните произведения на един преходен етап по пътя към изграждането на истинско и значително социалистическо киноизкуство.

Във филма „Ще дойдат нови дни“ (сценарий А. Маринович и Ст. Топалджиков, режисура А. Маринович) „заплетена сантиментална драма“, в която се загатва за положителното влияние на работническата класа върху селянина частник⁴⁵, е привнесена драматургична линия, по чиято логика главният герой попада в затвор и едва там преосмисля миналото си под влияние на близките контакти с осъден от фашистите работник. „Ще рухнат тези стени, ще дойдат нови дни“ — завършва символично този пръв наш следдеветосептемврийски филм. Но очевидно е наивността на неговите опити да се докосне до чувствителността на един нов тип зрител, който има в биографията си реално изстрадания мигове на борба и съпричастност към революционните битки на своята класа и народ, за да повярва безрезервно в преднамерените схеми и внушения на този филм. „Вън търгащите от храма на изкуствата“ е озаглавил рецензията си за него познатият ни партийен публицист и филмов критик Н. Николов, в която остро напада авторите на филма „Ще дойдат нови дни“ за тяхното политическо късогледство и капитуланство пред спекулативния натиск на консервативния кинокурс.⁴⁶

С щампите на буржоазното търговско кино от най-посредствена класа и други творци се опитват да пресъздадат образи от революционното минало. „В навечерието“ (сценарий Вл. Юрицин, Ив. Фичев, режисура Ив. Фичев), излязъл първоначално по екраните под заглавието „Борба за щастие“, а по-късно преработен след остри критики в нова версия, представлява поредната мелодрама, издържана в съмнителния като естетически вкус стил на дореволюционните ни филми. Ето как рецензентът-съвременник предава

неговото съдържание: „Двама от героите са участници в нелегалното съпротивително движение. Обаче в какво конкретно се изразява участието им и какви са връзките и отношенията им с движението, остава неясно на зрителя. Два мамо господи революционери се движат в приятната обстановка на театъра и кабарето; единият от тях постоенно сменя костюмите си, притежава просторно елегантно ателие, допълнено с още няколко стаи, специално подземие за нелегална работа и просторни коридори, в които на края се развива сражение между революционерите и полицията в стила на гангстерското нападение върху американска банка. Освен това главният герой (склупторът) си позволява лукса да ухапва една празноглава дамичка с твърде аристократичен изглед и маниери (която, както и всички останали герои, неясно защо се оказва също човек на изкуството) и дори в нейно лице намира идеалния образ за своята статуя на свободата. В допълнение на тази революционна група се явява партизанският отряд (разбира се, в подходяща живописна обстановка и наподобяващ много повече ловджийска екскурзия край „Алеко“), който няма нищо общо с действителното развитие и е вмъкнат само по каприза на режисьора. Но за да се подсили революционната романтика е била нужна и някаква любов. Така идваме до познатия и банален вече вариант на любовен триъгълник.“⁴⁷ „Една бледа любовна драма, малко голи бедра, малко джаз, нощен живот, много пистолети, няколко романтични партизански картини, детективщина и най-после социална подправка — ето рецептата, по която е направен филмът. Целта е била явно да се подражава, и то неумело, на хилядите стандартни американски филми, да се погледеличат различните страсти на зрителя и филмът да се хареса“⁴⁸, резюмира мнението си Хр. Ганев в партийния орган в „Работническо дело“.

Сходни сюжетно-тематични аспекти на следдеветосептемврийската действителност разработват и другите произведения на нашето кино от този период. Филмът „Отново в живота“ (сценарий Ст. Топалджиков, Г. Богоявленски, Ст. Ц. Даскалов, А. Вълчанов и Н. Икономов, режисьор Г. Богоявленски) например е посветен изцяло на злободневни конфликти и проблеми. Неговите автори проследяват фрагменти из живота на един талантлив цигулар, завърнал се от фронта инвалид и търсещ своето място в новото общество. Разбира се, и тук не минава без сантиментални подробности. Необходимо е заплитането на сложни любовни отношения, за да може героят на филма да се почувствува отново нужен на хората и да се отдаде на полезен за обществото труд. . . Затова критиката срещу това произведение твърде резервирано, подчертавайки „редичата несъобразености в сюжета и застарелия способ за монтажа“⁴⁹, „външния театрален

ефект“ без сполуки в изграждането на отделните образи, дори „без вътрешна мотивировка“ на техните постъпки¹⁰. Филмът „Отново в живота“ повдига обществена дискусия за пътищата на нашето ново киноизкуство, за неговата роля във формирането на новия човек. „Ние бихме желали да определим тематиката му като отечественофронтowska, а излиза, че първоначалното намерение на производителите е било да снимат един филм, несвързан с времето и третирал един сюжет за „съдбата на човека“, като под „съдба“ навярно са разбирали непременно някоя „трагична“ любов — като любовта-фатум от десетките унгарски будкаво-еротични ленти, които бяха обсебили нашия екран през фашистко време.“¹¹ Такава е суровата преценка на съвременниците на филма, които желаят да видят младото българско киноизкуство в друга светлина — бойко, настъпателно, носещо идейния заряд на своето героично време.

Очевидно в този, както и в останалите филми от разглеждания период се сблъскваме с неособено качествени произведения, които напразно се опитват да се нагодят спрямо новите обществени изисквания към изкуството. Налице са опити за жонглиране с актуални теми и мотиви, със съвсем абстрактно поставяни остри проблеми. Апликирани в неутрални и „вечни“ в баналността си сюжети, те звучат изкуствено в идеологическия климат на едно общество, насочило компаса на своето развитие към социализма.

Частният капитал прибъгва и към други уловки в стремежа си да се наложи по някакъв начин на филмовия пазар. В ход се пускат криминално-приключенски истории („Изкупление“ — сценарий и режисура Б. Грежов), правят се шумно рекламирани инсценировки на известни литературни творби („Българи от старо време“ — сценарий и режисура Д. Минков), търсят се ефектни сюжети от историческото минало („Огнена дия“ — сценарий Б. Борозанов, К. Попов, П. Пирински, режисура Б. Борозанов). Във всеки случай на масовия зритель се предлага съмнителна по своите идейно-художествени качества филмова конфекция, скроена по най-посредствените шаблони на търговското кино.

Особено типичен пример за принизени творчески критерии и слаба професионална квалификация предлага филмът „Огнена дия“, който сякаш ни пренася отново с десетилетие назад в ерата на Гендовите творения. „Все същият рецидив, който стана вече неотменна характеристика на всички опити във филмовата област у нас: вулгарна дилетантщина в художествено и техническо отношение, открит стремеж да се направи гешефтът на всяка цена, дори и с цената на едно профанизиране на историческите събития, които са светли за всяко българско сърце.“¹²

„Огнена дия“ подхваща сюжет из борбите на нашия народ срещу османското иго, но вместо да се спре на голямата наша литературна традиция и без никакви украшения да разкаже за героиката на хайдутското движение и за робската мъка на българина, авторите му се заплитат в поредната сантиментална схема. Като оставим настрана нейната явна изкуственост и исторически фалш, любовната линия изцяло засланиа темата за борбата, която между прочем е показана само като низ от невероятни преследвания, арести, засади. Героят на филма се подвизава обикновено в качеството си на зограф, но нощем върши своето дело, заради което е преследван от турските заптиета. И когато с помощта на селския чорбаджия-изедник те му подготвят клопка, влюбената в хайдутината чорбаджийска племенница издава плановите на своя чичо. . . Всичко това, взето заедно с крайно елементарните кинематографични качества на творбата, справедливо предизвиква отрицателните отзиви на критиката. Но тя дава бой преди всичко на идейните слабости на филма, в които се отразява и незрелостта на нашето кино. „На сценариста и режисьора се е наложило едно реакционно схващане за историческите събития, които за тях са без никаква социално-икономическа обосновка, а само като резултат на стремежа въобще към национално освобождение, което се третира като нещо предварително дадено и не се нуждае от историческа обосновка и разясняване.“¹³ — четем по страниците на авторитетното списание „Кино и фото“. Съвсем ясно е, че и това произведение се плъзга по повърхността на сюжета, без каквито и да е амбиции за постигане на позавършено и смислено кинематографично обобщение. Отново се сблъскваме с твърде типично явление — опошляване и вулгаризиране на отговорни теми, липса на вкус и професионализъм у хората, които се захващат да работят в трудната област на игралното кино.

Сходни са недъзите и на останалите филми от този период — „Българи от старо време“ и „Война“ на Д. Минков, които ведно с цялата продукция поставят все по-настойчиво въпроса за идейно-художествения контрол върху дейността на частните филмови къщи. Той все по-остро се разглежда по страниците на кинематографичния печат, открито се обсъжда в средите на кинодейците, занимава дори и по-широк кръг от нашата културна общественост, която е загрижена за състоянието и перспективите на българския игрален филм. . . ако се продължава сегашната практика — пише по повод на отделен филм един от рецензентите на сп. „Кино и фото“, но казаното важи и за останалите произведения от този период, — утре ние отново ще бъдем изненадани от някой български филм, в който по най-без-

срамен начин някой злополучен „режисьор“ ще се погаври и с българското патриотично чувство, и със самата идея за български филм. Направен ли е вече един филм, капиталистът, който е вложил парите си в него, ще намери способ да се снабди с разрешително за публично му представяне. Това е един важен въпрос, чието положително разрешаване не трябва повече да се отлага.¹⁴

Очевидно през първите години след народната победа на Девети септември, когато началните стъпки на социалистическата ни кинематография се реализират в широкия диапазон между перспективното и идеологически здраво държавно ръководство и анархията на частната инициатива, изникват твърде остри и сложни проблеми в областта на киното, които чакат своето разрешение. Още повече че игралният филм — този некронован фаворит на масовия екран — продължава да бъде в ръцете на частни предприемачи и собственици. Здравото ядро на нашите кинематографисти ясно си дава сметка за характера на съществуващото двусмислено положение и за опасностите, които то носи за изграждащата се социалистическа култура. Известният филмов публицист и кинокритик П. Карасимеонов подчертава: „Другият път — тоя, който спекулативният търговски капитал предпочита и традиционната филмова бездарност иска по всякакъв начин да си запази — е пътят на реакцията във филмовото дело, пътят на регреса и безконтролното боравене в една област, която има огромно значение за културния и политическия преуспех на нашата родина.“¹⁵ Затова на преден план се издигат нови и отговорни задачи, преследващи една цел — създаване на действително социалистическа по дух и форма национална кинематография. „Крайно време е всички да се проникнем от едно по-високо съзнание за голямата обществена роля на киното и да насочим нашето филмово творчество по пътя на здравия реалистичен стил, да правим правдиви филми със съвременна напредничава идеология, които да възпитават обществото в идеите на прогресивния развой на нашата народна република.“¹⁶

Скоро от добрите призови и пожелания се минава към конкретни дела. Започва се упорита битка за налагането на единен идейно-художествен критерий, който да ръководи и дейността на частните филмови ателиета. Идеята е постепенно игралният филм да промени своята насоченост и да се превърне в оръжие на новата ни социалистическа култура.

В края на 1946 година е гласуван специален „Закон за кинокултурата“, в който между другото зालягат и редица административни разпоредби, уреждащи режима за надзора върху кинокартините, предназначени за публично представяне. „Частното

производство даже се поощрява — четем в закона, — но при условие да следва усвоените от общия кинематографичен план тематически и сюжетни линии, които безусловно изключват баналното, лекомисленото и противохудожественото.“¹⁷ Този документ има важно място в кинематографичния живот от онези години, защото по законодателен път дава възможност за упражняване на по-строг идейно-художествен контрол върху частната инициатива във филмовото производство.

Но въпросът, който не губи нито за момент своята актуалност в онези години, е доколко ефективен и действен е този контрол, в каква степен може да се насочва или коригира кинематографичната практика на няколкото частни филмопроизводителни фирми. Случайт с филма „Борба за щастие“, който под натиска на общественото мнение е преработен и отново представен на екрана с друго заглавие „В навечерието“, но със старите художествено-професионални слабости, с прехватата си идейна аморфност, ясно показва, че предлаганите от „Закона за кинокултура“ мерки са палиативен изход от едно фактически ненормално положение. Назрява естествената необходимост от провеждането на национализация и в областта на филмовото производство като единствен радикален изход, който ще тласне българското кино по пътя на неговото интензивно и самобитно социалистическо развитие.

*

Панорамата на кинематографичния живот у нас през първите следреволюционни години не се изчерпва само с ракурса към филмовото производство, което е все още в стадий на постепенно изграждане и усвояване на различните технологически процеси. Още тогава, когато въпросът за укрепването на социалистическата култура и идейно-естетическото обогатяване на духовния свят на труженика е поставен с всичката му сериозност, киното попада в центъра на дискусиите и сложните проблеми на културното строителство.

Съвсем доскоро третирано само като средство за развлечение и примитивни удоволствия, в условията на народнодемократичното управление то поема върху себе си изключително важни идеологически, социални и възпитателни функции. Отечествоно-фронтовското правителство предприема ред полезни инициативи в сферата на кинематографията, които разкриват неговите намерения да превърне изкуството на филма в свой съюзник и помощник. „Ние гледаме на изкуството не само като на средство за добиване на висши наслади за човека — разбира се, това е необходимо и ние не го подценяваме. Ние гледаме на изкуството във всичките негови видове преди всичко като на средство за мобилизиране на морал-

ните, духовните и физическите сили на нашия народ и неговата младеж за творчество, неуморен труд, за неугасваща любов към родината, за готовност да се преодоляват трудностите, за закаляване на неговата воля и вярата му в собствените сили.¹⁸

Тези мисли на Г. Димитров, който той на няколко пъти споделя при срещата си с деца на културата, се превръщат в ръководен принцип при подхода към многостранните проблеми на духовния живот в условията на социалистическото строителство. С пълна сила те важат и за киното — изкуството с огромна по своите мащаби аудитория и специфично по начина на непосредственото си въздействие върху зрителя.

Г. Димитров следи отблизо работата на фондация „Българско дело“ и дава редица препоръки за нейното подобряване и синхронизиране с всеобщите задачи на културния фронт у нас през първите свободни години. В своето известно писмо до ръководството на Съюза на филмовите дейци от 15 януари 1946 година той специално набляга върху онези мерки, които трябва незабавно да бъдат претворени в конкретната кинематографична практика като първоначални стъпки за изграждането на действително социалистическо по дух и характер кинематография. „Киното е могъщо средство за възпитанието на нашия народ и за издигането на неговото културно и политическо ниво. Това средство далече не е използвано както трябва от отечественофронтовска България. Нашата кинохроника е още слаба. Свой солидни български филми ние нямаме. Наличните филми недостатъчно проникват в средата на широките народни маси, особено в селата, где то се нужни като хляб и въздух. Убеден съм, че филмовите дейци сами съзнават всичко това и не ще пожелат сили и труд, за да се навакса в близко бъдеще пропуснатото досега. Разбира се от само себе си, че те могат да разчитат и на моята безрезервна поддръжка.“¹⁹

Усещането за тази постоянна грижа и „безрезервна поддръжка“ се съдържа в редица други документи, които осветляват един твърде интересен момент от биографията на големия държавник и ръководител на нашата партия, свързан с развитието на българското социалистическо кино. Смело може да се твърди, че именно Г. Димитров със своето тънко чувство за социално-психологическите параметри на изкуството, с богатата си духовна настройка, с трезвата си оценка на всички онези разностранни фактори, които определят и влияят върху изграждането на една монолитна и хармонична национална социалистическа култура, посочи хоризонтите на българския филм, неговите истински перспективи на развитие.

Интересни са предложенията на Г. Димитров, направени по повод годишния отчет

на Държавната кинематография за 1946 година:

„Предлагам на Комитета за наука, изкуство и култура да проучи предложенията на управителния съвет, с оглед да се подготвят съответни проектопостановления за Министерския съвет, целящи разширението и подобряването на нашата кинематография, а именно:

а) разширяване и подобряване работата в областта на кинохрониката и културните кинокартини, целящи засилването на трудовия героизъм, развитието на патриотизма и повдигането културното ниво на народните маси, както и запознаването на чужбина с нова България и постиженията на Отечествения фронт в областта на народното стопанство, социалните грижи, културата, изкуството и науката;

б)

в) разширяване дейността по кинематографията на страната, особено чрез използване на подвижните кина и доставяне на нови такива, като се разшири кинематографичната мрежа и до най-затътените краища на нашата република;

г) организиране на постоянна размяна на кинохроника със Съветския съюз, страните с народна демокрация и др. страни;

д) разширяване връзките с братските страни и особено със СССР за създаване на съвместни продукции;

е) изработване на план за бързото придвижване строителството на националния киноцентър.“²⁰

Всъщност историческият път на социалистическата ни кинематография, започнал още в утрото на Деветосептемврийския ден, е истинско доказателство за правилността на подхода на Г. Димитров и отечественофронтовската власт към проблемите на киното. С първите си стъпки в условията на народнодемократичната власт то смело разчупва херметизма и едностранчивостта на конкретното си социално-естетическо битие, представляващи основна особеност на развитието му в годините на капитализма и фашизма. Последователно и на широк фронт започват да се изграждат основите на киноиндустрията и кинокултурата. Това е един сложен и динамичен процес на вътрешно съзряване и усъвършенстване, на активна пренагласа и цялостна ориентация към принципите и идейно-естетическите позиции на социалистическия реализъм, благодарение на който българското кино успя в последствие да преодолее „мъртвата точка“ на своето безлично съществуване и да се включи пълноценно в общия културно-исторически поток на духовния живот на нацията.

Началото действително е мъчително. И то не само в сферата на филмовото производство. На Девети септември 1944 година бе поето бремето на тежко наследство: една крайно непропорционална и бедна в развитието си киномрежа с общо 213 кина, от

които 140 са разположени в градовете, а в София техният брой — достига 25.²¹ Тъговията и разпространението на филми са в ръцете на частни предприятия, които, макар и контролирани от държавата, провеждат своя репертоарна политика, не винаги попълна на големите идейни и възпитателни цели на отечественофронтовската власт. Затова и в тази област още с победата на революцията се започва принципна и последователна борба за налагането на репертоар, съобразен с идеологическите нужди на момента.

Първите мерки, допринесли особено много за оживляването на кинематографичния живот, са обновяването на филмовия фонд, решителното му прочистване от всички произведения на буржоазното кино, останали в наследство от миналите години, в които се прави явна пропаганда на фашистки идеи и расизъм или се прокарват реакционни идеи и възгледи. На българския екран отново заемат своето място произведения на съветското киноизкуство.

И първият филм, който освободения от фашисткия гнет народ възторжено приветства, е „Чапаев.“²² Открито, без зорките погледи на тайни агенти и застрашителните черни камionетки на фашистката полиция, нова България отново съприживява съдбата на героите от знаменития съветски филм. Това е една действително грандиозна проекция, чиято дата — 14 септември 1944 година — поставя началото на свободното от всякакви цензурни запрети разпространение на съветското киноизкуство, на все по-плътното му проникване във всички сфери на нашия духовен живот, на постоянно увеличаващото му се влияние сред масовия зрител.

Веднага след народната победа биват пуснати в обращение всички налични копия на съветски филми, закупени в миналото, а през ноември 1944 година в столицата се открива и постоянното представителство на „Совкино“, с което фактически се започва и редовният внос на най-новите произведения на могъщата съветска кинематография. Но нашите екрани повторно триумфират „Чапаев“, „Пътният лист за живота“, „Светлият път“, „Тринадесетте“, „Трактористи“ и много други любими филми от времето на „Глория-палас“ и „Мосфилко“, както и премиерните заглавия „Маскарад“, „Без вина виновни“, „Мечта“, „Аршин-Мал Алан“, „Двамата бойци“ и други произведения на съветското кино. То заема особено място в нашия следветосептемврийски репертоар и независимо от силната конкуренция на американските, френските, италианските, английските и пр. филми, трайно навлиза в културната панорама на онези напрегнати години на демократични преобразования, активно участва във формирането на нова нравственост и отношение към труда, на нов светоглед.

Престижът на съветския филм, извоюван още през 30-те години, се затвърдява окончателно след победата на социалистическата революция у нас, когато той става неотменна част от общата духовна атмосфера на времето. Неговото влияние излиза далеч извън рамките на чисто кинематографично събитие или явление с доминиращ идеологически ефект — в онази епоха на съзиждане съветският филм е преди всичко благотворна и плодотворна творческа традиция, чиито естетически принципи и идейни внушения най-пряко се отразяват и върху формирането на зараждащата се нова, социалистическа култура и изкуство у нас. Под неговото непосредствено въздействие се избистрят редица тематични и жанрови търсения в нашата следветосептемврийска литература, в поезията, изобразителното изкуство, в драматургията и театъра, когато темите за труда и революционните борби стават централни в естетическата програма на социалистическото ни изкуство, когато в образа на бореца-комунист, на труженика-преобразовател на обществото се фокусират търсенията на повечето изтъкнати наши творци.

„Шестувайки по нашата страна, съветските филми спомагат за изграждането на новия обществен български дух, който именно ще бъде духът на героичното изграждане на социализма“ — четем в статията на П. Карасимеонов, озаглавена „Българската култура и кинематография и съветските филми“²³. „Оплодителната и гравивна културна мощ на съветското кино ще се разпростре и върху бъдещото наше кинотворчество, което ще се развие по пътя на социалистическия художествен реализъм. Възприемайки стила и народната целеустременост на съветското кино, българският национален филм ще се отърси от наслоенията на безплодния западен интелектуализъм, от разложителната аморалност на спекулативната търговска кинематография, за да се развие в духа на социализма, на моралната здравина и борческата устойчивост в полето на трудовото преуспяване и в борбата за демокрация, култура и човешина“²⁴ — завършва хода на мислите си П. Карасимеонов.

Естествено, влиянието на съветското киноизкуство върху българския филм е сложен и многостранен процес, който може да се проследи в цялата му пълнота едва в посетената творческа практика на нашите кинематографисти, когато то се изразява в по-опосредствувани и интересни идейно-художествени превъплъщения, но несъмнено корените на това влияние трябва да търсим още в първите срещи с голямото изкуство на съветските майстори на киното.

Първите години след историческата победа на българския народ на Девети септември 1944 година са несъмнено един твърде своеобразен период в динамичното развитие на социалистическото ни кино. Това са на-

прегнати години на преустройство и обновление. Решително се променя не само социалната база и техническата въоръженост на нашето кино, но се наблюдава интензивно духовно и политическо преустройство на творците, на кинематографистите от поколения, което по-смело върху себе си отговорността да съгражда основите на социалистическата кинематография и киноизкуство.

Това са сложни и деликатни процеси на идейно приобщаване към големите цели на социалистическата революция, вътрешно осъзнаване на историческата мисия на изкуството и преди всичко на киното за възпитанието на новия човек, за неговото духовно извисяване. Около идеите на културната революция постепенно се обединяват творци от различни поколения, оформя се ядрото на бъдещата социалистическа кинематография. По-голямата част от хората, дали свой принос в развитието на додеветосептемврийското ни кино, и в условията на народната власт продължават да служат според силите си и творческите си възможности за издигане професионалното равнище на българския филм. Наред с пионерите В. Гендов, Б. Грежов, Ал. Вазов, В. Бакърджиев, Г. Парлапанов, С. Сименов, Б. Карастоянов, Ив. Фичев, Ст. Христов и др. в борбата за бързото преустройство на съществуващата кинематографична база, за създаването на ново по дух, идейна зрелост и професионализъм киноизкуство се включват и такива автори, които се оформят като кинематографисти изцяло в условията на народната власт: З. Жандов, В. Холиолчев, Ст. Петров, Е. Рашев, А. Маринович и др.

Интензивното развитие на документалния филм и кино хрониката в тези първи години представлява обнадеждащо начало за социалистическата ни кинематография. В същото време това е и един извънредно важен полигон за усвояване на професионалното майсторство, за интересни експерименти и търсения на специфичен език и изразни средства. Родено в шеметния бляг на историческите събития, документалното ни кино стана летописец на времето, негов проникновен и развълнуван интерпретатор. Мащабите и политическата значимост на художествените задачи, стоящи пред неговите ентузиастични автори, сравнително бързо издигат в идейно-естетическо отношение продукцията на документалния филм, налагат я като водещ жанр на току-що прождащото социалистическо кино.

Явните несполуки на игралния филм от този период, неговата аморфност, художествен примитивизъм и идеологическа обръканост са резултат именно на липсата на ясни творчески ориентири, на стимулиращи външни фактори и преди всичко на вяро чувство за обществено необходимото, за исторически перспективното. И тези недъзи

не могат да бъдат оправдани единствено с незрелостта на българския филм от онези години, с липсата на модерна материална база и квалифицирани киноработници. Съществуването на частната инициатива в този тъй важен сектор на филмовото производство от необходим за момента компромис на отечественофронтовската власт постепенно се превръща в тягостен баланс, в съществено препятствие по пътя към действително социалистическо по дух и идейност киноизкуство.

Самият ход в развитието на нашия филм от тези години все по-настоятелно поставя въпроса за пълното преминаване на филмовото производство у нас в ръцете на държавата като единственото правилно и далновидно държавническо решение, което ще даде решаващ принос в изграждането на социалистическа кинематография и киноизкуство. Предимствата на държавния сектор са нагледно и убедително демонстрирани в полето на документалния филм, който се превръща в естествен първо модел на бъдещите организационни структури в сферата на нашето филмово производство.

Конкретните художествени изяви на нашето кино се реализират по-късно. В неговите следдеветосептемврийски опити има повече кипеж и активно търсене на собствени изразни средства и форми, повече воля за градеж, отколкото истинска зрелост и кинематографични постижения от класата на чуждестранните образци. Но може би тъкмо това придава особена боя на този сравнително непродължителен, но наситен с много конкретни дела период от историята на социалистическото ни киноизкуство. Един в истинския смисъл на думата период на съзидание, на изграждане основите на утрешния ден на българския филм.

БЕЛЕЖКИ

1. 2, 3, 4. сп. „Филмови новини“, бр. 9, 1964, с. 3, 4, 6, 5.
5. сп. „Киноизкуството в България“, с. 63
6. виж Н и к о л о в Н е д я л к о, „Вън търгащите от храма на изкуствата“, в. „Народна войска“, юни 1945 г.
7. сп. „Кино и фото“, С., бр. 14, 1964, с. 8
8. в. „Работническо дело“, бр. 256 от 2 ноември 1946 г.
9. в. „Работническо дело“, бр. 8, от 12 януари 1947 г.
10. в. „Труд“, С., от 1 февруари 1947 г.
11. сп. „Кино и фото“, бр. 2, 1947, с. 3
12. сп. „Кино и фото“, бр. 5, 1946, с. 3
13. сп. „Кино и фото“, бр. 6, 1946, с. 8
14. сп. „Кино и фото“, бр. 5, 1946, с. 8
15. сп. „Кино и фото“, бр. 14, 1946, с. 2
16. в. „Работническо дело“, бр. 8 от 12 януари 1947 г.
17. сп. „Кино и фото“, бр. 13, 1946, с. 3
18. Д и м и т р о в Г е о р г и, „За литературата, изкуството и културата“, С., Изд. на БКП, 1971, с. 246
19. Д и м и т р о в Г. Цит. съч., с. 195
20. цит. по „Кино и фото“, бр. 11, 1949, с. 10
21. сп. „Филмови новини“, бр. 5, 1969, с. 2
22. подр. виж А л е к с а н д р о в А. Л. „Нашият календар“, в сп. „Филмови новини“, бр. 9, 1964, с. 15
- 23., 24. сп. „Кино и фото“, бр. 8, 1946, с. 2

„Допълнение

към

Закона за защита на държавата“

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

Този филм не се появява случайно; всъщност той и не можеше да се появи по-рано и извън контекста на съществуващата през последните години ситуация в българския игрален филм. Създаването му е обусловено от цялостното придвижване на българското кино към по-обемно социално и художествено мислене, от завоеванията му по-специално в сферата на историческата тема, от порасналото самочувствие на филмовите ни дейци, от променения климат в българските кинематографични среди, който направи възможна появата на редица мащабни, необикновени като поглед върху живота и като стилистика творби. Завоювал нови идейно-естетически територии, надхвърлил реставраторско-познавателните цели на традиционния разказ за Съпротивата, днес антифашистският ни филм се стреми да решава, нови, много по-амбициозни задачи: да изследва националния ни характер, да опознава и осмисля историческата съдба на народа ни в нейната сложност и противоречивост, да прониква в самата същност на определен етап от миналото ни, за да го свърже с настоящето и отправи поглед към бъдещето, да търси наред с величието на подвига и историческата отговорност, да анализира вътрешните „механизми“ на героизма и предателството, на саможертвата и насилието („Като песен“, „И дойде денят“, „Последната дума“, „Иван Кондарев“, „Спомен за близначката“. . .).



Сцена от филма „Допълнение към 33Д“

Беше не просто невъзможно, но дори абсурдно за филмовите ни дейци — дори в едно по-близко минало — да се обърнат с лице към един отрязък от историята на партията и народа ни, който е малко да бъде наречен сложен, драматичен, мъчителен, който е белязан от печата на трагични грешки; киното ни още не бе дорасло за такава дързост, за такъв откровен самоанализ. Но да съсредоточиш вниманието си на художник върху този период, за да извлечеш и осмислиш горчивите уроци на поражението, се изисква и днес, при сегашния духовен ръст на българското кино — гражданска активност, творческа зрелост, мъжество.

В търсене на логиката, на дълбокия смисъл на историята

Събитията, които изследва филмът на Анжел Вагенщайн и Людмил Стайков, са затворени в краткия отрязък от една година (май 1924 — април 1925 г.). Нос колко сгъстен драматизъм, с колко мъчителни противоречия, с колко сложни социални процеси и движения е изпълнен този трагичен период от недалечното ни минало! В него е и ескалацията на белия терор на правителството на Демократичния сговор начело с Александър Цанков (съборило с военно-фашисткия преврат на 9 юни 1923 г. законно избраната власт на Земеделския съюз и удавило в кръв две въстания — Юнското стихийно въстание на народните маси и Септемврийското антифашистко въстание), и ултралевият уклон в ръководството на партията и особено във военния център на ЦК, който подменя формите на масова борба с индивидуални наказателни акции и партизански чети, без да се съобразява с променената обстановка: частичната и временната стабилизация на капитализма, умората сред широките маси след разгрома, отдръпването им от революционната борба. В същия този период са и зловещите ходове на реакцията, която очаква, търси, провокира повода за „последната“ и „окончателна“ разправа с комунизма, и връхната точка в по-

грешната революционна тактика — атентатът в черквата „Св. Неделя“, последван от така добре готвения и взел чудовищни размери кървав погром (около 25 хиляди зверски убити антифашисти, предимно комунисти и земеделци!). Но не само това: в ограничените рамки на същите дванадесет месеца историята побира още и „конвулсиите“ на самата буржоазия, която се люшка между фасадата на парламентаризма и циничната и открита разправа и се стреми чрез вътрешни ходове и дворцови преврати да „легализира“ господството си пред световната демократична общественост. Тук е още и борбата на отделните бойци (ръководни и редови) на революцията — пламенни, несломими, самоотвержени, кристално чисти в убежденията си, дори в своите грешки и трагични илюзии. И пак тук е живият, борещият се Единен фронт, който тепърва ще укрепва редиците си, ще се освобождава от левите и десните си увлечения. И най-сетне — но не на последно място — в това време на величие и падение присъствува и ролята на монарха, на хитрия и коварен „диспечер“.

Заслугата на Вагенщайн и Стайков е, че са потърсили и са съумели да извлекат от това кълбо от драматични противоречия, от хаоса на сложната и противоречива действителност логиката в развоя на събитията, дълбокия смисъл на социалните процеси, мъдростта на историята.

„Но филмът ни няма да е трибунал“

Неведнъж сме чели експозета на създатели на филми в процес на производство, които впоследствие са ни оставяли дълбоко разочаровани; готовият резултат се е разминавал — понякога катастрофално — с предварителните декларации, с намеренията на създателите. Ето един случай, когато творческото кредо¹, заявено с такава изповедна откровеност от автора, намира покъсно своето пълно покритие.

Всъщност една от големите сполуки и на А. Вагенщайн, и на Л. Стайков е тъкмо в това човешко, освободено от догматични предразсъдъци и историческо високомерие отношение към тези, които са грешели в миналото. „Защото дори и с трагическите си заблуди те бяха прави в главното: в своята преданост към комунизма и в саможертвата. . . Защото умряха от същата смърт и легнаха в същите братски могили. . . Сред падналите в битките срещу фашизма няма праведници и грешници, няма виновни. Виновен е самият фашизъм!“²

Ако бяха произнесли строга и неумолима присъда (от дистанцията на времето това не би било никак трудно), Вагенщайн и Стайков биха казали само половината от истината за своите герои, колкото и важна да е тя. И биха ги лишили от плът и кръв, биха ги превърнали в студени, безжизнени сенки, белязани единствено от греха. Биха се задоволили само с крайния резултат, без да се интересуват от скъпо заплатената цена, от механизмите, които са довели до грешките. Биха опростили самата история.

Напротив, Вагенщайн и Стайков и актьорите са тръгнали по най-трудния път, вникнали са в сложната правда на своите герои, потърсили са мотивите, основанията им. Не за да ги оправдаят, съвсем не! А за да разберат, да осмислят (не просто да регистрират) трагическите им заблуди, да ги разкрият в цялата им човешка същност и съдбовност.

¹А. Вагенщайн. „Допълнение към Закона за защита на държавата“, сценарий, сп. „Киноизкуство“, кн. 4/1976 г., с. 88 и 89.

²А. Вагенщайн. „Допълнение към Закона за защита на държавата“, сценарий, сп. „Киноизкуство“, кн. 4/1976 г., с. 89

И се оказва, че тези заблуди съвсем не са били елементарни, очевидни, които всеки грамотен комунист е могъл веднага и безпогрешно да посочи, да осъди с лекота. Оказва се, че тогава (в това неумолимо, събрало толкова страшни противоречия време!) ултралевите увлечения са били споделяни от най-просветени умове, които са се ръководили от най-светли идеали, от кристално чисти подбуди. При това, теоретически подготвени, те са имали ясното съзнание за същността на следваната от тях тактика — но въпреки това са я считали за неизбежна в дадения исторически момент. Не друг, а именно героят на С. Гецов,¹ един от първите ръководители на военния център на ЦК, отговаря така на отправените му упреци: „Защо не продължиш? „Терорът е израз на неверие в силите и възможностите на масите. Преувеличаването на неговото значение е ултралевичарство, сектантство, авантюризм, екстремизъм. Проява на бунтарството и нетърпеливостта на дребната буржоазия“... Е, честито! Доживяхме да ни отъждествяват с дребната буржоазия“... .

И ако възприемат — въпреки всичко това! — терора като своя тактика, героите на Гецов и Янев и техните съмишленици имат своите основания, които съвсем не са маловажни, съвсем не са теоретически отвлечени, откъснати от непосредствените практически задачи, от повелите на деня: „Кръстоносният поход срещу нас е започнал и ние нямаме друга самозащита освен оръжието. На удара — с удар, на белия терор — с червен терор!“; „Те ни ликвидират и без поводи. . .“; „Черните списъци са вече извадени“; „Тази тактика не сме я измислили ние! Тя възникна като естествена реакция срещу фашисткия терор. . .“; „Ами това? . . . Заповед за въстание на бланка от Коминтерна. С точна дата — вдругиден! С печат и подпис от Москва! За какво им е потрябвала тази фалшификация?“... .

¹ Във филма героят на С. Гецов, както и героите на И. Кондов, Н. Бинев, Г. Георгиев-Гец и М. Янев не са поименно назовани; в сценария те са посочени със съвсем условни имена, на които не се позовавам.

Виолета Донева в кадър от филма



Това не е обикновено идейно различие, защитавано в спокойна обстановка, при нормално протичащ спор, по чиято правота един ден времето все едно ще се произнесе. . . Това е драма, изключително актуална, жестока, страшна драма на хора, чиито другари — сега, в настоящия момент — са затваряни, изтезавани, бесени, зверски убивани без съд и присъда! Драма на бойци на революцията, които при цялата си идейна убеденост и прозорливост не могат да проумеят, че тяхната тактика въпреки всичко е обречена; че в открито стълкновение с фашизма отделните чети и бойни групи при съществуващите условия са осъдени на неизбежна гибел; че терорът в конкретната обстановка е безумие, което развързва ръцете на реакцията пред стъписаното обществено мнение в страната и Европа за най-масова и кървава разправа; че единственият изход е да се смене курсът на въоръжено въстание, да се премине към легални средства и форми на масова борба. . .

Тъкмо тази драма на живи хора, чиито души са разяждани от вътрешни стълкновения и от парещата болка по загубените другари и близки — тъкмо тази драма е постигната на екрана! А чрез нея е постигната и другата, голямата, историческата драма — на страшния социален сблъсък, на неумолимата класова битка.

С горещия дъх на нашата съвременност

В последно време филмовата ни критика имаше чести поводи да доказва, че всеки поглед към миналото е оправдан само тогава, когато анализът на историческия процес се свързва с нашата съвременност, с актуални проблеми и изисквания на днешния ден. „Допълнение към Закона за защита на държавата“ постави отново под съмнение — и то с много по-голямо основание — традиционното делене на филмите на историческа и на съвременна тема. Макар и изградена изцяло върху исторически материал, осветляваща с респектираща откровеност един драматичен период от миналото ни, творбата на А. Вагенщайн и Л. Стайков е изключително съвременна по своя адрес, по характера на идейно-естетическите си внушения, на основните си поуки и паралели с днешния ден. Във вече цитирания пролог към сценария си авторът декларира открито амбициите си „да поведем разговор с нашия съвременник — тук и в чужбина, и отвъд морета и океани — за борбата на работническата класа, чийто смисъл и измерения са проектирани върху екрана на историята“. При това филмът подхранва нашите размишления върху най-тревожни, належащи проблеми на нашето време в няколко посоки:

— ултралевия уклон. Наистина реализираният от Людмил Стайков филм „Допълнение. . .“ буди непрекъснато нашите асоциации „за храбростта и историческата самота на тупамаросите; за очарованието и драмата на Че Гевара; за безименните испански, японски или бразилски мъже, които в миг на отчаяние палят фитила на поредната си бомба, и толкова много грешат! Изпълнени до задъхване от омраза към света на капитала и фашизма, те грешат в илюзията си, че една бомба ще разклати устоите на онзи свят. Те са ни побратими, тези мъже, защото вярваме, че един ден и те ще разберат главното. А то е: силата и корените ни са в Класата, и не можем да съществуваме, да дишаме и да се борим само чрез нея, само в нея. Както непоклатимостта на дъба е в корените му, впити в топлата, влажна земя“ (отново въведението към сценария на филма). Днес има сили, които съзнателно се опитват — и за съжаление неведнъж успяват — да тласнат борбата за социално освобождение именно в руслото на екстремизма, на авантюризма,



Сцена от филма „Допълнение към ЗЗД“

на сектантската изолация от масите. Днес левите уклони не са оная „левичарска болест“, която комунистическото движение познаваше в своята зора и младост; те са изключително опасен порок в стратегията и тактиката на революционната борба, който обслужва класовия враг, силите на империализма.

— филмът отправя нашите мисли и към съвременните форми на фашизма, към трагедията на чилийския народ, към зверските кланета на ранените палестинци от фашизираните отряди на десните сили в Тел Заатар, към жестоката разправа на южноафриканските расисти. И не само към тях. . . Като разкрива механизма на нашия фашизъм, филмът изостря бдителността на съвременния зрител (нашия и чуждестранния), помага му да дешифрира и днешните превъплъщения на „кафявата опасност“, да разпознава същността ѝ под различните наметала на социалдемагогията и лъжехуманизма. . . Със силата на художественото внушение филмът на А. Вагенщайн и Л. Стайков ни разкрива една от същностните особености на българския фашизъм (която срещаме по-късно и в други страни, срещаме и днес в практиката на съвременния фашизъм!): лишена от масова опора, фашистката власт съчетава—за да се „легализира“—терористичната си диктатура с най-грубата фалшификация на парламентаризма! . . .

Филмът „Допълнение към Закона за защита на държавата“ поднася на зрителите един изстрадан, исторически проверен, изключително актуален и полезен опит за съвременното работническо и комунистическо движение — опита на партията на българските комунисти. Партия, която направи невъзможното: само три месеца след сподвянето на Юнското въстание организира и оглави първото антифашистко въстание в света; устоя на нечувания бял терор и след страшния погром (април 1925 г.) — все още обляна в кръви — можа да се окопае сред масите, да продължи процеса на своята болшевизация, да поведе борба за възстановяване на своите редици, да изгради революционни профсъюзи, да намери форма за легално проявление (Работническата партия бе образувана още през 1927 г.!), да се готви за бъдещия революционен шурм! И не само това; тъкмо нашата партия и нейните ръководители Георги Димит-

ров и Васил Коларов разкриха (в основни линии още в периода след 9 юни до 1924 г.) същността и класовия характер на фашизма, силите, които стояха зад него . . .

— и третата посока на асоциации със съвременността: филмът „Допълнение. . .“ насочва макар и косвено вниманието ни и към десните увлечения в отношението към единните фронтове. Защото ако левият уклон обрича социалната борба на авантюризъм и изолация, десният води до безпринципни комбинации, до реформистки палиативи, до политическо съглашателство с буржоазията. (Героите на С. Гецов и М. Янев не правят разлика между единен фронт и класово сътрудничество, неведнъж те обвиняват защитниците на курса на ленинското ядро в ЦК в безпринципни контакти с буржоазията.) Едно е марксистката партия да търси допирни точки за съвместни действия с други сили, включително и с други класи, да изгражда обща платформа за борба, при което да не поставя въпроса за диктатурата на пролетариата и революцията (но и да не се отказва от тях!), и съвсем друго е да отстъпва от партийните принципи, да се обезличава като партия, да преминава към открито сътрудничество и съглашателство. Защото Единният фронт(и днес) не само не противоречи на класовата борба, но си остава форма на проявление на тази борба.

Нима тези асоциации, тези размисли не са актуални и днес?

С професионална зрелост

По своя характер филмът „Допълнение. . .“ е могъл много лесно да се превърне в безпомощен плакат, в риторичен диспут, в декларативно, епично платно. Тъкмо тази опасност, която е дебнела „по петите“ създателите на филма, е щастливо избягната. Осъществено е ярко, талантиливо произведение на политическото кино, което пронизва, разтърсва съзнанието и чувствата на зрителя с голямата си, значима мисъл, с високата си художественост. Дори откровените политически спорове в нелегалните квартири, острите словесни престрелки по решаващи, съдбовни проблеми на революцията между героите на Гецов, Бинев, Георгиев-Гец, Кондов и Янев се възприемат при най-живото и ангажирано (интелектуално и емоционално) съучастие на публиката в затъмнената зала.

Още в сценария са заложени всички обещания за големия успех. Автор на литературната основа на 25 пълнометражни кинотворби, между които и антифашистките филми „Тревога“ (в съавторство с О. Василев), „Септемврийци“, „Звезди“, и „Веригата“, Вагенщайн тук достига най-доброто досега в своето обемно и многообратно дело — една стопроцентова кинематографична творба, дълбоко промислена, изтръгната от сърцето, написана с искрено вълнение. Сценарият е предложен в познатата (но и по-малко използвана у нас) форма, по-близка до пиесата, с ремарки, чиято лаконичност обаче е побрала необходимата художествена енергия, за да възпламени въображението не само на специалистите, но и на редовия читател. Не се боя от тези оценки, нито от възражението: „Лесно е да се хвали сценарият, след като филмът е реализиран с успех“, защото зад това (лесно) възражение би застанал само един любител.

Людмил Стайков не е платил данък на познатото професионално честолюбие, не се е втурнал да реже и изхвърля без нужда, да прекроява и преработва, да зачерква и дописва — ей така, само и само да доказва собственото си превъзходство. Достатъчно прозорлив, той е разбирал много добре, че уважението към една солидна драматургия съвсем не обезличава режисьора, че

оттук нататък започва неговото творчество, самостоятелно и оригинално. Разбира се, неговата чисто драматургическа намеса се чувства и сега, но това е намеса, която не унижава, а допълва автора. Стайков се е освободил от някои сцени, посбил е и поизчистил други — с оглед на режисьорската си трактовка и отношение към материала, на своето разбиране за композиция, ритъм и т. н. в името на крайния резултат. Да вземем например финала, или по-точно предфинала на филма. Малко преди самия край, в предпоследната сцена, Вагенщайн ни въвежда в ориент експреса „Париж — Истанбул“. В първокласното купе се настанява отново Люба, успяла да се изтръгне от палачите, да легализира биографията си на конспиратор. При нея след малко ще влезе млад мъж, който ще нагласи чуждестранното си марокенено куфарче, ще седне уморено и ще извади табакерата си. . . Явно сценаристът е търсил по-оптимистичните ноти, искал е да внуши на зрителя мисълта, че борбата — въпреки всичко! — продължава, че каналите са възстановени, партията е жива и се бори. Такъв финал, разбира се, е възможен, но все пак — в контекста на конкретното произведение, което разглеждаме — той представлява едно връщане назад, една спадане с цяла „октава“ в напрежението на мисълта и чувствата, в постигнатото високотрагедийно звучене. Стайков е предпочел не само да запази високия градус, но и да го надхвърли. И ето, като запазва предложения от сценариста финал (забученото кой знае от кого червено знаме със сърпа и чука се вее отново над рудника!), режисьорът добавя непосредствено след това един невероятен, изумителен по силата на внушението си текст от Гео Милев, който събира (и умножава!) целия идеен и художествен патос на филма, възвръща вярата ни в неизбежното тържество на пролетарското дело. И който излиза извън рамките на конкретното време и страна, за да се вреже със страшна сила в съвременния ни свят, в бъдещето на планетата: „Всяка тирания — дори най-черната — е само черна запетая в историческото развитие на човешвото; никога точка!“ . . .

Л. Стайков е изтръгнал заключената в сценария драматургическа енергия и я е трансформирал в нова естетическа материя от високо качество (за да убеди и скептиците от преди няколко години, че филмът „Обич“ не бе случаен, каприз в творческата му биография и в развитието на българското кино). Целият филм той е издържал в стила на суровия реализъм, на строгия психологически рисунок. Художествената измислица е изцяло подчинена на историческата достоверност, но режисьорът никъде не се затваря в рамките на отделния факт, документ, събитие; той търси неизменно значителните обобщения, чрез националния сюжет, разгъващ се в съвсем определена епоха и социална среда, Стайков се издига до най-общовалидни значения и стойности.

Работата с актьорите носи белега на истинско вдъхновение и съавторство. Във филма няма разностилние, няма актьорски несполуки, внезапни „пропадания“, нито големи и малки роли. Външната сдържаност и простота не притъпяват, а подчертават остротата на мисълта, на накала на чувствата. Запазвайки индивидуалността на актьорската си природа, изпълнителите са същевременно изцяло и плътно в своите герои, които интерпретират с вътрешно горене и ангажимент: С. Гецов, Ст. Мазгалов, И. Кондов, В. Донева, А. Явашев, Г. Георгиев-Гец, А. Чапразов, Н. Коканова, К. Цонев, И. Григоров, М. Янев. . . И Г. Черкелов, разбира се! Отдавна не сме виждали на екрана този наш актьор така вътрешно ангажиран, изпълнен с толкова нерв. Без да изменя ни най-малко на собствената си същност, тук Черкелов е нов, неочакван, освобдил се е от познатата умора на интелектуалец, от прекаленото си „хладнокръвие“, от подчертаната сдържаност и безстрастност, изпълнени като че ли с леко превъзходство (които напоследък бяха започнали леко да ни плашат с еднообразието си). Неговият Цанков е страшен, зловещ, хитър, коварен, по човешки

жив, достоверен. . . Актьори, които неведнъж сме виждали във второстепенни роли, в този филм надхвърлят решително досегашните си постижения в киното (Г. Стоянов — Тодор Страшимиров, С. Неделчев — Харалампи Стоянов).

Но сега, когато става дума за работата с изпълнителите, искам да отбележа, че Ст. Данаилов е бил твърде ошетен от сценариста и режисьора: актьорът изпитва недостиг на драматургически материал, за да ни убеди в сложната еволюция на своя герой. Каквито и усилия да полага Данаилов, колкото и убедително да е неговото присъствие, драмата на Капитана си остава до голяма степен декларирана, привнесена отвън. Държа сметка за епизода в ресторанта — вечерята с Люба, за последвалия го разговор в квартирата, за изпращането на гарата. И все пак образът се нуждае от още жизнен материал, който би мотивирал художествено сложните и така драматични обрати в живота на младия офицер.

Стайков не се е поддал на ширещата се, мамеща мода на „естетиката на насилието“ — никъде не е злоупотребил с изтезанията, с проливането на „хемоглобина“. Те са точно толкова, колкото е необходимо, за да се постигне търсеното внушение, без при това да се шокира зрителят, да се поставя на изпитание издръжливостта на нервната му система.

Когато гледаме филма, нищо не ни провокира да го разчленяваме на отделните компоненти, да ги съизмерваме и степенуваме по важност и значение в конкретния случай. Защото нито един не се натрапва, не се стреми да доминира ефектно над останалите, напротив, всеки един от своята „територия“ и със свои средства (под опитната ръка на режисьора, който не е допуснал никакви „диспропорции“, никакви увлечения) цели общото внушение, „работи“ в същата посока. . . Ако трябва сега да определим снимачната работа на Борис Янакиев, дал пластическия живот на кинематографичния образ, ще посочим без колебание, че тя го е извела до истинско съавторство. И когато вече при повторно гледане се съсредоточим — епизод по епизод, кадър по кадър — върху операторската работа — ще намерим достатъчно доказателства (в портретуването, в поднасянето и осмислянето на интериора, визграждането образа на столицата ни, на атмосферата на времето) за високата култура на изобра-

Сцена от филма „Допълнение към ЗЗД“



зителните решения, за драматургическата роля на цвета, на светлината и сянката. Със същата „дискретност“ и „незабележимост“ се откроява и музиката на Симеон Пиронков — неотделима от драматургията, от силата на постигнатите внушения.

„Допълнение към Закона за защита на държавата“ е още едно доказателство, че антифашистката ни тема не ще изчерпи своите ресурси, възможностите си за установяване на най-жив и актуален контакт с нашия съвременник. И че протичащите през последните години процеси в българския игрален филм са категорично свидетелство за творческото пълнолетие на филмовото ни изкуство, за гражданската му активност и зрелост.

„ДОПЪЛНЕНИЕ КЪМ ЗАКОНА ЗА ЗАЩИТА НА ДЪРЖАВАТА“ — български игрален филм, производство на СИФ, 1976 г.

Сценарий — Анжел Вагенщайн, режисура — Людмил Стайков, снимки — Борис Янакиев, композитор — Симеон Пиронков. В централните роли: С. Гецов, И. Кондов, Г. Черкелов, Г. Георгиев-Гец, К. Цонев, В. Донева, Н. Коканова, Ст. Мазгалов, Н. Бинев, А. Явашев, Н. Шопов и др.

фрагменти

Методи АНДОНОВ

**изкуство
социалистическо,
съкровено
българско
и общочовешко!**



И изведнъж. . . тази среща с Дановски. Една личност, понесла в себе си световната театрална култура. И то в едно време, когато тя, тази култура, е белязана от Октомврийската революция, взривена и понесла напред от октомврийските идеи, от „безумните“ експерименти и великите открития на пролетарските режисьори, драматурзи, художници. . . Аз изпитвам неудобство да характеризирам Боян Дановски поради самочувствието ми на ученик пред учител. Но бих искал да се считам за последовател на неговата враждебност към външния еснафски блясък, към снобизма и лъженитекуализма. Последовател на неговото самочувствие на скромен работник, на „египетски роб“ на всекидневния театрален труд. Там е истината, там е поезията, там е блясъкът. Разбира се, когато този труд служи на хората, на народа, на великата идеология на пролетариата.

*

Колкото и да звучи наглед наивно, академията, както ние наричаме училището помежду си, е мястото, където трябва да се създава атмосфера за насърчаване на експериментите, за дръзновени, дори главозамайващи опити, за новаторство, за смелост в изкуството. Аз лично съм привърженик на създаване на атмосфера, която изостря желанието за творческа неповторимост. Ако това още в училището го няма, шансовете то да се появи по-късно са много малки. Боян Дановски е вълшебник в създаването на такава атмосфера, провокатор на режисьори, режисьор-педагог.

*

Ако сега трябва да изброявам моите първи постановки, бих прескочил двете средни. По-важни за мене са „Смъртта на Тарелкин“ от Сухово-Кобилин и „Ревизор“ от Гогол. При тях вече имах чувството, че попаднах на нещо, което отдавна търсех. Нещо

солидно и сериозно. Нещо от сферата на непреходното, на голямото изкуство. Разбира се, аз говоря за драматургията. Не е моя работа да съдя реализацията. И когато сега си служа с оценки, когато поставям епитети, то това в никакъв случай не бива да се схваща като оценка на постигнати резултати, а само като опит да се изяснят намеренията. . . Та Гогол, Чехов и Сухово-Кобилин, а по-късно и Маяковски — това са съприкосновения с извънредното, с вечното, с онова, което човечеството е създавало за „свое оправдание“ пред времето. . . Когато човек ги доближи веднъж, „успява му се“ и после все се върти като вълк около оградата. . . И затова не бива да се сърдим на актьорите, че не изпадат във възторг от останалите 90 процента на репертоара, които трябва да ги „понесат на крилото на вдъхновението“. Да се играят само извънредни произведения е невъзможно. Театърът си има свои средства да се бори с тая своя ужасна зависимост от друго изкуство — от литературата. . . Аз например с удоволствие си спомням „Свинските опашчици“ от Ярослав Дитл в Сатиричния театър. Всички знаехме, че това е една незначителна пиеса. Но в представлението имаше нещо, което и досега си остава една от мечтите ми в театъра. Какво не бих дал да мога да отида отново на това представление, което никога никога не знаеше кога точно ще свърши. . . Импровизацията. . . Вдъхновената! Театралната „лудост“. . . Буйството на фантазията, изненадата, учудването пред неочакваната ситуация, абсолютна неизвестност как точно ще реагираш и. . . светкавицата на находката. . . И бурята в салона. Отново искам да бъда разбран правилно. Не хваля представлението. То сигурно гъмжи от недостатъци. Просто плача за нещо, което ужасно ми липсва в съвременния наш театър. . . Разбира се, аз знам, че импровизацията е нож с две остриета. Знам също колко пошлост и безвкусица се крие под нейното „прикритие“.

Но трябва ли заради мръсната вода да хвърляме и бебето, изкърпаното. . . И така може би тези „Свински опашчици“ не са някакво кой знае какво завоевание, но там се усетиха някои черти от ярката стилистика на театъра. Актьорите играеха с увлечение, но и с известно ироническо отношение към образа, без то да ги прави хладнокръвни. По-късно това стана шампа на театъра, но тогава имаше свежестта на ново откритие за нас.

*

Според мен истинското творчество се ражда тогава, когато човек започне да открива оня театрален свят, който му е близък, оная театрална система, която го провокира и му развързва ръцете.

*

Не обичам да говоря за моя тема, за моя линия в театъра. Схващам такова определение като ограничено. Но в постановките ми в Сатиричния театър личи сигурно някакъв определен вид театър, към който съм пристрастен и който ми е близък. Не мога да го посоча и да го определя като формула. Но някои негови белези мога да спомена. . . Театърът, който обичам да правя, черпи сокове от народните празненства, от ритуалите, от примитивистично-първичния подход към изграждането на театралния образ.

*

Винаги ме е увличал този особен вид „жанров“ народен театър. В нашия край се играе такъв театър и в него се правят образи, които са много живописни — арапин, циганин, индийски факир. Театралните жанрови сценки, които тези маски разиграват, са обикновено сатирични. Пресъздават се типове на хора от селото — думбази, богаташи, скъперници. Познатите и наблюдавани от живота об-

рази се съчетават с образи екзотични — камили, камилски птици, индийци и пр. Наблюдавал съм с голямо любопитство как тези образи се променят с времето, как то им влияе. Преди три или четири години гледах в Брезнишко кукерски игри, в които участваха образи на чужди шпиони. Облекли се в черни дрехи, загатващи фракове, обули гумени цървули — един вид лачени обувки, — вървят и от време на време отварят една книга, в която е картата на България. Те типизират образа с най-баналните, но същевременно и с най-характерните му атрибути. Примитивно, дори наивно, но като ключ към образа, като начин за правене на театър това е нещо изумително. Виждах как зрителите се радват на находките на маските, на уменията им да се преправят, въпреки че може би знаят кои хора играят. Гледал съм цели театрални действия, като например „Превземането на Драва“ (фашисти и наши, които ги нападат и тържествуващото ги разбиват).

*

А „баш кукерите“ — те са дълбоко и в известна степен тайнствено възплъщение на някакви дълго потискани сили у човека. Поне в моя край това винаги е било така. В кукерите се усеща дива и страховита сила, нещо дълбоко драматическо. Хората се крият по къщите и от прозорците ги наблюдават. Маската придобива правото да отвори всяка врата и да влезе във всеки дом. Кукерът е един освободен от дълго налаганите задръжки човек. Той придобива под маската някаква сила и някакви неоспорвани права. Тая маска е абстрактна и носи своята мистична и страховита, тайнствена сила. Разказвам всичко това, за да изтъкна къде е коренът на нашия национален театър, който аз лично поставям пред всяка друга теория за театър. Уникалният, народностният, българският начин за правене на театър е по мое убеждение основният наш

път. Това неповторимо, което имаме в националната ни традиция в българската душевност, ние трябва да развиваме и обогатяваме. И в тази посока могат да се направят интересни открития.

*

Маската като синтезиран вид на един образ извънредно много ме привлича в театъра и това обяснява пристрастието ми към автор като Сухово-Кобилин. Неговите пиеси „Смъртта на Тарелкин“ и „Дело“ се родят с една народностна традиция, която, кой знае, може би има корени чак до древногръцката комедия. Изобщо в тези народни празненства с техните театрални елементи могат да се открият много прилики като посока за въздействие върху човешкото съзнание и като израз на човешки мисли и чувства с определена активност за намеса, за въздействие върху действителността. Театралната система на Сухово-Кобилин ми е много интересна. Тя почива на такава база. При това той много последователно, със сатирическа сила извежда политическата и социалната страна на проблемите. Философия, а графична яснот и простота като в народния вид творчество.

*

Такава е била, ако мога да кажа, „праосновата“ на „Ревизор“, „Смъртта на Тарелкин“, също и „Суматоха“, където моите и на колектива търсения на особена театрална образност останаха до известна степен неоценени. „Козият рог“ издава същата близост — като усещане на фактурата, на чувствата и мислите на героите, средата, дрехата, суровите конфликти, които движат хората. . . . Аз не обичам етнографията в театъра. Противно ми е оцветяването на едно театрално или кинематографично произведение в народностно-битов колорит. Затова може би така, пространно се мъча да обя-

сня, че у мене става дума не за представяния на нещо видено, а за търсене на принцип за театър в първообразите на нашите народни зрелища, за гледна точка към театъра. Или още по-точно — за психологическа механика в правене на театралното произведение. Този подход съдържа голямо разнообразие и предлага голяма амплитуда на възможности. Така в „Михал Мишккод“ нещата са доведени до по-голяма стилизираност, те са по-декоративни и по-орнаментални, докато в автори като Сухово-Кобилин на преден план излиза социалното, което е всъщност истинската стихия на народното театрално творчество. Но и едното, и другото не са чужди на тази театрална естетика, която ми е близка.

*

Все намираме, че българинът и особено шопът е недоверчив и подозрителен. Винаги е склонен да се усъмни и все изучава новото от разстояние. Но той се опиянява от остроумната шега. И сам създава такива неповторими шеги. Увелича се от находката и е склонен винаги да се втурне в добирани до истината, колкото и остра, саркастична да е тя. Затова и театърът, създаден от нашия народ, е така заразителен и покоряващ, така увлекателен, колкото и остри социални и обществени задачи той да преследва и колкото и с директни средства да си служи, за да ги постигне.

*

Аз не избирам от вече упражняваните от мене, а се старая винаги конкретно да намирам онези изразни средства, които най-свежо и най-неочаквано ще разкрият конкретното произведение — неговият сюжет, неговите конфликти, художествените му образи. Много важно обстоятелство е да не пристъпваш към бъдещото представление преднамерено, а да създаваш такива условия, че всяко нещо да се ражда органично, да заеме ес-

тественото си място и да се влее в цялото. Всеки драматически материал налага уникални художествени средства. Те се създават в конкретната сценична работа. Те живеят заедно с нея и умират в нея. В обратен случай се стига до шампи, до палиативи и заместители. Когато човек чрез точните и свежи изразни средства съумее да се добере до същината на проблемите в една творба, то те неочаквано, изведнъж разцъфват, като много често изненадват и него самия, създателя. А възможностите за творчество се оказват неочаквано големи.

*

Аз високоценя Станиславски не само като педагог, но и като театрал, и досега продължавам да чета неговите книги и да вниквам в неговите възгледи и разбирания за театъра. Системата му е цял един театрален свят, в който са обобщени великите закономерности на руския реалистичен театър. Именно опрян върху тази благодатна основа, Станиславски достига до солидна разработка на големи реалистични принципи, които са световно достояние. . . Разликите между Станиславски и Брехт са разлики на различните епохи, в които тези художници са живели. При все че те наглед са съвременници, не бива да се забравя, че Станиславски не е марксист. И неизбежно е след него да дойдат други, които да стъпят върху това, което е създала пролетарската революционна теория и практика. А новата марксистическа естетика неизбежно води до нови закономерности, до нови принципи. Материята всъщност е една и съща, но от промяната на гледната точка вместо едно друго излиза на преден план. Брехт не е така разностранен в театралната си практика като Станиславски. Но той има един подчертано марксистически подход към театъра, той прави пролетарско, революционно изкуство. Това често води до ярка провокация, дори до схематизъм, но и до нова гледна точка

към действителността. Каква е тази гледна точка, това е известно на всички днес — светът е променяем и наше основно задължение като театрални творци е и чрез изкуството, чрез театъра да го променяме. Така основен предизвикател на актьорското превъплъщение у Станиславски е конкретното действие, а у Брехт — идеята. Станиславски стига до идеята чрез обективизираното действие, а Брехт тръгва от нея.

*

Ако в един филм имам усещането, че това, което актьорите правят, вече е репетирано, „поставено“ предварително, този филм е загубен. От друга страна, ако това, което е фиксирано на лентата, е случайно хрумване, плод на момента, на една „лотария“ по време на снимките, то също не води до никаква дълбочина и никакви трайни художествени стойности. Следователно цялата работа се състои в намиране на онези закономерности в които се ражда процес творчески, дълбок и ограничен, който създава истинско присъствие на екрана, на одухотвореността и свежестта на актьорската личност. Говаря за киното, но такъв творчески процес търся и в театъра, при все че работата с актьора в двата случая е много различна. Но и в киното, както и в театъра, актьорът не е само изразно средство на режисурата, а и автор на произведението, художник, който осъществява своето творчество в един процес колкото обмислен и поставен, толкова спонтанен и неочакван. Стойността, съдържанието в крайна сметка теглото на едно произведение на изкуството се определя от количеството мисли, чувства и идеи, които то може да внуши. Няма ли го истинското преживяване, което да изчерпва духовната същност на образите, тяхната вътрешна сила, публиката винаги има впечатлението за празнота, каквито и други сръчности да ѝ се показват. Но аз говоря не за битово, а за философско, целе-

насочено преживяване и за богата театрална път на ролята. Дори съм крен в този смисъл — аз мога да работя единствено с актьори, които преживяват спонтанно и искрено. Обичам онези от тях, които могат така да се увличат в образа, че дори да изненадват сами себе си в процеса на работа. И съм против преднамерените, направените актьори, колкото и аналитични да са те. Обичам спонтанните, искрени, земни актьори, но непременно заразителни, увличащи, импровизиращи. И да съзнават естествено насоката в своето творчество, да осмислят творческия процес в себе си. Харесвам това увлечение в творчеството, при което актьорът е и зрител на самия себе си, без в никаква степен да е хладнокръвен и безстрастен. Обичам много импровизацията и я ценя, като под импровизация разбирам свежестта на творческото превъплъщение и сценическа свобода, която може да бъде контролирана от режисьора, а не елементарни трикове и евтини реакции. Особено значение има импровизацията в киното, където се изисква да бъде фиксирано първото раждане на момента, на чувството и усещането. Друг е въпросът, че понякога, особено в киното, ролите в творческия процес са много разпределени и дори разединени — мисленето и изграждането на линията са в главата на режисьора, а от актьора се изисква просто органично и жизнено правдиво да присъствува на екрана. Това много често се отразява неблагоприятно.

*

На мен ми е нужно партньорство от актьора и аз не мога да напредна в работата, ако той не се впусне да играе онова, което му се предлага. Не мога да му дам съвет в разговор, в предварителни беседи, ако той не се изправи пред мен на сцената. Мога да съм свършено наясно с пиесата, да съм готов с решението си, дори вече да съм я поставял, но не мога да



помогна на никакво затруднение на актьора, ако той не застане пред мен в живата сценическа работа и с цялата си личност, с индивидуалното си излъчване, с възможностите и готовността си да започне да работи заедно с мен.

*

Интересното е, че колкото повече съм готов с театралното си разбиране за една творба, колкото повече неща съм намерил вече сам и предварително толкова по-освободен се чувствавам по време на репетиции, за да търся и да изменям. А когато предварително не съм добре подготвен и недостатъчно съм проникнал в материала, на репетиции съм скован и сяко се придържам към веднъж **намереното**. Тогава стриктно и сковано следвам предварителния си **план** и имам усещането, че **работата не ми върви**. Ако имам три **решения на една сцена**, непременно ще намеря и четвърто. И не се спирам да го въведа, ако то е най-доброто дори в много напреднал етап на работата.

*

Така да поставя работата пред актьорите, такава атмосфера на репетициите да създам, че те винаги да са готови да търсят докрай заедно с мен **най-доброто, най-неочакваното и най-изразителното решение**. Този процес в театъра зависи от много други неща и не на последно място от организацията на работата, от способността на всички останали звена да се отзоват на нашето творческо желание за търсене и домогване до най-доброто. И това е от особено значение за равнището на работа в един театър — да се създават такива условия за творчество, че всички до последния момент максимално да търсят и пределно да изчерпват себе си. Моят постоянен стремеж е на репетиции да постигам възможно най-освободеното и най-продуктивно творческо търсене.

А идеалното за мен е в театъра така да бъдат осигурени всички предварителни условия, че нищо да не слага граница на фантазията, дори на прищявката на режисьора и актьорите, ако тя е продиктувана от творческа подбуда. Под прищявка разбирам най-неочакваните художествени хрумвания, които идват, когато човек се чувства най-освободен творчески. И не само свобода от страна на материалните предпоставки — декори, реквизит, костюми и пр., — но просто ако ти се прииска нещо да се осъществи, то да бъде възможно дори преди самата премиера. Случайностите в спектакъла от такъв характер — неочаквани находки, ненадейни решения, — теса най-хубавото и най-сериозното може би, което се постига в бъдещия спектакъл. С мен поне е така.

*

Ако мога да говоря за някаква система на работа, то основното у мене е да изправам хората, които работят заедно с мен, пред всички проблеми, които трябва да решаваме заедно. Не се преструвам пред тях, че сам не зная как да ги реша. И актьорите чувствуват това. Те разбират, че моите затруднения се раждат не от безпомощност пред пиесата, а от сериозността и значимостта на задачите, които искаме да решим оригинално и неповторимо, така, както ги диктуват конкретната пиеса и конкретният автор във времето, в което правим постановката. Аз обикновено започвам с въпроса, как би трябвало да се реши „еди-какво си“, за да се постигне „еди-какво си“, за да се постигне „еди-кое си“. Даже съзнателно тръгвам от нещо, което в пиесата е нелогично или недостатъчно оправдано, и ги правя съучастници в неговото преодоляване. В началото на работата, пък и през цялото време на мен ми трябват опоненти, за да станем след това всички съучастници в решението на общите проблеми.

*

Тази кръгла маса, която се превръщаше и на игрална площадка, все се спотаяваше някъде у мен, но най-сетне изплува в съзнанието ми. И актьорите, след като дълго се бяхме суетили, си казаха: „Е, слава богу.“ Но аз и след това възклицание продължавам да се колебая и все не ми се иска да се свържа с окончателно решение. Не от суета или преструвка, а от творческо съмнение, че то не е най-точното. Понякога, за да не се затормозява общата работа, казвам: „Да“, но запазвам резерва в себе си. И винаги съм готов да променя.

*

Струва ми се, че като изхождам от моята практика, аз вече съм в състояние да изправя себе си и хората, които работят с мен, съвсем честно и съвсем направо пред задачата, която им предстои. Мисля, че тайната на творчеството е да си изработиш способността честно и открито да застанеш пред материала, който ти предстои да пресъздадеш, да си дадеш сметка за действителното му съдържание, за, вътрешните му закономерности така като че ли за първи път се залавяш с тази професия. И непременно да се освободиш от всички вече придобити сръчности, които биха те лишили от ново, оригинално решение.

*

Всяка пиеса съдържа един нов вид театър, който трябва да се открие. Но за жалост в практиката хората са склонни да пристъпват към новата си работа с опит, придобит от преди. Напластяват се реминисценции. Те идват от вече създаденото творчество, от инерцията, от мързела. Духовната леност е страшна беда в изкуството. Само оригиналният, непредубеден подход е израз и на вдъхновение и води към открития. А всеки, който се залавя да създава изкуство, трябва да

има мъжеството да застане всеки път пред всяка нова задача истински свеж и истински вдъхновен.

*

В театъра може би най-силно съм усетил трудностите в търсенето на нов подход към творческата задача, когато работех над „Суматоха“ от Йордан Радичков. Отначало си четяхме безметежно пиесата, смеехме се на духовитостите в нея. Но след три дни непрекъснато повтаряне, те престанаха вече да бъдат за нас духовитости. А само след около петнайсет дни моите актьори, опитни хора в комедията, изиграли толкова много комедийни образи, се изправиха съвсем безпомощни. Идва при мен Никола Анастасов със своя монолог и ме пита: „Как да го направя?“ Аз не знам още къде да го насоча, но не искам и няма да му кажа: „Направи го като еди-кое си.“ Аз се постарях много упорито да отнема на хората постепенно, но неумолимо всички познати устои, всички изпитани подходи към комедийните образи, дори самочувствието, че те все ще съумеят да го направят. Може би това съзнателно обезоръжаване от стария опит е в известен смисъл жестоко, но така жестоко аз постъвам и със самия себе си. Иначе хората няма да се хванат на такъв начин на работа. И затова колкото и да не намирах в началото изход, актьорите разбираха сериозността на затруднението, а не смятаха, че аз нещо се преструвам пред тях. И след като се освободихме от нашите „комедийни навици“, ние започнахме такова радостно, такова освободено и приятно творчество, че спектакълът се роди в непрекъснатата и взаимно насърчавана импровизация. И настъпи нашата истинска творческа радост. Но тя дойде след тези „петнайсет дни“, след обезоръжаването, след честното и свежо изправяне пред произведение със свой уникален ключ, със своя собствена система и собствени правила. И са-

мо в тази атмосфера на работа то можа да се разкрие театрално и да прояви истинските си достойнства.

*

Сигурно съществуват някакви подсъзнателни процеси на творчеството. Понякога някои сцени, които се оформят ясно в съзнанието, не мога точно да определя дали са изникнали, когато съм мислел напрегнато върху творбата, или съм ги сънувал нощем, когато въпреки умората не съм могъл да се освободя от мислите си около работата. Знам също много добре, че нещо, което не съм в състояние да обмисля днес, ще мога съвсем точно да изразя утре. Просто ми е нужно това време да изтече, та нещо дълбоко в мен да съзрее и да се оформи.

*

В киното се идва по различни начини. Кинорежисьори са ставали писатели, инженери, критици, журналисти, оператори. Кинорежисурата е творчество подобно на писателското. Хората идват в нея от различни професии. Лично за себе си аз бях решил да се занимавам с кино, след като сериозно стъпя в театъра, след като солидно овладее театралната работа. До „Бялата стая“, първия ми филм, не бях се занимавал с кино и много малко бях снимал в телевизията. Имах на разположение единствено театралния си опит. Работата с актьорите и творческото общуване с тях не беше за мен проблем. Сега си давам сметка, че онзи, който не познава театъра истински, отвътре, е много повече застрашен от театралност в киното, отколкото истинския театрал. Стар театър в киното не прави обикновено от хора, които не познават театъра, особено съвременния театър. Но освен това е необходимо и основно запознаване с това, което е вече правено в киното, за създаване на собствен вкус и

за изработване на способност да се отличава истинското от лъжливото. Да обясня какво ме привлича в киното не бих могъл. Още повече че във всяко привличане има едно тайнство, което не може да се изрази с думи. . . Бих могъл, да речем, да посоча неговата близост до живота — до хората, планините, дърветата и реките, които не са само предмет на изображение на екрана, но и изразни средства. Без да искам, самият процес на творческата работа, а след това и експлоатацията на филма те приближават максимално до своята действителност, до своята страна и хората, за които всъщност създаваме нашето изкуство. И трудностите за мене в киното никога не са били в преустройството от едно изкуство в друго, а в достигането до истината във всяка конкретна творба. Трудното, но затова пък задължителното, е да откриеш проблема, който е жизнен, актуален и вълнува хората.

*

Съвременността в киното и изобщо в изкуството идва в онези мигове, в които произведението — било то филм или спектакъл — се докосва до някои съкровени струни на нашата публика и изведнъж се оказва социално явление. Вследствие на тази метаморфоза, която го прави значимо, то вълнува по един много житейски начин, то влиза в живота на хората и става част от тяхната съвременна среда и от тяхната душевност.

*

Ако темите имаха имена, щях да кажа Милена или Невена. Но моята тема няма име и ако седна да описвам очите ѝ, косите ѝ или устните ѝ, няма да съумея да предам онази привлекателност, която тя има за мен. С други думи, темата не съществува изолирано и за нея не бива да се говори абстрактно. Такъв предмет — тема — в природата няма. Но има морски

бряг, една жена с кафяви очи, която излиза от малката къщичка сред дърветата и бърза нанякъде. Когато всички тези неща и още много около тях заживеят в едно уникално съчетание (ако заживеят), ще се окаже, че в тях се заключва една тема, която много интересува хората и им е близка. Една голяма обществена истина, която вълнува не само мен, а и хората, които идват да гледат и да чуят това, което съм направил за тях. Аз предварително съм го усещал, то ме е привличало, но не съм могъл да го изразя с думи и затова съм направил за него филм или спектакъл. Но важно е едно, че всички теми се свеждат до нашето движение напред.

*

Преди десетина години модерно в театъра се считаше отдалечаването от него, внасяне на кинематографични средства на сцената. Създаденият по този начин театър наистина се различаваше от традиционния и до голяма степен му се противопоставяше, но той с нищо не обогати театралното мислене и театралните средства и всъщност представлява едно отдалечаване от театраната специфика. Пътят на театъра не е в сътрудничеството с киното, а уникалното по-нататъшно развитие на чисто театралните средства.

*

Когато тръгвам да търся места за снимки, по Лудогорието, по Рила, по планини или поляни, то изсъхналата трева, дърветата, реките, камъните са една действителност, която не само осезавам и е моя, но която за мен е и нови изразни средства със своята земност и фактурност. Намирам, че ние в театъра малко позабравихме, че и театралното изкуство при цялата му условност и затвореност в една зала и на една сценична площадка, колкото и да я преобразяваме, също така



трябва да носи усещането за реките, камъните, дърветата и тревата, която никне и съхне по поляните. Без този полъх на неподправен живот сцената няма да стане истински съвременна, колкото и богата да бъде режисьорската инвенция.

*

Не, аз имах и известни творчески противоречия със Сатиричния театър. И считам, че там вече няколко сезона не се създава онова голямо представление, което би дало естетическа храна на театъра за години напред и би поставило нови художествени хоризонти пред колектива. Ние затворихме един естетически кръг и започнахме да се повтаряме. Струва ми се, че аз навреме усетих това, но актьорите не го почувстваха по същия начин. А не е по мой вкус да се храним в изкуството с нещо, което вече е изчерпано като средство и като насока. Така нареченият стил на нашия ярко физиономичен театър започна да се изразява в четири-пет режисьорски или актьорски шампи, които колкото и сръчно да се прилагат, не могат да скрият липсата на истинско творческо горене и движение напред. Публиката много обича театъра и мисля, че тя може би последна ще усети тази празнина. Но дано, когато я почувствува, не бъде вече много късно.

*

От живите автори аз вземам тяхната вече готова, завършена пиеса, разделям я на откъси, правя ѝ една прекомпозиция съобразно моето разбиране за нея, често предлагам и написването на нови сцени, които ми се струват необходими, и им я давам. Ако авторите се съгласят с мене, започваме работата. Но всичко те сами си нанасят като поправки и допълнения и сами си редактират. Интересно беше моето сътрудничество с Йордан Радичков. Аз исках да поставя нещо от него. Той ми донесе вариант, разговаряхме за евентуални поправки, след време идва и носи нещо съвършено ново. Така стана шест или седем

пъти, струва ми се. На края ми попадна разказът му „Епични времена“. Взех го, показах му го и поисках от него да направи пиеса. В киното се случва друг парадокс — интересен материал у добрия белетрист, но в сценария тъкмо най-сочното и най-изразителното го няма. А мнозина добри, сръчни сценаристи, които владеят изразността на киното, нямат интересен свой свят. Аз предпочитам образно и конфликтно богатство, правдата на живото изображение дори когато нямат още стройна форма на сценарий, отколкото доста схематичен сценарий с бледи лица, който има интересна гледна точка върху изобразяваните явления. Гледната точка и аз мога да дам. По-важното в света на автора е пресъздаването — живо и кръвно — на действителността, да съществува разказ, интересна ситуация, остър конфликт, увлекателен сюжет. Това е най-главното. Аз съм привърженик на бруталното, агресивно подхождане към нещата, а съдържаността и дискретността могат да дойдат на по-късен етап на работата, като резултат. Въпросът е да се открие такъв прост сюжетен ход, в който да се разгърнат образите и да се поберат естествено както жизнеността, непосредственият живот, така и голямата философия. Такъв великолепен и прост ход има още в самия разказ „Козият рог“ на Николай Хайтов.

*

Всъщност си давам сметка, че след като съм извървял някакъв творчески път, днес съм обладан от жаждата за просто, автентично изкуство, осезаемо и ясно в целите си като игра, с дълбоко и сложно съдържание. Като казвам просто като начин на режисьорско правене в театъра или снимане в киното, не изключвам вътрешното богатство. Но ме отблъсква оная литературна усложненост, която пречи за естественото и изразително постигане на духовната сложност. Както и стилизацията, от която вее сухота. Искам да поставям такива искрени и

съкровени творби по вълнуващи проблеми, в които да има какво да играе актьорът, какво да привлече публиката и какво тя самата да преживее.

*

Може би впечатлението за „разнообразие“ в посоката на досегашните ми филми да е вярно и все пак, струва ми се, че това, което ги свързва, е по-съществено от това, което ги различава. Да вземем например само факта, че главните герои и на трите филма са хора, посветили живота си на някаква голяма и благородна цел, която те остояват в една трагическа за тях ситуация. Или това, че и трите завършват с катастрофа, която утвърждава моралното превъзходство, перспективата, „мъчителното раждане“ на бъдещето.

*

Ако режисьорът е наистина талантилив човек, то от каквито и източници да се инспирира, колкото и различни на пръв поглед да са темите, които разработва — творчеството му дава стил или „линия“. Защото в края на краищата той подчинява материала на намеренията си. И обратно, ако той е безпомощен режисьор, то и по най-правата линия да тръгне, линия в изкуството няма да се получи.

*

Ако съумееш да използваш литературното произведение като повод да направиш свой филм — добре. Ако се „хванеш“ на „играта“ да го „екранизиращ“ — сиреч да го следваш буквално, загубен си. Цялата работа е, изменяйки му, да му останеш верен.

*

„Кинематографичен актьор“ значи актьор, който е добър в киното. Кой-

то се снима добре. И когото природата е надарила с такива качества, външни и вътрешни, които го правят привлекателен за публиката. Или по-право, които му дават „власт“ над нея. Принуждават я да го гледа и слуша. Да му вярва. И да се вълнува от това, от което се вълнува той.

*

Разбира се, на мене ми е приятен начинът, по който филмът се възприема до този момент, особено големият интерес на публиката. Интересни ми са тълкуванията и оценките, които слушам и чета. Дори и това „разнообразие“ в реакциите: едни харесват едно, други друго. . .

*

И аз не съм съгласен с ония, които преувеличават едното за сметка на другото: непреходно общочовешкото за сметка на конкретно историческото. „Козият рог“ не е извън времето и пространството, колкото и да е изчистен от бит и етнография. Искях да има българска душевност, българи, които живеят в българска природа, служат си с български предмети и преживяват българска съдба. Това са наши прадеди, нашите корени, нашата опора и стабилност в тоя свят. Изразявайки това, което те мълчаливо са носили, ние изразяваме сами себе си.

*

Наред с многото похвални думи упрекват ме, че финалът на филма оневинявал героя и стоварвал всичко върху епохата. Трябва да кажа, че този упрек ми е приятен (повече от някои похвали, които ме търсят там, където не съм). Но първо, не е съвсем вярно, че героят е оневинен: с убийството на момчето той предизвиква финалния край — смъртта на Мария. Обаче да не се види, че в това се отразява времето, закономерностите на едно общество на насилие-

то и несправедливостта, би било неправилно. Караиван, разбира се, е жесток, както са били „жестоки“ и ония бащи, които са режели с бръснач бузите на новородените си дъщерички, за да не станат по-късно красиви, и следователно жертва на тях, които в едно общество на беззаконие могат всичко.

Във връзка с това искам да кажа и няколко думи за „дивото“ и за „дивотията“ у Хайтов и във филма. Дивото тука има смисъл на сила — сила на чувствата и страстите, сила на увлеченията и поривите. То в никакъв случай не значи примитивизъм, елементарност, а още по-малко простотия и просташина, които, ако бъдем добросъвестни, ще признаем, че в много по-голяма степен присъствуват в характеристиките на къде „по-питомни“ герои. Нещо повече, вече съм го казвал и ще го повторя: тука имаме работа с чисти и сложни герои. Човекът от народа със своята простота и автентичност, със своето благородство и душевна възвишеност в случая се издига до въплъщение на исторически закономерности и конфликти. Той ги носи, той ги изстрадва, той ги заплаща с кръвта си. . . . Както е и в действителност.

*

Моето желание е да правим хубави филми. Филми, които ще бъдат съответни на обновлението и подема, които преживява нашият народ.

*

Не мога да кажа с две думи какво най-много ме привлича. . . . Привличат ме възможностите да се направят хубави филми. В работите на Хайтов има материал. Има какво да предложиш на актьорите. Има какво да искаш от тях. Има какво да снима операторът. Има с какво да изненадаш публиката. Да кажеш нещо, което не е казано. Да покажеш един



свят, който не е показан. . . А ни е толкова близък и скъп!

*

Във всички случаи се стремя да правя съвременни произведения. Дори когато сюжетът не е съвременен.

*

Струва ми се, че първото, най-„баналното“ изискване е нашите филми да са талантливи, интересни произведения. След това не по важност стои необходимостта те да вълнуват духовната същност на нашия народ. Да са одухотворени от силата на нашата комунистическа правда и идейност. И така нататък. . . — трудно е да изброя всички черти и евентуални изисквания към едно съвременно произведение на нашето кино. А колкото по-здравео стоим на основите на една ярка национална самобитност, толкова по-интересно ще е изкуството ни и за другите. В това отношение фактите на съвременната световна практика са толкова много, че не се нуждаят от доказателства.

*

Има актьори, които имат свое виждане, и пак са „послушни“. Тях търся аз.

*

Засега — киното. През следващия сезон — една театрална постановка. И после — пак киното. Еднакво трудно е и в театъра, и в киното. По-интересно е там, където в момента работиш. А по-приятно ти се струва винаги там, където в момента не си. . .

*

Разказът „Козият рог“ като художествена атмосфера, като усещане, като едно особено събитие и дори като странност се запази. И аз, макар че

работех вече върху филма по сценария, често се връщах към разказа заради тази негова спонтанност, заради необикновената атмосфера, която излъчва.

Битът се ползува само да подсказе за това време, като реквизит. . .

Правенето на филма „Козият рог“ беше едно от най-приятните неща, които съм преживял.

*

Идейността в представлението е нещо много по-дълбоко и всеобхватно от казаната дума, от репликата, тя е в самата същност на актьорската игра, в самата съкровеност на реакцията — режисьорската и актьорската.

*

Националният характер, националният дух на едно произведение най-трудно се поддава на обяснение. То е нещо колкото могъщо, толкова и деликатно и неуловимо. То пронизва самата същност на произведението и не можеш да го отделиш и анализираш. Когато националното се идентифицира с битовото, когато се търси в един фолклорно-етнографски, примитивен, грубичък, „селски“ дух, се стига до нещо фактически противоположно на истинския национален дух. Когато гледаш представление, направено от позициите на такова разбиране на националното, имаш чувството, че си влязъл в една от десетките механи, които се създадоха напоследък и се обслужват от келнери, облечени в национални носии. Понякога „националният елемент“ е осъвременен и тогава сукманите са „мини“, а косите — тупирани по модата от 1963 г. Подобни „инвенции“ в театъра осъвременяват националното чувство. Съвременният дух на народния живот — там е всичко: и корените на миналото, и притегателната сила на бъдещето, и богатството и всекидневните усилия на настоящето, стига да успее човек да го улови. . . този съвременен

дух. . . Сега, когато нашият народ чествува 25-годишнината на социалистическата революция и нашата страна става ревностен партньор на другите народи във всички области на живота, мисля, че главен критерий за едно национално постижение е неговата общочовешка стойност.

*

За мен характерът на нашата сатира е свързан с новаторската същност на обществената ни система и на съвременното ни изкуство. Обществено ни развитие е устремено към едно бъдеще, значително по-съвършено от настоящето. А щом това е така, то критическата позиция на изкуството към всичко, което пречи на това развитие, е негово основно задължение.

Ще цитирам по памет Брехт, който казва: „Какво значи критическа позиция към едно дръвче? — Това означава да го облагородиш, та да дава по-хубави плодове. Акъм една река? —

Това означава да насочиш течението ѝ така, че да прави почвата по-плодородна. . . “ Струва ми се, че такава градивна трябва да бъде критическата позиция на нашата сатира, за да бъде вярна на усилията на народа ни в изграждането на комунистическото бъдеще.

*

Стремя се към най-различни актьори, към трупa, която може да играе представления, а не към един тип актьор. И естествено имам предпочитания. Привличат ме непосредствените и автентични актьори. И ония, които носят в себе си нещо, което друг няма. Своеобразните, оригиналните (няма нищо по-страшно в театъра от баналността); актьора, способен на творчески подем; актьора, способен да ме изненадва и сам себе си да изненадва. Кое то носи в себе си театралната стихия — най-чудесното нещо в нашата работа.

*

Какво е публиката?

Всички, които отиват, и всички, които не отиват на театър. Някои смятат, че именно втората част е надеждата на съвременния театър.

Обичам публиката — добър партньор, — която приема хвърленото предизвикателство и се включва в играта. Нямам предпочитания към така наречената отбрана публика. Убедил съм се, че най-добра е широката разнообразна публика, която идва в театъра, не за да упражни своето „познавачество“, а за да гледа театрално представление. Диалогът с нея е по-суров, по-истински. Що се отнася до това кой колко разбира, не искам да обиждам никого, но вече много пъти стана познавачите да казват: „Това публиката няма да го разбере“ и след това се оказва, че тя го разбира. Имам пред вид главно реакцията на публиката по време на представлението. Когато представлението свърши, зрителите се превръщат в граждани, които дават мнение. Това също никак не е за пренебрегване, но тук вече влизат в сила други закономерности. Знае се например, че мненията биват компетентни и некомпетентни, умни и недотам умни и т. н. Ние в нашия театър уважаваме своята публика и смятаме, че уважението изключва угодничеството, страха от риска на новото и непознатото.

*

Публиката идва в театъра, за да изпита удоволствие и мисля, че е права. Друг е въпросът кой от какво може да изпита удоволствие в театъра. Има хора, които изпитват удоволствие от пошлости и евтинии. Такава публика обижда хубавото изкуство. Но тъй като всяка публика, ще не ще, е едновременно и обект на изображение, то когато такава публика е посетила едно вярно изображение — тя си е получила заслуженото и театърът може да бъде удовлетворен.

*

Търся истински театралния текст. Не мога да степенувам „компонентите“ — те са еднакво важни. Истинското въздействие на театъра е извън прекия смисъл на текста. То е в „магията“ на постигнатия театрален факт, на неговото цялостно внушение. Струва ми се, че така е не само в театъра, а във всички изкуства, които боравят с текст. Прекият смисъл, логиката на текста, колкото и „тънка“ да е, е нищожна по богатство в сравнение с цялостното въздействие на театралното представление. Някъде съм чел, че един учен литературен изследовател направил следния експеримент: извадил всички философски реплики и монолози на Хамлет и ги подредил във философски трактат — получило се едно доста посредствено и банално произведение. Всички знаели обаче, че този текст, употребен талантливо в театрално представление, добива нови неподозирани измерения.

Затова ми е чудно, когато сатирата например се търси в думите, в директната острота; а идеята на едно театрално представление — във формулата, в декларативната фраза.

*

Мнозина смятаха, че в „Суматоха“ от Йордан Радичков няма театър. Не знам дали и сега продължават да мислят така. Аз съм убеден в обратното — в този текст има цели взривове от сценичност, които дремят и чакат да ги възпламениш. Шифърът на тяхното възпламеняване е нов, „секретен“, никой не може да ти го подсказва. Единственият източник на поука пак се оказва едно освободено от догми и ученически правила изобразяване на живота, така както го е подсказал народът в своето образно мислене и творчество. Възщност в него са отразени или по-скоро от него са произлезли и Аристофан, и Шекспир, и Гогол, и средновековната мистерия, и ценното

в най-съвременните търсения на световния театър. Работата над това представление е част от усилията на нашия театър да търси свои пътища към умовете и сърцата на съвременниците ни. Тези усилия не започват, и надявам се, няма да завършат с него. Но то за нас има особена цена поради това, че е българско; че в него живее частица от жизнелюбието и артистичността на нашия народ.

*

Бих искал на публиката да ѝ е интересно, да се смее, да се увлича, „да участва в играта“. Да се изненадва също така. Да се замисля над онова, което е неочаквано, което не е свикнала да вижда по този начин. Някои ще бъдат шокирани — други ще се мъчат да си обяснят всичко от позицията на няколкото правила, до които са достигнали. Няма да успеят и ще се ядосат вероятно. Това пък нас ни забавлява. . .

*

— Има ли съществена разлика в работата на театралния режисьор и кинорежисьора с актьора и в какво се изразява тя?

— В характера на работата няма съществена разлика. Що се отнася до резултата, който се търси — разлика има. И то голяма.

*

— Съвременните тенденции в развитието на киноизкуството налагат ли особености в актьорското изграждане на образа и в отношенията между режисьор и актьор?

— При изграждането на образа съвременните тенденции в развитието на киното очевидно налагат особености. А в отношенията между актьор и режисьор? Не зная. Защото не зная какви са били някога. Струва ми се, все пак, че да се извади някаква общовалидна закономерност е трудно —



тия отношения са от толкова вида,
колкото режисьори и актьори има.

*

— Кои според вас са решаващите аспекти във взаимоотношенията на режисьор и актьор в и извън творческия процес? Доверявате ли се на актьора, търсите ли неговото сътрудничество в процеса на творчеството?

— Това са две съвършено различни неща: да, търся сътрудничеството на актьора, но не се доверявам. Напротив — съмнявам се.

*

— По какви белези подбирате актьорите за вашите филми? Какъв вид (тип) актьори предпочитате?

— По вътрешни и външни белези.

Нямам „предпочитан тип“. Или по-право, предпочитам талантливия тип.

*

— Какви обективни трудности съпътствуват избора и работата ви с актьора?

— Обективни трудности няма — има субективни. В смисъл: различни хора с добри намерения могат да затрудняват работата било при избирането на актьорите, било по-късно, когато трябва да се организира производственият процес, когато трябва да се създават условия за работа на актьора. Тук има все още твърде много некултурност, ниско ниво, липса на традиция и стил.

Идете в Киноцентъра: там ще намерите всичко друго само не място, където актьорите (и режисьорите) могат да седнат и да си помислят върху онова, което ще снимат. Това е нещо дребно, но показателно.

*

— Какви методологически принципи ви ръководят при работата с актьора по изграждане на образа и на

цялостната идейно-художествена концепция на филма?

— На този въпрос е трудно да се отговори. Когато човек работи, той не се пита по какви принципи да влиза във взаимоотношения със сътрудниците си. Все пак мисля, че при мен нещо основно е стремежът да предизвикам колкото е възможно по-пълно активността, творчеството, саморазкриването на актьорите. Начините, по които може да стане това, са практически безброй и зависят от материала, от това кой е актьорът и т. н.

*

— Какво бихте казали за политиката на нашето кино към актьора? Има ли и кои са актьорите, които биха могли да бъдат използвани по-активно в нашето кино?

— Този въпрос е формулиран така, че човек може да си помисли, че киното по цял ден седи в една канцелария и си мисли каква да му е политиката към актьора.

Всъщност нещата стават от само себе си. Режисьорът предлага изпълнители, художественият съвет ги одобрява, а когато филмът е готов, публиката на свой ред приема или отхвърля резултата. Ако един актьор се прояви добре, обикновено го гърсят и след това. (Тука вече виждам иронични усмивки у някои актриси.)

Вярно, не винаги е точно така. . . Възможно е режисьорът да не предложи най-удачния изпълнител. Или пък художественият съвет да застане на позицията на „най-сигурното“, но не и на най-неочаквано интересното. Има добри актьори, които не се сни-

мат достатъчно. И не достам добри, които, кой знае защо, продължават да се снимат. Изобщо много са „номерата“, които киното може да изиграе на актьора. Например вземе го, използва го в 2—3 филма, после го изостави. Не че той нещо се е провалил. Напротив — играл е добре. Дори са го хвалили критиците. Но киното престава да се интересува от него. Защо — то си знае. Или пък: нарочи някой актьор, че е герой например. И като го почне, докато не го унищожи, не го оставя. След това чак разбере, че не бил герой, но вече е късно и „работата така си остане“.

Има и по-безобидни шеги в арсенала на политиката на киното към актьора. Вземе, да речем, че му изруси косата, било изцяло, било на петна. Държи го така цяла година. И не можеш да разбереш защо му я е изрусявало. Пак добре, ако му се извини, но не винаги му се извинява. За косата нищо, ами като вземе, че го провали! Без негова вина! Вярно, отчете се после тук-там, че в сценария нещо имало, в режисурата — също. Може дори да се окаже, че тя, цялата тая работа, по начало била несъстоятелна и не трябвало изобщо да се почва. Но каква полза. Актьорът нали е провален.

Но това все са изключения от правилото. Общо взето, добрите актьори се търсят и успяват в киното.

Дали има актьори извън тия, които се снимат, които могат да бъдат включени в „политиката“ на киното? Разбира се, че има. Но кои са те? Не зная. Бъдещето ще покаже. Работата. Резултатите. Публиката. Времето.

Зрителското възпитание — активно или „свободно“?

ЕЛЕНА МИХАЙЛОВСКА

Проблемите за художественото възприятие все по-често придобиват външно значение за теорията и практиката на съвременните изкуства. Те възбудват естетиката. Но възбудват и социологията и психологията на изкуството. В много отношения, когато разискват тези проблеми, отделните дисциплини си подгват ръка, обогатяват взаимно своя понятиен апарат или хоризонтите на емпиричния си спит. Защо във времето на развити и все по-развиващи се масови комуникации проблемите за художественото възприятие се оказват център, оказват се своеобразен крайгълен камък и за разбирането и анализа на цялостния съвременен художествен процес.

Някога, давайки висока оценка на филма „Наполеон“ на Абел Ганс, Луначарски не случайно намира за необходимо и поддрбно да се спре на разговора си с неговия автор. Прозорливият съветски теоретик на изкуството усеща принципа на характера на някои идеи на Ганс, изказани в този разговор. Така френският режисьор говори за това, че вниманието на публиката е „величина, чийто обем се изменя“. Средният човек от село, даже и при известна музикална даровитост, трудно следи симфонията. Така е и в киното. Филмовото изкуство постепенно се издига до все по-висока степен на „симфоничност“. И публиката привиква към нея, както привиква към бързо сменящите се впечатления от влака, а после и от самолета. . .¹

¹ Луначарски о кино, „Искусство“, М., 1965, с. 85—86.

Днес ние вече знаем, че историята на седмото изкуство може да се напише по няколко начина. Може да се напише, като се проследят творците и идеите, които са ги вълнували или които те са успели да пресъздадат на лентата. Но може да се напише и като се проследи по-плавиият или конфликтният път, по който зрителят е преминал, привикнал или даже търсил по-висока степен на „симфоничност“ на филмовата изразност.

Цел на нашата статия сега не е анализът на този път. Занимават ни не взаимоотношенията между филмовия език и зрителското възприятие, което, както знаем, може да го следва и стимулира, но може и да затормози неговия път.

Целта на тази статия е да разкрие и анализира само някои страни от проблема за зрителското възприятие, свързани преди всичко с по-нови и симптоматични тенденции в съвременното западно кино. В този смисъл авторските филми на някои френски романисти, работещи днес активно и като режисьори, ни изправят не толкова пред познатия конфликт между търсения в областта на формата и неспособност на „средното“ зрителско възприятие да ги обхване или разбере. Тези филми наистина пак ни връщат към проблемите за съдържанието и формата. Но връщат ни по друг и твърде различен от досегашните поводи. Защото тези филми се създават в името на напълно „свободното“ зрителско възприятие, необвързано от каквито и да е било авторски намерения, воля или стремеж за определено общуване между творец и зрител.

На творчеството-игра, които филмите на Роб-Грийе например защищават, трябва да отговори и възприятието-игра, при което зрителят е „свободен“ да види, както пожелае, даден филм и към това негово виждане авторът няма и не може да има никакво отношение.

В края на 50-те и началото на 60-те години във френската художествена практика релефно се проявяват два успоредни художествени процеса: развитието на „камерата-писалка“ и на „романа-поглед“. Тези процеси разкриват някои твърде своеобразни аспекти на съвременните взаимовлияния кино—литература.* Филмите, които сега ще бъдат обект на нашия анализ, се раждат при срещата на тези два процеса. А при тази среща камерата-писалка от средство за развитие и усъвършенстване на художествените форми в киното се превръща в средство за тяхното разрушение. Тя се превръща в средство за разрушение на тези форми, свързана именно с повика за „свободното“ зрителско възприятие. Защото този повик изразява не само един окончателен разрыв на всички връзки между съдържание и форма; той изразява, както ще видим по-нататък, отказ от авторството, разбираемо като целенасочен процес на общуване между творец и възприемащ, общуване в името на което се роди идеята за камерата-писалка и за авторския филм в съвременното западно кино.

От Хирошима до Мариенбад. . .

Когато говорим за срещата между двата успоредни процеса: на „камерата-писалка“ и на „романа-поглед“, ние можем да разберем тази среща в два плана. Можем да разберем, че тя се отнася до срещата и сътрудничеството на Ален Рене с автори на „новия роман“. При това сътрудничество се ражда и един от най-ярките художествени резултати на френското, а респективно и на западноевропейското кино през 60-те години, „Хирошима, моя любов“.

Но можем да разберем, че тази среща се отнася и до самото заставане на автори като Роб-Грийе или Маргерит Дюра зад камерата. Привлечени от резултатите на Рене, тези писатели и бъдещи режисьори създават филми, които отговарят на всички формални изисквания на авторското кино, но които заедно с това оспорват вече самите принципи на авторството.

Естествено нас ни интересуват и двете страни на тази среща между „камерата-писалка“ и „романа-поглед“. Интересуват ни като два възлови етапа за разбирането на процесите, които са предмет на настоящата статия. Защото именно авторските филми на бившите сценаристи на Ален Рене ни позволяват днес да преосмислим някои характерни моменти от развитието на западноевропейското кино през последното десетилетие. Позволяват ни едновременно с това да видим тясната вътрешна връзка между създаването на една нова кинематографична форма („Хирошима, моя любов“), началото на своеобразното ѝ разпадане („Миналата година в Мариенбад“) и довеждането ѝ до художествен абсурд (авторските филми на Роб-Грийе).

Или с други думи, за да разберем по-добре вътрешната логика в тези процеси, трябва по-ясно да видим мястото и ролята на режисьор като Ален Рене. Защото в пътя от Хирошима до Мариенбад, условно казано, са заключени твърде много от съвременните теми-вариации на режисьорите Роб-Грийе или Маргерит Дюра, както и много от възможностите, чрез които те ще доведат телефоничната филмсва форма до една художествена форма-ребус.

* Виж по този въпрос нашата статия в „Киноизкуство“, № 10 т. г.

Когато Ален Рене започва своя път в игралното кино, той е автор на редица късометражни творби, които имат широк отзвук всред прогресивната световна кинообщественост. И заедно с това той е автор, особено привлечен от темата за времето и за човешката памет, за спомена или играта на въображението в индивидуалното и колективното съзнание („Ван Гог“, „Цялата памет на света“, „Статуите умират също“, „Гуерника“ и т. н.). Смотивите на тази тема — за времето и за човешката памет — са свързани и някои от бъдещите художествени открития на Рене.

Камерата на режисьора има предпочитание към спомените — бреме за човека на XX век — Гуерника, чистите алеи на бившите концлагери, по които бродят вече туристи, улиците на Осака, музея на Хиросима. По-нататък същата камера успява да проникне и вътре в този спомен-бреме за войната, който пронизва съзнанието на героинята от „Хиросима, моя любов“.

Така много важно е да подчертаем, че тази тема за времето и човешката памет е свързана при Рене със съзнанието за хода на човешката история. Личното и субективното време на героинята от „Хиросима. . .“ е време, пронизано също от история. Споменът от Невер е спомен за една любов. Но в същото време той е спомен за любовта, разрушена от войната. Съзнанието на героинята на Рене (особено подчертано е това в „Хиросима, моя любов“) не е откъснато от една конкретна социално-историческа действителност. Нещо повече, като реализира едни от първите прониквания на киното в това обременено човешко съзнание, където преди това властвуваше изключително литературата, Рене пак подканя зрителя да съзерцава и вземе отношение към тази социално-историческа действителност.

По-нататък от играта на спомена или въображението се раждат безкрайните монтажни вариации от филмите на Роб-Грийе. Но тези мотиви интересуват Роб-Грийе, защото му позволяват особено органично по монтажен път да постига онова разтваряне между субект и обект, онова заличаване на границите между действителност и съзнание, с които се свързва и една от основните тенденции на „новия роман“ или „романа-поглед“.

Сценария и диалозите на „Хиросима, моя любов“ Маргерит Дюра, която фигурира само в първите листи на авторите на „новия роман“, а по-късно отпада от тях, написва през лятото на 1958 г. по молба на Ален Рене. По-късно сценарият излиза в отделна книга, в чийто предговор писателката изразява изричното си съжаление, че не може да допълни своя текст с всички онези разговори и обсъждания с Рене, в които всъщност се е решавала съдбата на всеки герой и епизод.¹

„Хиросима, моя любов“ се изгражда върху всички скъпи за Дюра теми, които и по-нататък остават характерни за нейното творчество: темата за девойката, за любовта-спомен и за любовта-очакване, за дебнещата сянка на войната. . . И все пак филмът продължава всички тези теми някак разгърнати и много по-категорично авторски акцентирани. В този смисъл особено характерен остава следният момент от сътрудничеството на Дюра и Рене. Режисьорът поиска от нея да напише подробно биографията на всеки герой. Тези биографии, без да влизат в сценария, остават важен материал за реализацията; чрез детайли в декора, атмосферата на действието или актьорското изпълнение Рене търси и разкрива много по-убедително мотивационните механизми в поведението на героите.

Монтажната среща или преливане между минало и настояще има важно значение както за структурирането, така и за внушенията на „Хиросима, моя любов“. Но при тази среща Рене оголва по-силно болката. Оголва я, защото прави герои и ситуации много по-категорични. За разлика от прозата на Дюра всички герои на филма имат определена социална характеристика. Ние знаем техните професии, познаваме тяхното минало. Това минало не е само тук или там загатнато, както е обикновено при Дюра. Напротив, сега то е част от общата характеристика на героите, която предлага Рене, за да разберем по-добре определени психологически мотиви, както и съответните социално-исторически структури, които ги обуславят.

Дори и днес, във втората половина на 70-те години, след цялата бурна вълна на политическото кино „Хиросима, моя любов“ би могъл да бъде характеризираан и като политически филм — така остро звучи в него апелът към обществената съвет и отговорност. Личната драма на героинята ни засяга така, защото в нея по своеобразен начин се оглежда част от драмата на съвременното човечество. И заедно с това болното съзнание на тази героиня се лута не в едно абстрактно време (както е обикновено в романите, а и както ще бъде в авторските филми на Дюра), но в конкретно-историческо време, което Рене изследва едновременно със средствата на документа (директното снетата демонстрация за мир в японския град, фотосите, хрониката от Хиросима), на игралните епизоди и на звучащия поетичен монолог.

Тези разнородни елементи на своето повествование Рене споява в единна филмова тъкан със средствата на асоциативния монтаж. Именно по монтажен път достигат до нас много от идеите или от силните внушения на този филм.

Анализирайки още „Гуерника“ и давайки му особено висока оценка, съветският режисьор и теоретик Сергей Юткевич обърна внимание на факта, че документалистът Рене е

¹ Marguerite Duras. „Hiroshima, mon amour“, scénario et dialogue, „Gallimard“, 1960, p. 19.

твърде близо до някои Айзенщайнови принципи в използването на монтажа.¹ Сега „Хирошима, моя любов“ също потвърждава тази близост. В много отношения филмът потвърждава и онези проблеми на филмовия синтез, на неговото непрекъснато разширяване и обогатяване, както и осмислянето му по монтажен път, които стоят в центъра на толкова анализи и разсъждения на Айзенщайн.

В този смисъл за нас е интересно да се вгледаме по-подробно в монтажния метод на Рене. Интересно е да се вгледаме и защото в някои свои бъдещи търсения той ще отстъпи, ще промени съществени принципи в този монтажен метод.

Едно подобно вглеждане в монтажния метод на Рене изисква да отчетем и всички онези съществени разлики между **принципа на аналогията** като твърде съществена структурна закономерност в прозата на Дюра и **асоциативния монтаж**, така както го използва Рене в „Хирошима, моя любов“.

Разбира се, налага се да поясним веднага какво разбираме под принцип на аналогията като съществена структурна закономерност в прозата на Дюра. Така този принцип на аналогията лежи в основите на композицията на нейните романи; проектира се в самата сюжетна тъкан, където едно явление или факт от действителността е винаги подобно, винаги е аналогично на друго явление, случка, преживяване. В този смисъл принципът на аналогията е и своеобразен център на самите психични движения в персонажите. Много от техните постъпки и жестове стават аналогични на нещо видяно или преживяно вече. А след това самото възприятие на тези постъпки и жестове се превръща във възприятие по аналогия, т. е. във възприятие, където непрекъснато присъствува споменът и за другото — видяно или преживяно. По този начин писателката винаги ни води към онази граница, където действителността сама по себе си изчезва пред последователните представи на героя за тази действителност. Води ни към желаната от „новия роман“ граница на пълно разтваряне между субект и обект, на заличаване всички качествени характеристики между действителност и съзнание, било то спомен, въображение или натрапчива идея.

За разлика от Дюра **асоциативните монтажни връзки** на Рене (чрез които се изразяват връзките между две аналогични явления) са винаги **причинно-следствени връзки**. Не съществува онази съзнателна „неопределеност“ на взаимоотношения между персонажите или на мотивите в тяхното поведение, която в прозата на Дюра, а след това и в авторските ѝ филми, провокира едно все по-произволно възприятие на цялостната художествена тъкан.

... Тялото на японца на леглото напомня на героинята едно друго тяло, което тя също е обичала. Напомня ѝ изведнъж проснатото тяло на току-що убития германец. Ръката на момчето потрепва още в агонията. От японския град ние сме пренесени в Невер. И заедно с това пренесени сме от една обективна в една субективна действителност — на спомена и миналото изживяване на героинята. Филмът реализира някои от възловите намерения на „камерата-писалка“: проникване във вътрешния свят на героя, в потока на самото му съзнание. Но в случая е важно да подчертаем, че когато аналогията между двете тела служи за монтажна връзка на Рене, това е вече и определена **причинно-следствена връзка**. Това е средство да се разкрият механизмите на човешката мисъл, не сами по себе си, а в тясната си обусловеност от определена социално-историческа действителност.

Така **асоциативният монтаж** в този филм е средство да се проникне по-дълбоко в мотивиращите механизми на човешката мисъл и поведение, а оттам и да се анализират и по-разностранно самите социални структури, които ги определят. Контрапунктното повествование на „Хирошима, моя любов“, където темите се срещат и преплитат като в музикално произведение (друг е въпросът, че днес този тип киноповествование е вече достатъчно разпространен и банален), изисква наистина едно активно зрителско съучастие. Предполага и възприятие, което следи и доизвежда някои от темите на произведението по-интензивно, отколкото други, или което има и правото на една по-свободна тяхна интерпретация. Но, от друга страна, границите на това зрителско съучастие и интерпретация далеч не са произволни. Внушенията на филма не се раждат от сякаш неочакваната „игра“ или вариации на монтажа. Тези внушения са израз на една авторска мисъл и отношение към определени проблеми на съвременността, по които сме поканени да разсъждаваме и вземем на свой ред отношение.

„Хирошима, моя любов“ остава етапно произведение в развитието на филмовия език през 60-те години не само защото показва нови възможности за разкриването на духовния мир на екрана. А и защото, **разкривайки** този мир, филмът поставя и анализира в ярка кинематографична форма съществени проблеми на съвременното човечество.

Но отношенията между реалност и човешки спомен, между обективно време (история) и субективното му изживяване от определено човешко съзнание, които тепърва ще занимават все по-настоятелно съвременния филм, се поставя вече по-друг начин още в следващото произведение на Рене „Миналата година в Мариенбад“.

В „Миналата година в Мариенбад“ ние няма да узнаем къде собствено свършват реал-

1. Сергей Юткевич, „О киноискусстве“, Издание Академии наук. М., 1962, с. 287.

ните събития и започват въображаемите, докъде спомените са спомени за реално събитие и откъде те са просто плод на мечти, въображение, натрапчиви идеи на съзнанието. Няма да узнаем какви са точно взаимоотношенията между тримата персонажи, кой точно от тримата си самовнушава или внушава на другите историята, която ни се разказва, какви са връзките на времето в тази история (време на спомена или халюцинацията) с реалното време (на историята, календара).

Границите между реалност и въображение (спомен, видение, сън) вече се заличават. Към тяхното заличаване, както вече подчертахме, се стремеше „новият роман“. В „Миналата година в Мариенбад“ те се заличават в една внушителна филмова реализация благодарение на изостреното монтажно мислене на Рене и умението му да изгражда онова контрапунктично киноповествование, в което вариациите на няколко теми се преплитат и подновяват безкрайно.

Същото това контрапунктично киноповествование, в което беше заключена силата и новостта на „Хирошима. . .“, тук вече показва следващият възможен етап от развитието на тази филмова форма: началото на нейното своеобразно разпадане. Пътят от създаването до възможното разпадане на тази форма се оказва твърде кратък дори в рамките на едно кинематографично творчество. Именно краткостта на този път отново идва да подчертае в каква степен жизнеността на дадена форма или средство зависят от общите позиции и намерения на онзи, който си служи с тях.

Подчертахме как Ален Рене придаде друга „определеност“ на човешките взаимоотношения и на мотивите на поведение в света на Маргерит Дюра. Сега в „Миналата година в Мариенбад“ той изоставя този свой подход. Наистина той продължава своеобразното си изследване на процесите в дадено съзнание. Но сякаш абсолютизирайки тези процеси, той се увлича, отстранявайки като в „лабораторен опит“ всичко онова, което ги поражда и което за самия него имаше принципно значение в предишния филм. Така той се подчинява вече по своеобразен начин на търсения в духа на Роб-Грийе. Но, разбира се, реализира тези търсения по принципно оригинален кинематографичен начин, което остава недостъпно за режисьорската практика по-нататък на самия Роб-Грийе.

В този смисъл и монтажът в „Миналата година в Мариенбад“ служи на Рене не вече за изследване на причинно-следствените връзки в мисълта или в поведението на даден персонаж. Монтажът се подчинява по-скоро на изисквания в духа на романите на Роб-Грийе. Той подчертава вече **вариантите, хипотезите на тези причинно-следствени връзки.**

Следващата крачка, която ще направят авторските филми на неороманистите, е: тази подчертана хипотетичност на всички причинно-следствени връзки означава вече и пълната невъзможност за тяхното познание. Тя напомня, че съвременният автор не може и няма правото да внушава каквито и да било „идеи“; всички „идеи“ на произведението са плод само на зрителско възприятие, на зрителска „способност“ или необходимост да ги види на екрана.

Интересен остава фактът, че в определен момент Рене е искал разговорите в хотела да напомнят за Алжирската война и за кризата във френското интелектуално съзнание в този момент. Но в тези свои намерения той е бил разубеден от Роб-Грийе,* въпреки че именно тогава интерпретациите на филма, биха имали задължителна „основа“.

тогава интерпретациите на филма, биха имали задължителна „основа“.

Има критици, които тълкуват филма като своеобразна метафора на затворения и задушен свят на Френската република, където едно умиращо общество продължава своите игри и ритуали. Възможно е и такова тълкуване на призрачния свят на Мариенбад. . . Но въпросът за нас не е в това коя интерпретация на филма между всичко онова, което световната филмова преса вече е създала, ще изберем, ще продължим или ще предложим на свой ред. Въпросът е в това, че от един даден момент се оказва възможно да „видим“ една творба по хиляди възможни начини, при което не става въпрос само за отделни нейни нюанси или страни (които неизменно ще се отличават при всяко индивидуално възприятие), а за много по-цялостната ѝ трактовка и разшифровка.

В този смисъл „Миналата година в Мариенбад“ отбелязва една твърде особена точка в развитието на съвременното западноевропейско кино. От формалните уроци на този филм ще се учат много съвременни кинематографисти. Ще ги използват Фелини и Антониони, ще ги използват и всички други, които в някакви форми в киното ще кажат „Спомням си. . .“

Но в редица съвременни западни художници, критично настроени към определена социална действителност, играта на въображението или на човешкия спомен остава неизменно средство за разкриване пластове на действителността; за разкриване и на едно авторско

* За това желание на Рене, изказано и пред съветски кинематографисти, говори Л. Погожева („Ален Рене и его тема“, „Искусство кино“, № 3, 1967, с. 91).

От своя страна на колоквиума в Серизи през 1971 г., посветен на „новия роман“, Роб-Грийе напомня колко категорично е трябвало да се противопоставя на Рене за това) „Nouveau roman: hier, aujourd'hui“, Paris, 1972, t. I, p. 173.

отношение към тази действителност, което разчита на активното, но не и на напълно „свободното“ зрителско възприятие.

В същото време формалните уроци на „Мариенбад. . .“, повтаряни и експлоатирани от Роб-Грийе, с пълна сила доказват и другата възможна страна на този метод: той вече не усъвършенствува някои повествователни традиции, а изцяло ги разрушава. И това разрушение върви успоредно с повика за все по-голяма „свобода“ и „ненамеса“ в зрителското възприятие.

Любопитно е да отбележим също така, че двойственият характер на точката, достигната от „Мариенбад. . .“, ни откриват някои съображения на Айзенщайн, писани или изказани много преди създаването на този филм, както и много преди формулирането на редица търсения, свързани с него.

Архитектура или музика?

„За да се опитаме да обхванем многообразието на вселената, трябва да правим филми, които са синтез на всички форми на артистичен изказ. . . Така например в структурата на „Мариенбад. . .“ се чувства музикалната поема, а повтарящите се реплики са като речитатив в опера. Във всеки един момент имаме усещането, че персонажите могат да престанат да говорят и да продължат същия текст пеейки. Бих искал да правя филми, които ще се гледат като скулптура, а ще се слушат като опера. . .“¹

Тези думи на Рене са характерни за търсенията му по отношение обогатяването на съвременния филмов синтез. А колкото до скулптурно-архитектурния ефект на някои форми, то той доста последователно е търсен още в „Хирошима, моя любов“. Да си спомним самото начало на филма, когато сплетените тела напомнят полуразрушени архитектурни детайли. Бавните и малко неясни движения, следени все така в близък план, напомнят и фази от развитието на живота върху земята. И най-после от тези движения на форми, където актът на съзиданието (любовта) е твърде близо до акта на разрушението (смъртта или респективното застиване на движението в скулптурна форма), постепенно пред нас изплуват сплетените тела на двамата герои.

По подобен начин в застиналата градина на Мариенбад, която също напомня скулптурен барелеф, растения и хора, постепенно се раздвижват. Споменът, сънят, халюцинацията (на един от героите) ги раздвижва, за да застинат те пак в края на филма, подобно на архитектурни форми и ансамбли, подобно на барокова скулптура, която сме огледали от всички страни.

Известно е, че по различни поводи Годар нарича Рене архитект, който само по погрешка е станал кинематографист.

Но може би тази „грешка“ се дължи все пак на някои закономерности?

И ето, че връзката между скулптурно-архитектурните и филмово-монтажните пристрастия на режисьора ни открива именно Айзенщайн в редове, написани, както вече споменахме, почти тридесет години преди създаването на тези филми. Така в „Неравнодушната природа“, веднага след като ни напомня определеното на Гьоте, според което архитектурата е „застинала музика“, Айзенщайн пише: „В основата на композицията на нейните ансамбли, в основата на хармоничното струпане на нейните масиви, в установяване мелодията на бъдещите преливания на нейните форми и в подчертаването на ритмичните й разчленения, даващи стройна отсеченост на нейните ансамбли, е залегал също такъв своеобразен „танц“, както и в основата на създаване на музикални и живописни творби и на киномонтажа.“²

А любопитно е, че за да ни разкаже историята-сън или халюцинация от призрачния огледален свят на „Мариенбад. . .“, Рене особено засилва архитектурните ефекти на някои свои монтажни построения. Във връзка с това е необходимо да прочетем по-нататък коментара, както и избраните пасажии от „Изповедта на един английски пушач на опиум“ на Де Куинси, които не случайно припомня Айзенщайн. Така Де Куинси пише, че „в ранните стадии на моята болест, разкошът на съновиденията ми беше главно архитектурен. . .“³

Или с други думи, за да разкаже историята-сън или халюцинация, за която, както героят, така и зрителят няма да знае доколко има нещо общо с действителни събития, Алан Рене използва по израз на Айзенщайн онази „музикална непрекъснатост“ на монтажната тъкан, при която неизменно се засилва впечатлението за „архитектурния“ вид на екранното изображение. . .

Но за Айзенщайн всички тези разсъждения около полифоничната филмова форма са така важни, защото съветският теоретик желае да предупреди и за една от опасностите,

¹ Цитирано по „Alain Resnais“ par Gaston Bounoure, „Seghers“, 1962, p. 84

² Айзенщайн в три тома, изд. „Наука и изкуство“, том III, с. 164

³ Пак там, с. 167.

към която тя леко може да увлече даден автор. За Айзенщайн това е опасността от „солипсизъм на звуко-зрителната драма“:

„Свършеното сливане на частите помежду им лесно може да премине към своеобразно самозатваряне на творбата в себе си.

Могат да се затворят каналите, чрез които творбата привлича зрителя към себе си; могат да се заплетат помежду си във възли пипалата, насочвани от произведението към мислите и чувствата на зрителя.

Произведението може да се блъска като птичка в кафез, изгубвайки главната си задача да увлича зрителя и изцяло да навлезе в самосъзерцание на хармоничното свършенство на съгласуването между своите части.

Това е особено опасно в условията на възприемането на съвременния човек.“¹
(Курсивът мой — Е. М.)

И малко по-нататък, анализирайки пак опасностите от подобен „пластически солипсизъм“, при който се получава и известна „сънливост“ на общия ефект, Айзенщайн говори, че в някои свои части първата серия на „Иван Грозни“ едва-едва се задържа на границата на това да не се плъзне в поредица бавно протичащи сънни видения, които се плъзгат покрай възприятието на зрителя, по свои закони, следвайки свои настроения, почти само за себе си, в „пластически солипсизъм...“²

За щастие, подчертава Айзенщайн, тези моменти не са така много. Но той се чувства дължен да предупреди за тях в интерес на самия метод на „полифоничен монтаж“, който много лесно може да бъде и „опорочен“.

Не е в нашата тема, а и едва ли тук е необходимо да се спираме на всички онези принципиални разлики между епизодите-видения от „Миналата година в Мариенбад“ и много по-ярките и категорични внушения на „Иван Грозни“. Но ако ни се натрапват някои аналогии между търсената, разработена и блестящо теоретично анализирана от Айзенщайн полифонична филмова форма и някои от звуко-зрителните построения на Ален Рене*, те само още един път подчертават степента, в която даден стилистичен метод или средство зависят преди всичко от цялостните позиции на художника, който си служи с тях.

Методът на Ален Рене, нека го наречем условно метод на монтажните звуко-зрителни построения (и с това название ние сме съвсем близо до Айзенщайн), в „Хирошима, моя любов“ дава един резултат. Там този метод остава свързан още много тясно с активните граждански позиции и патос на документалиста Рене. Но подчинен вече на някои търсения в духа на „новия роман“, в „Миналата година в Мариенбад“ същият метод дава друг резултат.

По-нататък този метод, продължен, повтарян и експлоатиран от авторите на „новия роман“, както и тясно свързан вече с техните естетически позиции, довежда до самоцелните монтажни вариации във филмите на Роб-Грийе или до „сънните“ сцени-видения на Дюра, които, макар и различаващи се в известна степен едни от други, еднакво ни изправят пред една художествена форма-ребус и свързаните с нея остри проблеми за зрителското възприятие...

Възлите, които няма да се разплетат. . .

Мъжът е изправен край своя прозорец. Погледът му следи навън онзи въгъл от кея, където неизменно среща познатите, но непроницаеми лица. Той долавя дори репликите, които се разменят на неразбираемия от него език. . .

А може би прозорецът съвсем не гледа към кея на Истанбул? Може би изправеният пред този прозорец около четиридесетгодишен мъж се връща към един свой спомен? И отново в главата му минава странното приключение, което е изживял със загадъчната жена в Истанбул? Може би той отдавна се намира в своята страна и само някаква негова си, мъчителна и натрапчива идея отново и отново го води по тесните улички на Истанбул, кара го да слуша проточената песен от минаретата, да се спира в гробището, край което жената е изчезнала първия път. . .

Но героят, а след него и зрителят на първия самостоятелен филм на Роб-Грийе „Безсмъртната“ никога няма да разберат какво точно се е „случило“ в Истанбул. Коя е жената, която така властно привлича този преподавател на средна възраст? Съществувало ли е действително подобно приключение, или неговите сцени се разгръщат само във въображението

¹ Айзенщайн в три тома, изд. „Наука и изкуство“, III, с. 453

² Пак там, с. 454

* Анджей Вайда твърди, че гледането на „Мариенбад...“ неизменно му напомня вдигането на мостовите в „Октомври“ на Айзенщайн. Тази мисъл на Вайда цитира съветският киновед Наум Клейман, който също подчертава някои сходства във формалните решения на двата филма. Според Клейман също така Рене много внимателно е проучвал първия опит за вътрешен монолог в киното, отразен в сценария „Американска трагедия“ на Айзенщайн. В тази връзка е защитима хипотезата за сходства между намеренията на Айзенщайн в „Американска трагедия“ и някои търсения в областта на филмовата структура на Рене. (Сборник „Айзенщайн“, издание на Българската национална филмотека, 1970, с. 36)

на изправения пред прозореца мъж, към който разказът, т. е. камерата се връща ритмично, преди да се разгърне в нова „серия“ монтажни вариации около едно произшествие, чиито механизми не могат да се „изяснят“, или по-точно — около които всеки зритель има правото да изгради своя „вариант“ на „историята“.

„Безсмъртната“ носи натрапчивото усещане за лабиринт, познато ни вече от „Миналата година в Мариенбад“: лабиринт в пространството (този път криволичещите улици на екзотичния град, но лабиринт и в човешкото съзнание, неспособно да разграничи действителност от въображение, минало от настояще, неспособно да постигне „логиката“ на света.

Но този ключов образ за лабиринта, който неизменно ще повторят всички филми на Роб-Грийе, както вече споменахме, намира своето най-ярко кинематографично внушение в „Мариенбад. . .“ Затова е по-интересно да се спрем на един друг мотив, който филмът въвежда и който също така постоянно ще се повтаря в режисьорското творчество на Роб-Грийе. А това е мотивът, или по-точно — темата за онези митове и клишета, които съвременните средства за масова информация насочват към съзнанието на човека и които определят вече самите структури на човешкото мислене и възприятие.

„Този филм е направен върху една митология, която е, общо взето, митологията за Ориента, видян от Париж. Това е Ориента на пощенските картички, на Пиер Лоти, на „Хиляда и една нощ“, на цял един митологичен фолклор, който играе важна роля в съзнанието на западното общество. . .“¹

Така на няколко пъти както в този филм, така и във всички следващи, „загадката“ на сюжета почти ще се „изясни“. Но веднага след класическото усещане за своеобразна „развръзка“ идва нова сцена, реплика или монтажен преход, които напълно опровергават така „построената“ в зрителското съзнание история. И опровергавайки я, настойчиво напомнят, че ние не можем да различим реалното от въобразяемото, или от своята представа за това „реално“, защото самото ни възприятие е винаги „програмирано“ от информацията, рекламната или всички други повестователни кодове на съответната култура.

Във всеки един от следващите филми темата за съвременните митове и клишета се засилва. И заедно с това става все по-ясно, че особената пародия на тези митове и клишета в човешкото съзнание, която предлагат филмите на Роб-Грийе, е породена не от някаква конструктивна идея за човека. За автора пародирането на тези образи-клишета е само благодатният повод да се сплитат възлите на няколко сюжетни мотива в една игра от пластични форми, която всички е „свободен“ да възприеме и изтълкува по свой начин.

Особено благодатен „материал“ за пародиране на тези митове и клишета дават полицейската и криминално-детективската интиргра, чиито елементи присъствуват във всеки филм на Роб-Грийе. На пръв поглед дори някои филми като „Транс-Европа-експрес“, където героят-търговски пътник се заплита в тъмна история с наркотици, са само пародия на детектив от „черна серия“. Но по-внимателният анализ ще ни покаже как зад някои остроумно пародирани ситуации-клишета, герой-клишета и реакции-клишета продължава онази игра в човешкото съзнание, която по същество отива доста далече. Защото твърде възможно е търговският пътник Елиас (Жан-Луи Трентинян), който редовно пътува по линията Париж — Анвер, просто да си измисля тази история с наркотиците, за да се забавлява. Възможно е той да се забърква в тази история от глупост, но и от желание за промяна. Но възможно е просто да си чете поредната книжка от „черната серия“ и да се идентифицира с героя от нея. . .

Естествено авторите на филма (които и сами ще се появят на акрана) да не знаят нищо повече за своя герой. И на този герой, а оттам и на зрителя Роб-Грийе няма и не желае да предложи опорните точки на каквато и да е било „истина“: сюжетна, морална, философска. Единственото, което той желае да му предложи, е напълно „свободното“ възприятие на пластичните форми, при което зрителят ще създаде „своя“ филм, както пожелае. А за автора остава най-важната самата „структурна игра на фантазмите, т. е. начина, по който тези изображения-фантазми* се срещат, създават се един от друг, раздвояват се, за да създадат една структура. . .“²

Така Роб-Грийе се интересува от митовите и клишетата, които „програмират“ съвременното съзнание, не за да го оспори или за да изследва техните социално-исторически корени. Не го занимават и самите механизми на „манипулацията“ с човешкото съзнание. Представите-клишета, както и криминалните ситуации-клишета са само една **даденост**, около която чрез монтажните вариации се конструира **творчеството-игра**. И в това творчество на кинематографични форми монтажът, който играе първостепенна роля, служи не за изясняване

¹ „Alain Robbe-Grillet“ par André Gardiès, coll. „Cinéma d'aujourd'hui“, „Gallimard „Seghers“, 1972, p. 120

*Самият термин „фантазъм“ се употребява от психоанализата в смисъл на натрапчива идея или натрапчив образ в съзнанието.

² Пак там, с. 65

на причинно-следствените връзки на факти и явления; служи и не вече само за своеобразно затъмняване на тези връзки. Окончателно деформирайки своите функции, монтажът във филмите на Роб-Грийе, чрез който непрекъснато се създава, но и веднага разрушава смисъла на дадена сцена или епизод, подчертава въобще липсата на подобни причинно-следствени връзки между факти и явления. Нещо повече, всяка прокламирана от някого, в това число и от изкуството, „истина“ за тези връзки е само клише на определено зрителско възприятие.

Заглавието на „Човекът, който лъже“, създаден в 1968 г., малко преди драматичните майски събития, може да послужи и за своеобразно мото на цялата кинематографична практика на Роб-Грийе. Защото филмът, продължавайки всички познати вече теми и мотиви, още по-настойчиво внушава как „лъжата“ и „истината“ в съзнанието на един човек, са само въпрос на „конвенции“. Отново героят си измисля или си спомня някаква история, която разказва на четири млади дами. Разбира се, дали тези негови разкази са реални, или се извършват само в съзнанието му, това е подробност, която няма значение, или по-точно, не бива да има значение в един филм на Роб-Грийе.

По-същественото е, че самият автор подчертава, че човек може да лъже само по отношение на една съществуваша преди това истина. И в същото това интервю, дадено непосредствено преди майските събития, разместили твърде много пластове в буржоазното естетическо съзнание, Роб-Грийе отказва да коментира по какъвто и да е начин своя филм, като обяснява това така: „... Очевидно е, че да се употребяват думи, това означава вече да се вземе отношение към определени стойности. ...“¹

Филмите на Роб-Грийе естествено не предлагат и не внушават никакви стойности. И повикът за напълно „свободно“ и необвързано по какъвто и да е начин от авторската воля зрителско възприятие, служи именно на това. Играта на безкрайни „варианти“, на „хипотези“ относно причинно-следствените връзки на фактите и явленията е средството, чрез което се подчертава, че всяка възможна „стойност“ е само клише: клише на определен повествователен код или на програмирано вече от него зрителско възприятие.

„Създава се едно кино, радикално противоположно на онова, което нарекоха „нова вълна“: Трюфо, Шаброл и др. известни кинематографисти от XX век. ...“, твърди Роб-Грийе на споменатия вече от нас колоквиум по въпросите на „новия роман“ в Серизи.²

А когато след май 1968 г. интересите на публиката и предимно на младежките кръгове се насочват все по-настойчиво към едно ярко политизирано изкуство, Роб-Грийе изразява симпатии си към определени левичарски настроения чрез още по-настойчивата пародия на теми, мотиви или повествователни кодове, интегрирани вече в буржоазната култура. Но, от една страна, във филмите след 1970 г. тази пародия отива твърде далеч. Обект на пародия стават вече и съпротивата, и мъченията в Индокитай („Еден и после“, 1970 г.) От друга страна, в последния филм под предлог за пародииране на теми или мотиви на секса и насилието подобни сцени се използват по един не само самоцелен, но и напълно спекулативен вече начин („Постепенните плъзвания на удоволствието“, 1974).

Така, тази самоцелна и неизменна пародия на „клишетата“, откъсната от каквато и да било конструктивна идея на автора, на свой ред се превръща в едно ново филмово „клише“, подписано този път от Ален Роб-Грийе. А цялото богатство на звуко-зрима контрапункт, цялата **монтажна култура**, натрупана в процеса на развитието на филмовото изкуство, служи за едно ново затъмняване на връзките **изкуство — действителност**, зад което се проектира вече и принципно новата деформация на понятието „авторство“.

Но как повикът за „свободно“ зрителско възприятие, свързан пряко с тази деформация на авторството, се реализира вътре в структурата на творбата? Отбелязахме вече, че във всички филми на Роб-Грийе присъства някакъв елемент на „загадка“, който произтича от самата криминална или детективна интрига, или по-точно от нейната пародия. Криминалните мотиви позволяват на автора една много по-богата „структурна игра на фантазми“. А при тази „структурна игра на фантазмите“, свързана с непрекъснатото повторение на дадена сцена, реплика или мотив, зрителят има „свободата“ да построи, както пожелае „интригата“; той е в положението на човек, решаващ ребус, с тази съществена разлика обаче, че ребусът на екрана никога не може да намести напълно частите си. ...

Във връзка с това безинтересно е да си спомним пак някоя разсъждения на Айзенщайн относно полифоничната филмова форма. Като анализира връзките между „Гражданинът Кейн“ на Орсон Уелс и някои литературни повествователни традиции — на Шодерло дьо Лако, на Мелвил („Моби Дик“), Хофман („Котаракът Мур“) и т. н. Айзенщайн си задава въпроса на какво все пак се дължи особена привлекателност на повествователните методи „свързани с повторността на мотива, с прокарването му през другите мотиви, със заплитането и разплитането на различните гласове, работещи като разклонение на единното

¹ „Express“ № 876, avril 1968

² „Nouveau roman: hier, aujourd'hui“, tome I, p. 211

цяло?¹ (подчертаването е на Айзенщайн).

Аргументирайки подробно отговора си на този свой въпрос, Айзенщайн ни казва, че контрапунктът в своя висок стадий повтаря в основните си черти две инстинктивни начала на човешката дейност: заниманието с лов и умението да се плетат кошници. И по-нататък след като цитира и някои пасаж от V глава, наречена „За сплитането“, от книгата на Хогарт „Анализ на красотата“, в няколко дълги разходки из цялото световно изкуство, Айзенщайн анализира подробно връзките между тези две инстинктивни човешки начала и повествователните и композиционни методи, които ги задоволяват в художествената култура. Спира се на примери от различни изкуства: Дюрер, Мопасан, Шервуд Андерсон, Конрад и т. н. Напомня ни, от друга страна, и самата етимология на термина „фуга“, който на латински означава (fuga, fugere) и бягам, и спасявам се от преследване; от своя страна пък етимологията на думата „автор“ остава свързана с умението да се „сплитат възли“, неразделно и от самото им разплитане.

„Както виждаме, дълбоко в психиката на човека е заседнало нещо от копнежа всеки възел да бъде развързан в отговор на стремежа да се сплитат възли.

Затова именно неизменно удоволствие ни доставя бързото преглеждане на елементите на разместената последователност с цел да пресъздаваме от тях по части истинския ред.“²

Ако сега, в светлината на тези разсъждения, отново се върнем към начина, по който се сплитат „възлите“ във филмите на Роб-Грийе, ще открием следната закономерност. Авторът настойчиво ни показва моментите, в които сюжетните възли се сплитат. Връща ни многократно към сцените-завръзка. Но заедно с това всички последователни монтажни вариации около тези сцени само „затягат“ по-силно тези възли; не съществува удоволствието, облекчението, катарзисът от „разплетените възли“, с които са свързани същите композиционни принципи при големите майстори на полифоничната художествена форма.

Така „новият роман“, а след него и филмите на някои от неговите автори няма да задоволят естествения копнеж на човека, за да използваме израза на Айзенщайн, възлите в произведението да бъдат развързани. И ако, с риск малко да огрубим разсъжденията на съветския теоретик, използваме образното определение за авторството — като умение не само да се сплитат, но и да се разплитат определени сюжетни възли, ще видим, че в случая става дума за съзнателния отказ от тази негова втора страна. Това е отказът от всеки целенасочен процес на художествена комуникация, отказ, зад който се разрушават не само определени повествователни традиции, но и принципи на самата художествена култура като такава.

Да разрушим, каза тя. . .

Подобно на първия филм на Роб-Грийе, така и първият режисьорски опит на Маргерит Дюра, филмът „Музика“, снет съвместно с Пол Себан (1966 г.) поражда нетолкова асоциации с романите на писателката, колкото с „Миналата година в Мариенбад“. Отново място на действието е малък хотел (или поне ние го виждаме като хотел), където двама души — един мъж и една жена — се опитват да разберат лабиринтите на свои минали постъпки и действия, на своята любов.

„Да разрушим, каза тя“ (1969 г.) е първият самостоятелно реализиран вече от писателката филм, създаден по едноименната книга, писана непосредствено след бурята през 1968 г. В тази книга Дюра иска да покаже крушението на всички буржоазни стойности, при това от ултралеви и екстремистки позиции, към които тя се чувствава все по-силно приобщена.

В този смисъл е интересно да се вгледаме по-подробно както в книгата, така и в самия филм. За да опитам, да разруши някои традиционни форми на културата, Дюра прибегва до повествование, което напълно прилича на монтажния план на филм. Всеки параграф е по същество отделна сцена, за която са маркирани, най-общо, разположението на четиримата персонажи и техният диалог. Всеки параграф започва с ремарки като: „... Ден. Слънце. Топлината е дошла.“³

В едно интервю запитват писателката дали, пишейки книгата, е имала пред вид и евентуалния бъдещ филм, или това е вече единствената възможна форма, в която тя може да пише своите романи. Бившата сценаристка на „Хирошима, моя любов“ дава симптоматичен отговор. Тя казала, че е имала пред вид книга, „която може едновременно да бъде четена, играна, филмирана или просто захвърлена. . .“ Но при това най-същественото е „Да разрушим, каза тя“ да може да бъде „четена“ или „видяна“ по „десет възможни начина. . .“ Авторката набляга най-силно на този момент; в бъдеще тя може да работи само в една подобна перспектива — „в перспективата на отдаване много по-голяма свобода на интерпретацията“⁴.

¹ Айзенщайн, том III, с. 313

² Пак там, с. 329

³ Marguerite Duras „Détruire, dit-elle“, Ed. de Minuit, 1969

⁴ „Cahiers du cinéma“, № 217, 1969, p. 45

Наблегахме как Ален Рене придаде друга „определеност“ и „обем“ на героите на Дюра, а оттам и на задущия и клаустрофобичен свят, който те населяват, придавайки му една достатъчно ясна и категорична социално-историческа характеристика. Сега светът в „Да разрушим, каза тя“ остава затворен, без връзка и отношение с реалното историческо време. Никакви допълнителни детайли в обстановката или в поведението на четиримата персонажи във филма няма да „насочат“ нашето възприятие или да му „помогнат“ да „ситуира“ по-ясно света от книгата. Може би мястото на действието е малък провинциален хотел, отдалечен от шума на света, където се срещат случайно четиримата: Макс Тор, младата му съпруга Алиса, Стейн и странната жена, която те общо наблюдават и се стремят да привлечат към себе си? Но с еднакво основание ние можем да се намираме в клиника или в лудница...

И така, персонажите-сенки бавно и еднообразно се дебнат, срещат и разговарят, приковани към еднообразния декор, грижливо изчистен от всякакви „битови“ подробности, т. е. от подробности, които биха го ситуирали по-ясно. Разбира се, ние можем да намерим „своите“ мотиви за отношенията на персонажите, да „почувствуваме“ гузната съвет на интелектуалците Макс Тор (Анри Гарсен) и Стейн (Мишел Лондал). Можем да „видим“ в играта на карти с пристигналия съпруг на странната жена ожесточението на групата, а и на авторката към този представител на една традиционна средна буржоазия, към нейния начин на живот и мислене. Можем дори при едно добро желание да „видим“ и в странната жена на провинциалния самодоволен буржоа една съвременна мадам Бовари, която обаче е на прага на лудостта.

Но проблемът е не дали ще предложим някаква интерпретация на мудните и еднообразни сцени на екрана. Проблемът е, както вече изтъкнахме и по повод на други филми на неоромантисти, че ни е предложено „да видим“ сънния и зашифрован свят на екрана, както пожелаем. При това голяма част от екстремисткия патос ни се внушава по-скоро от коментарите на авторката, отколкото от тази твърде аморфна художествена плът. И в този екстремистки патос за нас представлява особен интерес именно мотивът за лудостта. В цитираното вече от нас интервю Дюра споделя, че лудостта е също едно възможно избавление: лудият е унищожил един основен предразсъдък, свързан с границите на „азът“. Лудостта също участва в разрушението, „разрушението като основен принцип за промяна на формите...“¹

В този смисъл разрушението на повествователни форми в литературата, а след това и в киното, се свързва за Дюра с идеята за „свободното“ зрителско възприятие; този стремеж към разрушение е пронизан от един нов антикултурен екстремистки патос, до който не случайно достига днес буржоазното естетическо съзнание, при това същото това съзнание, което неотдавна търсеше спасение в елитарната лаборатория на „новия роман“.

И именно в повика за пълна „свобода“ на зрителското възприятие се срещат сцените-видения на Маргерит Дюра и монтажната игра на Роб-Грийе. Въпреки че по-внимателният анализ би ни показал и някои твърде съществени разлики при двамата автори. Забележими са тези разлики в някои последни филми. Така например в „Натали Гранже“, създаден през 1973 г. от Дюра, долавяме все пак определена болка, определен протест за човека, за неговата цялостност, достойнство и хармония. Малкото момиче Натали бие другарчетата си. Но и то на свой ред е обект на насилието: насилието на една остаряла и нехуманна възпитателна система. И в този затворен и задущен свят на авторката, където човекът може да бъде само обект или инструмент на насилието, се прокрадват отново авторската болка и тревога, напълно чужди на все по-хладната и спекулативна монтажна игра на Роб-Грийе.

При всички тези разлики двамата автори обаче по твърде сходен и еднакъв начин решават проблема за „свободното“ възприятие. Решават го чрез онази деформация на функциите на монтажа, която довежда Роб-Грийе до напълно самоцелната пластическа игра на екрана, в която зрителят е поканен сам да „направи“ гледания филм. Но „свободното“ зрителско възприятие се реализира и чрез един нов тип отношения между автор — герой — актьор, в които можем да видим пак своеобразно разрушение на филмовата естетика.

Изтъкнахме, че стремежът на филмовия език да достигне философското и есеистичното размишление на екрана, както и авторското саморазкриване от 1-во лице, беше свързан и с порасналото значение на филмовата режисура, с амбициите ѝ по-пълно да разкрива връзките човек — среда, да изгражда атмосферата на филмовото действие, да ръководи актьорското изпълнение в името на по-пълнокръвния и автентичен живот на екрана.

Сега това режисьорско умение на свой ред е оспорвано или деформирано. Вместо онази „физическа достоверност“ на актьора, по израза на Бела Балаш, с която са свързани толкова търсения на съвременната филмова изразност, Роб-Грийе и Маргерит Дюра предпочитат „неутралното“ актьорско присъствие, т. е. онова лице, изражение, цялостно поведение на екрана, които ще позволят достатъчно „широкото“ им или съответно „свободно“ тълкуване.

¹ „Cahier du cinéma“, № 217, 1969, p. 45—46

„Той изискваше пълно отсъствие на интонация, изискваше един, колкото се може по-неутрален тон. Това е много мъчно: няма никакви психологически опорни точки. . . “заявява Франсоаз Брион, централната изпълнителка в „Безсмъртната“¹.

Подобни са изявлявания и на Жан-Луи Трентинян, един особено предпочитан актьор от Роб-Грийе, който играе главните роли в „Европа-транс-експрес“ и в „Човекът, който лъже“. Трентинян напомня, че Роб-Грийе дава винаги много конкретни индикации по отношение жестовите или физическото поведение, но тези индикации не са никога от психологически порядък. . . . Впрочем аз хитрувам по малко, защото чувствавам необходимост да имам някои психологически мотиви и сам си ги намирах, но естествено не му го казвах“², признава Трентинян.

Така и за Мишел Лондал, който участва в „Да разрушим, каза тя“, най-трудният актьорски проблем е „как да се намери верният тон за един герой без минало, без всякакви психологически съотнасяния. . . Бях в постоянно безпокойство.“³

Наред с „неутралното“ актьорско изпълнение съществува още и актьорската маска или жест-клише във филмите на Роб-Грийе, както и монологът-речитатив при Дюра. Всички те имат задачата да не позволят на зрителя „идентификация“ с някои от персонажите. Но по този начин човешкото поведение на екрана остана не само неясно и двусмислено, но и всички подобни изисквания към актьора по същество скъсват с основни традиции на филмовата естетика. Те разрушават самата филмова форма, към чието усъвършенстване се стремеше камерата-писалка. Разрушават я в името на зрителското възприятие, освободено от всякаква авторска „агресия“.

Вместо заключение. . .

Монтажният звукозрим контрапункт, към който се стреми в своята еволюция филмовият синтез, изразява един от висшите етапи на полифоничната художествена форма въобще. Тази форма, показват ни анализите на Айзенщайн, е неизменно привлекателна за човека-творец или възприемател, защото крие в себе си структурни закономерности на самия мисловен процес. Но самата тя се развива бавно, следвайки цялостната художествена еволюция на човечеството.

И ето че на един определен етап чрез същата тази монтажна звукозрителна форма някои автори ни внушават идеята за творчеството-игра, което не само отрича и разрушава всички художествени традиции, но и самите принципи на култура въобще.

Пред един своеобразен парадокс ли сме изправени? Или, напротив, става дума за определени закономерности в съвременните художествени процеси?

„Но и фугата, и принципът на полифонията, както ги разбираме тук, се стремят още и към това да дадат също най-пълнен израз на един от главните и основни принципи, залегнали в основата на явленията от действителността изобщо.

Те се стараят (както впрочем и цялата основа на естетиката на многоточковия монтаж) да реализират в произведението на изкуството **принципа на единство в многообразието**, който пронизва в природата не само явленията от една и съща категория, а и свързва помежду им всички многообразни явления изобщо.“⁴

Тези думи на Айзенщайн ни помагат да намерим отговора, който ни занимава. Айзенщайн анализира така внимателно възможностите на полифоничната форма, защото наред с всичко друго тя му служи да постигне и предаде в произведението онова **единство на многообразието**, в което ние виждаме и изходната точка на материалистическата диалектика.*

В този смисъл и всички търсения и разсъждения около онази художествена структура, която ще предаде връзките между непосредственото възприятие и онова, което е вече в съответното съзнание, които занимават Айзенщайн по повод замисля му на филма за Ферганския канал**, т.е. твърде много години преди към подобни търсения да се насочи „новият роман“, са подчинени на една твърде съществена и основна цел. Подчинени са на целта по-пълно и разностранно да се разкрие **единството на историческия процес**.

„Мислителното време“, което занимава Роб-Грийе, е по същество едно време, откъснато от историческия процес. То позволява на автора да вижда в монтажната вариация само

¹ „Robbe-Grillet“ par André Gardiès, „Seghers“, 1972, p. 167

² Пак там, с. 177

³ „Cinéma 72“, № 165, p. 55

⁴ Айзенщайн, том III, с. 331

* Леонид Козлов, подчертава колко често Айзенщайн е обосновавал своя метод, позовавайки се на Ленин, напомня и за многобройните бележки върху неговия екземпляр на „Философските тетрадки“ („Искусство кино“, № 1, 1968, с. 70—71)

** Виж във връзка с това „Коментарии к режиссерскому сценарию фильма о Ферганском канале“ („Вопросы киноматериалистики“, III, 1959)

„Robbe-Grillet“ par André Gardiès, p. 114

средство за структурна игра, която не „разкрива“, не „интерпретира“, а още по-малко желае да „обяснява“ света.

И тогава, припомняйки си още и мисълта на Айзенщайн, че контрапунктичната форма ни кара да преживеем и етапите в историята на човешкото мислене, ние достигаме до една своеобразна закономерност в художествените процеси. според която в монтажните форми-игра на Роб-Грийе можем да видим израз и на онзи нов агностицизъм в определено буржоазно естетическо съзнание днес, който не случайно се свързва с екстремистките настроения на „антикултурата“.

... . Ако идеята за определено авторско послание е отживяла, това е и защото идеята за истина — тотална, замръзнала и окончателна — отдавна претърпя коработворение.¹

Всъщност тези думи на Роб-Грийе са ключов аргумент за творбата-ребус, предполагаща напълно „свободното“ зрителско възприятие. Но именно в тях също прозира онзи своеобразен агностицизъм, за който споменахме.

И не случайно отговор на тези думи намираме в самото начало на раздела „Към въпроса за диалектиката“ във „Философските тетрадки“ на Ленин. Подчертавайки различията между субективизма и диалектиката, Ленин отбелязва: „... отличието на субективизма (скептицизма и софистиката) от диалектиката между впрочем е в това, което в (обективната) диалектика е относително (релативно) и в различието между релативно и абсолютно. За обективната диалектика в релативното има и абсолютно. За субективизма и софистиката релативното е само релативно и изключва абсолютното.“² (подчертаването е на Ленин)

Бихме могли във връзка с това да напомним, че в марксистко-ленинското разбиране авторското послание не е никога и не може да бъде сведено да едно послание-тезис. Но макар и по специфичен начин, то също участва в диалектичния процес на човешкото познание; в този смисъл и една от функциите на изкуството (разбира се, не единствената) е именно гносеологическата и познавателната функция.

Така повикът за „свободното“ зрителско възприятие, отричайки по свой начин именно тази функция на изкуството, отрича вече и самата идея за авторството като един все пак целенасочен процес на комуникация между творец и възприемател, върху който се е изграждала и се изгражда цялата художествена култура на човечеството.

* * *

Някога срещу „поробването“ на зрителското възприятие от една масова филмова култура въстана социалистическото кино. Срещу „поробването“ на зрителя се бори, писа и твори Айзенщайн, последван от много други социалистически и прогресивни художници. Днес на активното зрителско съучастие в творческия акт, на будното и активно зрителско възприятие разчита цялото ярко и проблемно съвременно кино. Но това възприятие няма и не може да има нищо общо с идеята за една абсолютна „свобода“ на зрителя спрямо произведението, свобода, при която авторът е само създател на художествени форми без оглед и връзка към техния възможен „смисъл“.

Ние се спряхме само на някои страни от проблема за филмовото възприятие днес, свързани с кинематографичната практика и теоретични обобщения на някои нашумели съвременни автори. Спряхме се на тези страни, защото те придобиват все по-важно методологическо значение за разбирането на филмовата еволюция. Същевременно, както подчертахме и в началото, редица други проблеми на художественото възприятие в съвременното филмско изкуство остават твърде актуални и открити пред нас.

² В. И. Ленин, „Философские тетради“, Л., 1969, с. 317.

СССР

Младият режисьор Борис Фрумин, дебютирал неотдавна с филма „Дневник на училищния директор“, снима сега филма „Край на приказката“. „Това е филм-възпоминание за детството, за това как мечтите не издържат сблъсъка с реалността — разказва режисьорът — Възрастният вече Владимир Барабанов си спомня детските години. Така във филма се срещат две времена — наши дни и край на 50-те години. Жанрото филмът може да се определи като ироническа мелодрама. Даже песните, които са доста много, сме съобразили с времето и зрителят веднага може да почувствува кога действието се развива в 40-те, 50-те или 70-те години.“

Една от главните роли изпълнява артистът Лев Круглин. „Моят герой Павел Петрович Барабанов, макар и да се числи към главните действащи лица, е второстепенен персонаж — казва Л. Круглин. — Всъщност филмът е за момчето Вовка и неговата майка Валентина Василиевна, мечтала цял живот да стане знаменита певица, а работила като фризьорка. Мъжът ѝ, баща на Вовка, я напуска и си създава ново семейство. Майка и син тежко преживяват случилото се.“

Ролята на В. Василиевна изпълнява Людмила Гурченко.

След ролята на Альонушка в приказката „Финист-Ясный сокол“ Светлана Орлова участва в роля, съвсем различна. Сега тя е партизанката Надя във филма „Николай вместо тебе“. Скоро зрителият отново ще види артистката в предишното амплуа — като една от принцесите във филма „Принцесата“ по Андерсен, постановка на режисьора Борис Рицарьов.

„Мъж в зряла възраст“ — филм под това название снима в Свердловската студия режисьорът Олег Николаев по сценарий на А. Ейрамджан. „Главният герой на нашата лирическа комедия — разказва режисьорът — е Сергей Долганов, човек със златни ръце. Той е и ковач, и дърводелец, и електротехник. Затова и директорът на колхоза, където героят пристига, е много доволен, че ще има такъв работник. Но Сергей поставя едно условие — да му се разреши да украси площада на това безводно степно село с



Сцена от новия български филм „Матриархат“ по сценарий на Георги Мишев, режисьор Людмил Кирков

фонтан. Фонтаните са неговата страст, той ги строи навсякъде където го е отнесла съдбата, за да създава красота и радва хората.

Режисьорът Иван Ничев започна снимките на филма „Звезди в косите, сълзи в очите“ по сценарий на Анжел Вегенщайн. На снимката Катя Паскалева в кадър от филма.

В студия „Мосфилм“ в обединението за музикално-комедийни филми се снима комедийният триптих „Сто грама за храброст“, състоящ се от три малки сатирични новели. В една от тях „Няма да купим сивото магаре“ (режисьор А. Маркелов, сценарист С. Шатров) участва артистът Владимир Басов. Той отдавна е известен като майстор на късия епизод. В този филм той отново демонстрира уменията си за няколко минути да създава на екрана оригинален характер. Неговият герой по всякакъв повод може да произнесе тостове — на помени, сватби, анкети, — без при това да слага капка вино в устата си. Той вярва, че със своите прочувствени тостове носи радост на хората. Веднъж обаче се случва така, че той неволно става виновник на беда, струпали се върху главите на героите след един анкет.

Вл. Басов работи сега върху телевизионна екранизация на романа на Мих. Булгаков „Дните на Турбини“. Това ще бъде един напълно авторски филм — Басов е едновременно сценарист, режисьор и изпълнител на главната роля.





Съветският режисьор Йосиф Хейфиц снима филм по по-вестта на И. С. Тургенев „Ася“

В сатиричната комедия „Ти на мене, аз на тебе“, която се поставя в „Мосфилм“ от режисьора А. Серий по сценарий, написан съвместно с писателя С. Горин, Леонид Куравльов изпълнява две роли. Неговите герои са близници. Иван работи в Москва като масажист, а Сергей е инспектор по рибния надзор в един малък град. Макар и заедно израснали, еднакво възпитавани, те си приличат само външно. Иван води в Москва „шикарен“ живот, като използва големите си връзки за лично облагодетелстване. Ала един ден Сергей се разболява и „майсторът на масажа“, както сам се нарича Иван, е принуден да замине за един нищо и никакъв град, за да замести брат си в работата му. Свикнал да хитрува, той и тук се опитва да извлече максимални изгоди от създателя се положение.

Артистката Вера Василиева зрителите скоро ще видят в три филма. В комедията „Развълечения за старци“ на режисьора А. Разумовски тя изпълнява ролята на жена, която е пред пенсия, но все още е запазила жизнеността си и непримиримостта си към несправдливостта. В „Непънното“ (1946), който се снима в студия „Мак

сим Горки“ от Владимир Роговой В. Василиева играе учителка, която смята да предаде голямата си любов към децата и на своя син. Завърнал се от армията, той става инспектор в отделение за детска престъпност в милицията. Скоро артистката ще започне снимки и във филма „Златната секунда“, постановка на режисьора А. Павловски. Този път нейната героиня е нахална кариеристка.

Филмът „Последната жертва“, постановка на режисьора Пьотр Тодоровски, се прожектира вече по кината. Това е екранизация на едно от последните произведения на големия руски драматург А. Н. Островски. Както е известно, писателят в началото е замислил тази пиеса като традиционна драма, а съвсем неочаквано я написва като остро сатирична комедия. Той е създал един силно разобличителен разказ за могъществото на парите, под чието влияние се рушат моралните устои на личността. В главните роли — М. Володина, М. Глузки, О. Стриженов.

Талантливият таджикски кинорежисьор Борис Кимягаров, автор на поетичните филми „Ска-

зание за Рустам“ и „Рустам и Сухраб“, по мотиви на епопеята „Шахнаме“ на Фирдоуси, е започнал снимането на петсерийния телевизионен филм „Човек мени кожата си“ по едноименния роман на Бруно Ясенски. Автори на сценария са известната двойка Ю. Дунски и В. Фрид. Големата мечта на режисьора, както сам е заявил в едно интервю за в. „Светска култура“, е да създаде филм за самия автор на „Шахнаме“, големия източен поет Фирдоуси.

Филмите на режисьора Елдар Рязанов „Пази се от автомобил“, „Старци-разбойници“, „Невероятните приключения на италианци в Русия“, „Ирония на съдбата“ заслужено се ползват с голямата любов на зрителите. Какви са новите планове на режисьора и писателя Е. Рязанов? „Сега заедно с Емил Брагински написваме пиесата „Лицемери“. В нея сме съчетали дълбоката си привързаност към киното и нежната любов към театъра.

В киното скоро ще се заема с постановката на двусерийния филм „Служебен роман“, по мотиви на нашата (с Брагински) пиеса. Смятам, че актьорският състав, върху който съм се спрял, е много подходящ: Алиса Фрейндлих, Андрей Мягков, Олег Басилашвили, Светлана Немоляева. Освен това завършвам книгата „Тъжното лице на комедията“. Тя разказва за труда на кинорежисьора, за много проблеми, свързани с постановката на комедии, за трюковите комедии, за работата с артистите и за много други неща. Тази книга трябва да представя интерес за професионалистите, но същевременно се стреми да бъде достъпна и за широк кръг читатели.“

Починал е на 82-годишна възраст режисьорът Абраам Роом, започнал своята филмова дейност през 20-те години. Автор е на повече от 20 филма, между които „Заливът на смъртта“ (1926 г.), „В планините на Югославия“ (1946), „Съд на честта“ (1948), екранизацията на „Гранатовата гривна“. „Заксенелите цветя“, „Яков Богомолов“

ПОЛША

Режисьорът Йежи Кавалерович скоро ще започне снимането на филма „Смъртта на президента“ — сюжетна реконструкция на трагичното убийство на пол-

ския президент Габриел Нарувич в 1922 г. Авторы на сценария са режисьорът и Болеслав Михалек. Оператор — Витолд Собоцински.

Министърът на външните работи на Полша Стефан Олшовски е връчил годишните награди и дипломи на артисти и колективи за заслуги по пропагандиране на полската култура зад граница. Сред наградените са режисьорът Анжей Вайда и колективът от Студията за рисуване филми, създал серията анимационни филми „Болек и Лолек“.

Режисьорът Йежи Обламски, асистент на А. Вайда и изпълнител на ролята майстор Мапиновски във филма „Обетована земя“, снима своя първи самостоятелен филм „25 километра под вятър“ по сценарий на Анжей Муларчик. Разказва се историята на трима музиканти, които обикалят селата и свирят по сватби и забави. Главните роли се изпълняват от З. Запашевич, Р. Рончевски, джазовият барабанист М. Отрембус.

Във филмовия колектив „Профил“ снима също своя първи дългометражен филм за големия екран артистът и режисьор Станислав Брейдигант. Героят на филма „Завой“ е директор на голямо промишлено предприятие. В няколкото дни на принудителна почивка, поради сърдечна криза той прави равностойна на живота си. Оператор е Вацлав Дубовски.

Режисьорът Кшисщоф Зануси снима нов филм — „Защитни цветове“. Действието, протичащо в един летен лагер за студенти по филология, е само повод за разгръщането на дискусия върху моралните устои на студентските среди. Във филма участвуват Кристина Паул, английска артистка от полски произход, и Пьотр Гарлицки.

Младият режисьор Марк Вортман подготвя снимането на своя четвърти филм „Чиста хирургия“ по едноименния разказ на Богдан Хамера. Историята е от периода на окупацията. Това е драмата на един лекар, който иска да преживее войната, без да се намесва в събитията, считайки,

че неговата професия му дава възможност за това. Един ден немците довеждат в болницата ранен партизанин. Лекарят трябва да го излекува, за да бъде подложен отново на разпит. От този момент започва драмата на лекаря, на лекарската съвест.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

„Да живеят духовете“ е заглавието на комедийния филм за приключенията на група деца, които, играйки край развалините на един замък, се срещат с духа на починалия владетел на замъка и неговата дъщеря Леонтина. Филмът ще се поставя от Олдржих Липски по сценарий на Иржи Мелешек.

Режисьорът Ярослав Балик заедно с писателя Ян Отченаш е написал сценарий под поетическото наименование „Сянката на летящата птица“. Това е психологически разказ за човек, който всеотдайно участва в изграждането на социалистическото общество.

По сюжет на И. Виметал и сценарий на К. Валтер режисьорът Станислав Черни снима приключенския филм „Убийци“. Действието се развива в наши дни и през 50-те години, когато хората от Държавна сигурност са водили упорита борба с диверсанти и терористични групи, изпращани в Чехословакия през западната граница.

„Как така се дава спанак?“. Този необикновен въпрос е заглавие на новия филм на режисьора Вацлав Ворничек. Главната причина на всички конфликти, грешки, недоразумения, извор на хумор е Институтът за възстановяване и подмладяване, в чийто метод на лекуване от изключително значение е консумацията на спанак. Резултатите са поразителни. . . Хората, подложени на рехабилитация по този метод, изглеждат външно като деца, като запазват интелекта на възрастния човек.

Автор на сценария е постоянният сътрудник на Ворничек Милош Макоурек.



Съветската актриса Елена Коренева в ролята на Ася от едноименния филм на режисьора Йосиф Хейфиц

Режисьорът Борживой Земан подготвя снимането на филма „Хонза, малкият крал“. В тази комедия зрителите ще се срещнат с бедното селско момче Хонза, на което се предоставя случай да използва съобразителността си и намери щастие в живота.

УНГАРИЯ

Известният унгарски режисьор Андраш Ковач скоро ще се представи с постановка на филма „Еронка“ — военна драма за съвместната борба на унгарски и полски антифашисти. Действието се развива в 1944 г., когато унгарски военни подразделения се оттеглят от Източния фронт, минават през Полша и се завръщат в Унгария няколко седмици преди освобождението на страната.



Балетът на Сергей Прокофиев „Иван Грозни“ оживя на екрана в новия съветски филм „Страшният век“ на режисьора Вадим Державин

„Парадоксално е, че унгарските дивизии, настанени временно край Варшава, са помагали на полското съпротивително движение, а след завръщането си в Унгария, като съюзници на Третия райх, взимат участие заедно с немците в отбраната на Будапеща. Но тук отново се срещат с полски антифашисти, на които сътрудничат. Това обстоятелство произтича от историческите връзки между поляци и унгарци, от антимемските настроения сред унгарските войници и командири. Всичко е било много по-объркано, отколкото изглежда днес...“ Филмът „Еронка“ ще бъде унгарско-полска продукция.

С голям интерес в Унгария се посреща филмът „Американски пощенски картички“, снет в студията „Бела Балаш“ от режисьора Габор Боди. Върху действителен исторически епизод (участието на унгарски войници, пръснати се по света след потушаване на Унгарската революция през 1848 г. във войната между Северните и Южните щати) режисьорът създава един увлекателен филмов разказ.

В будапещенската студия „Мафилм“ понастоящем работят

три международни екипа. Съветският режисьор Е. Захариас снима унгарско-съветския филм „Псевдоним: Лукач“. Този филм (за който дадохме по-подробни сведения) представлява биографията на известния писател и революционер Мате Залка.

Като френско-унгарска продукция се поставя от режисьора Жан Делануа филм за Карл Велики и рицаря Ролан. Названието на филма е „Младешт и лъвът“.

Третият е филм е екранизация на популярния роман „Принцът и просиякът“ на Марк Твен. Той ще бъде унгарско-английско-американска продукция и бюджетът му възлиза на 7 милиона долара.

И Т А Л И Я

В парижкия в. „Монд“ се е появила интересната статия от Мартен Евен „Живееят кинематографисти-граждани“, посветена на политическия живот в Италия и на огромното влияние, което имат там комунистите.

Мартен Евен е интервюирал редица известни италиански режисьори. Старият социалист Луиджи Коменчини, минал през цялата история на италианското кино, през неореализма, народната комедия, снет напоследък филмите „Пинокио“ и „Понякога лю-

бовта е престъпление“, е заявил: „Италианското кино винаги е било ляво. Консервативното кино няма в Италия право на съществуване.“ А ето и думите на Джило Понтекорво („Битка за Алжир“): „Нашата демократична революция замръзна веднага след освобождението. Много интелектуалци, дори и тези, които не са конкретно заангажирани, се присъединяват напълно към идеята за създаване на социалистически строй.“ (Както е известно Понтекорво по време на изборите? ил кандидат в листата на Италианската комунистическа партия.)

Режисьорът Еторе Скола („Толкова много се обичахме“) е от Южна Италия. Неговите филми трудно намират екран в Северна Италия преди всички поради цензурния и съдебния апарат. Еторе Скола снима сега колективен филм. Това е първата кооперативна продукция, събрала сценаристите Ага и Скарпели, режисьори Луиджи Коменчини, Нани Лой и Марио Моничели, артиста Уго Тоняци и технически персонал. Всички те са свързани с левицата, макар да принадлежат към различни леви групировки. Филмът под названието „Добър вечер, госпожи, добър вечер, господо“ показва програмата на Италианската телевизия в продължение на един ден. Всеки член на кооператива е реализирал част от тази измислена програма: новини, реклами, филм, вариете и т. н. Еторе Скола е написал собствен коментар на тия телевизионни новини, които се четат от М. Матрояни.

„Свободата, с която италианците проявяват своята политическа ангажираност, учудва французите, пише Мартен Евен. — Марко Белокки („В името на отца“) напр. се изказва публично за пролетарската демокрация и също публично заявява, че ще гласува за Италианската комунистическа партия.“ (Статията е писана преди изборите.) Личните разговори на френския журналист още веднъж потвърждават, че между италианското кино и италианската общественост съществува жива връзка. Режисьорът Елио Петри най-добре изяснява възникването на тази връзка. „Италианският кинотворец е своего рода меднум. Изразява това, което преминава през него, но всъщност то идва от хората и чрез него се връща обратно при тях. Той, творецът, не може да мисли за филм, докато не почувствува онова, което силно възбужда обществото.“

Неаполитанската мафия се нарича „Камора“ (шайка), а принадлежащите към нея — гуапи. „Ил гуапи“, така е наречъл своя филм 36-годишният неаполи-

тански режисьор Паскуал Скуитиеро. „Камора“ възниква в Неапол към края на миналия век още преди сицилианската мафия. Зародила се е като протест срещу мизерията, изостаналостта, на която властта е обрекла южния край на Италия. Гуапите са ски-тници-рицари, бореци се за справедливост. Филмът на П. Скуитиеро е разказ за живота и смъртта на един от водачите на „Камора“ (артист Фабио Тести). Неговият противник, а по-късно приятел - адвокат (Франко Неро) помага на бедните и утруднените, но не желае да има никакви връзки с „Камора“. Дружбата между двамата завършва трагично. Те принадлежат към два различни свята. Филмът е изработен в жанра на народна мелодрама. Има всичко: интрига, бой с ножове, дуел с камшици, кръвави разпри, любов. Под тази романтична лакировка се крие живата драма на Южна Италия. Последният кадър на филма пренася зрителя в 1976 г. Защото трагедията на италианския Юг за режисьора е останала същата, каквато е била преди десетки години. В Неапол нищо не се е променило.

В статия за френския в. „Юмани-те диманш“ Скуитиеро казва: „Проблемът на Южна Италия е проблем социален, политически. Във всички мои филми говоря по-тия въпроси. Мизерията и бедността раждат бунт и анархия. Правителството предпочита да изпрати 2000 полицаи, отколкото да построи училище или болница. Северът е наложил на Юга известна форма на колониализъм... Бих искал да направя филм за сицилианската мафия. Но той няма да има нищо общо с това, което досега се е появявало на екрана. Това ще бъде филм изцяло исторически. Ще припомня в него как Мусолини изпрати в Сицилия префекта на полицията Мори със задача бързо да ликвидира мафията. Всъщност работата бе свършено друга — да се привлече тя като съюзник на фашизма. Защото мафията (това именно искам да покажа) се съюзява с всички правителства. Просто винаги е „една продажна жена“.

Режисьорът Тинто Брас и режисьорката Лина Вертмюлер снимат филм за един и същ герой — римския Цезар (Калигула). Филмът на Брас се нарича „Калигула на Гор Видал“, по името на сценариста, американският писател Г. Видал. Л. Вертмюлер предлага собствена версия на епохата на Калигула. Ролята на Цезар в нейния филм изпълнява Жанкарло Джанини, а във филма на Брас — Малкълм Мак Доуел.



Полският режисьор Збигнев Камински снима първия си игрален филм „Игра на въображението“. На снимката изпълнителката на главната роля Ядвига Янковска. Чешка

Ф Р А Н Ц И Я

По френските екрани се е появил филмът „И през окупацията пеехме“, реализиран от режисьора Андре Алим. Неговият филм е своеобразна антология на песни и фрагменти от филми, снимани през време на войната, а също и спомени. Това е съвременен и хроника за Париж, където веднага след подписването на акта за капитулацията през 1940 г., отново започват да работят нощни заведения и кабарета, посещавани от немци и „привилегировани“ французи. Режисьорът акцентира върху продажничеството на някои артисти. Кадри от архивни филми представят немалко факти как артисти, за да видят името си на страниците на вестниците, вършат предателство. Тези документални кадри показват напр. певци,

Актьорът Шефан Квиетик в кадър от филма на словашкия режисьор М. Тяпак „Денят, който няма да умре“



които „просто са изпълнявали своята професия“, и филмови артисти, които в 1942 г. са се отправяли на „приятелски посещения“ в хитлеристките студии. Както пише в „Монд“, филмът „И през окупацията пеехме“ е своего рода историческа пристрада на цял Париж през годините на войната.

Филмът не се ограничава само с картини от живота на столицата на Франция. Показват се типични поздравяващи Петен във Виши, набирането на френски доброволци за борба срещу болшевиките, преследването на евреи, концентрационни лагери и войната, която едва не унищожи цяла Европа.

Неотдавна Ани Жирардо е развълнувала френските зрители с ролята си на лекар във филма „Доктор Франсоаз Гайан“. Сега тя играе в комедията „Тичай след мен, за да мога да те хвана“, постановка на Робер Пор. Нейната героиня работи в едно бюро за женитби и помага на самотни мъже да намерят партньорки в живота. Случва се обаче така, че самата тя се влюбва в един данъчен инспектор.

Зрителите отново ще видят Луи де Фюнес във филма „Крило или бут“, постановка на режисьора Клод Зиди. Негови партньори



Филип Ноаре и Роми Шнайдер в сцена от френския филм „Жена на прозореца“, режисьор Пиер Гарие-Дерфер

са двама от най-популярните френски комедийни артисти Клош и Далио. Луи де Фюнес изпълнява ролята на специалист по кулинарията. Готварските книги и кулинарните рубрики по вестници и списания му донасят такава слава, че го избират за член на френската академия. Но за негово най-голямо огорчение синът му никак не се интересува от „трудовете“ на баща си. Неговата страст са театърът и циркът.

В новия филм на Клод Люлуш „Ако би могло това да се промен“ главните женски роли изпълняват Катрин Денюв и Ануке Еме („Един мъж и една жена“). Двете героини се запознават в затвора.

В началото на идващата година К. Денюв ще се снима във филма „Гръмотевичката“ на режисьора Робер Енрико. Нейн партньор ще бъде Филип Ноаре.

Режисьорът Франсоа Трюфо („Американска нощ“) ще участва като артист във филма „Близки срещи с третото поколение“.

ние“. Филмът ще се снима от режисьора Стивън Шпилберг. Сюжетът е фантастичен — нападение върху Земята от космически същества. Зрителите вече са виждали Трюфо в някои епизодични роли в собствените му филми — „Дивото дете“ и „Американска нощ“.

АНГЛИЯ

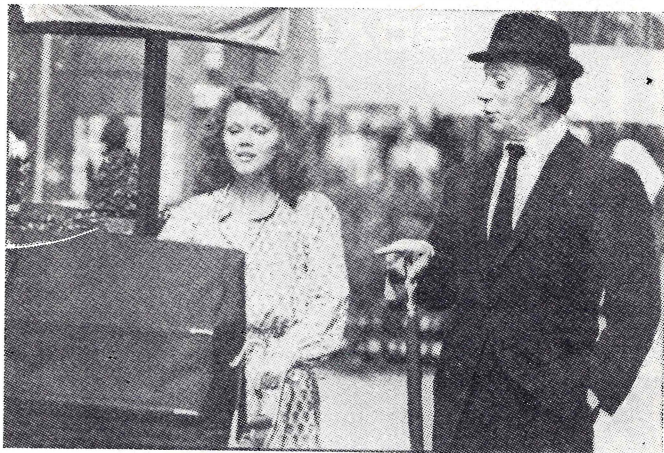
Лоуренс Оливие, който неотдавна навърши 69 години и не се чувства много добре със здравето си, участва все по-рядко в театрални спектакли. Затова толкова по-изненадващо е било съгласието му да се появи в серия телевизионни екранизации на известни пиеси, между които „Котка върху горящ покрив“ на Тенеси Уилямс и „Колекция“ от Харълд Пинтер.

Модата на суперкатастрофични филми, обхванала за известно



Френският режисьор Алан Рене (ляво) и актьорът Дърк Богард в работен момент от филма „Провидение“ сценарист Дейвид Мерсър

време и английското кино, започва да отстъпва място на научно-фантастичните филми. Режисьорът Майкъл Андерсън вече снима филма „Бягството на Лога“, чието действие се развива в XXIII век. Голям интерес проявяват английските кинематографисти и към военните сюжети. В снимачен период се намира „Небесни асове“ — за група летци, участвували в Първата световна война, който се реализира от режисьора Джек Гоулд. Американски екип в Англия работи над „Мидуей“ — за известната морска битка в Пацифика през 1942 г. Проектира се също биографичен филм за генерал Мак Артър. С особен интерес се очаква „За един много далечен мост“ — история на битката при Арихем по книгата на Корнелиус Райън. Филмът ще се поставя от Ричард Атънбороу.



САЩ

Както вече съобщихме Френсиз Форд Копола („Кръстникът“) е зает с реализацията на филма „Нов апокалипсис“, осъвременена екранизация на романа „Същността на тъмнината“ от Джоузеф Конрад. Действието е пре-

Агостина Бели и Ив Монтан в „Големият комбинатор“ на режисьора Клод Пиното

несено в условията на Виетнамската война. Главните роли ще изпълняват малкоизвестни артисти, тъй като режисьорът, кой-

то е и продуцент, не се е съгласил с претенциите на много високи хонорари, предявени от Марлон Брандо и Стив Мак Куин.

СЦЕНАРИЙ

Константин
ПАВЛОВ

Чуи петела!



Нощ. Малко планинско селце. Двата бряга на потока са главната улица на селцето. Лунната светлина, блясъкът на водата, няколко полусрутени воденички, петдесетина къщи — също полусрутени.

Свети единствено прозорче. Към него се насочваме. Кръчмичката.

Вътре в кръчмичката.

Десетина старци са насядали в четириъгълник около две събрани маси. — дядо Тоше даскалът, Захари разпопеният поп, Стотир калайджията и други. Зад тезгяха няма кръчмар, вероятно и той е седнал с всички. Пият вино.

Странно впечатление прави транзисторът, поставен в центъра на двете маси. Модерна музика.

Старците дълго мълчат. Всеки надига своята чаша, без да поглежда останалите, няма тостове, няма дори съпричастие на компания. На равни интервали, едновременно, рязко се извърщат към вратата.

Музиката от транзистора секва. Женски глас трикратно обявява:

— Литература, изкуство. . . Литература, изкуство. . . Литература, изкуство. . .

Мъжки глас:

— Триъгълникът на смъртта!

Точно в този момент на вратата се почуква. Почукването е особено, има характер на предварително уговорен сигнал.

Старците рязко извърщат глави.

— Влез.

Но вратата не се отваря.

Пауза.

Отново същото почукване.

— Влееез!

Вратата пак не се отваря.

След нова пауза чука се за трети път.

— Влизааай!

И вратата се отваря. Минават мигове, но никой не се появява.

Отсега нататък ще наблюдаваме само старците. Те бързо стават, изнасят столовете си пред масите, седат в права редица, отправят погледи в посока на вратата (откъдето някой е влязъл или не е влязъл) и започват последователно да говорят. Гледат в упор към „нас“, което ни подсказва, че може би не друг, а „ние“ сме влезли и че техният разказ е предназначен именно за „нас“.

— Нашето село се казва Чуйпетлъво. Произлиза от възклицанието „Чуй петела!“

Пръв е започнал да говори дядо Тоше даскалът. Той има дълъг белег по цялото протежение на лявата буза. Останалите последователно се намесват. Тонът е спокоен, информативен. През цялото време погледите им не се отместват от „нас“, сякаш търсят потвърждение и одобрение на казаното.

И така — един след друг, на къси фрази, взаимно допълвайки се, разказват за селото.
— . . . Обаче ние не му викаме ЧУЙ-петльово, а Чупетлово, защото е по-лесно за изговаряне. ЧУ-ПЕТ-ЛО-ВО, а не ЧУЙ-ПЕТ-ЛЪО-ВО!

— Гражданите му викат Чуйпетльово. . .

— Това е без значение. Важното е, че някога, през една тъмна нощ някакъв турчин се загубил в планината. . .

— Не е бил турчин. . .

— Добре де, чужденец някакъв. . .

— Излязла и буря голяма. . .

— Оня щял да загине. . .

От транзистора се чува предварителния сигнал за точно време.

— Точно тогава обаче. . .

В момента когато гонгът на радиото удря, отвън се разнася кукуригане.

Старците трепват, извиват глави в посока на кукуригането.

— Първи петел! Давай по-бързо! — почти извиква дядо Тоше.

И ритмът на разказването става по-бърз.

— Точно тогава се чуло кукуригане.

— „Чуй петела!“ — извикал чужденецът. — Спасени сме!

— Значи не е бил един, а са били двама, щом оня е извикал „Чуй петела!“ Иначе щеше да си го помисли само, а не да вика. . .

— Това е било много, много отдавна.

Отново се разнася кукуригане.

— Втори петел! Давай по-бързо!

Старците се разбързват съвсем.

— Така произлязло името на селото. . .

— От кукуригането. . .

— От „Чуй петела!“, дето извикал оня. . .

— А сега сме само старци. . .

— За семе не ставаме. . .

— Загива селото. . . Чупетлово загива!

Трети петел пропява.

Напор на вятъра хлопва вратата. Миг преди това сме се обърнали към вратата и сме видели само затръшването. Дали е имало някой, не сме видели. Когато пак поглеждаме към старците, тях ги няма. Изчезнали са. Само транзисторът си стои на старото място — концерт на Паганини. И ние оставаме с раздвоено чувство: това, дето видяхме и чухме, дали е било или не е било? Изглежда, че е било, защото. . .

На другия ден същата група старци върви край потока, дето разрязва на две селото. Липсва само Захари — разпопеният поп. Групата пее песен. И въпреки липсата на Захари, песента е източноправославна. И нотите се източноправославни. Тяхната подредба е следната:

— Па, ву, га, ди,

ке, ди, га, ву, па.

Ву, ке, ди, ке, зо, ке, ди.

Тази мелодия си има и текст, но те сега пеят нотите. И по-добре, че пеят нотите, защото текстът не е за казване. Във всеки случай началото на текста е сравнително невинен: „Дърт си, мили мой Ахмед. . .“

Стигат до малка вада, разклонение на потока. Всички минават встрани, дето вадата е по-тясна и я прекрчават. Само дядо Тоше се засилва направо, скача и. . . не успява да я прескочи. Връща се отново и резултатът е същият. Тогава и останалите старци се връщат. Всички правят опити, отначало трунешката (от място), а после със засилване, но никой не успява да прескочи барата. Мокри и разгорещени, те не са обърнали внимание, че една бабичка, „доста свежа бабичка“, както би се изразил Даскала, стои и ги наблюдава. Кикотите са с момински нотки в смеха. Старците я забелязват, прекратяват състезанието, втренчват погледи в нея и един от тях с театрална страст прошепва:

— Гиинчеее. . .

И останалите подемат:

— Гиинчеее. . .

Шепотът прераства в речитатив:

— Гиинчеее. . . Гиинчеее. . .

Бабичката се изчервява, чистосърдечната ѝ до този миг усмивка се трансформира в гузна женствена гримаса, което я издава, че тя възприема старците наистина като мъже, а

себе си като наистина жена. Обръща се и забързва, препъва се от смущение и забързва още повече. А старците са вперили погледи в надебелените ѝ кълки, които момински пъргаво се движат — ту едната, ту другата нагоре.

— Ееех, Гинче. . . — провиква се солово някой от групата.

Докато наблюдаваме отдалечаващата се бабичка, чуваме гласа на дядо Тоше:

— Как се фръцка, как се фръцка. . .

Казва го някак замислено. И му хрумва нещо:

— Хайде да я съблечем. . .

— Готово! — присъединява се друг глас. — Аз махам шала!

И наистина шалът на бабата е махнат.

И другите се включват в телепатичното разсъбличане.

— Аз махам жилетката!

Ето — и жилетката е махната.

— Аз махам блузката.

Няма я блузката.

Лъсва голият гръб на бабата.

Слава богу, тя е толкова далече, че голотата ѝ не шокира погледа прекалено.

— Аз махам. . .

— Стоп! — чува се гласът на дядо Тоше. — Достатъчно!

— Аз махам. . . — продължава същият глас.

— Стой, казах ти, нищо няма да махаш повече! Толкова стига!

— Защо? Спазваш приличие!

— Спазвам върховното неприличие! Ако още малко съблечеш, ще ми дожалее за нея. . . а не трябва да ми дожалява. Дожалее ли ми за някоя, преставам да бъда мъж.

— Бре-бре-бре-бре. . .

Дядо Тоше прави последен опит да прескочи барата и като не успява, казва замислено:

— Чудна работа, с мисълта си чувствавам, че мога три такива бари да прерипна, а тялото не се подчинява. . .

— Ти с мисълта си и на Черни връх може да рипнеш, ама. . . — обажда се старец.

— Той с мисълта си и на Гинчето може да рипне. . . Тялото му обаче. . . и по-специално кръста. . .

— Слушай! — дядо Тоше се обръща към втория старец с истинско младежко озлобление в гласа. Хваща го за палтото.

— Хайде, хайде — помирява ги някой, — всички ще рипнем хеей там.

Посочил е гробището.

Нека бегло разгледаме гробището. То е разположено на висок хълм. На самия връх се намира каменна църквица. Тя е най-запазената сграда в селото. И самото гробище е спретнато и подредено, личи, че за мъртвите се полагат много повече грижи, отколкото малцината жители на селото отделят за себе си. Ако човек за първи път посещава селото, първото му впечатление ще бъде от гробището — то е като представителна витрина и затова грижите за него са оправдани. То е парадоксално свидетелство за живота и славата на Чупегелово.

Групата е пред дома на Захари, разпопения поп.

— Раз, два, три!

И запяват:

— Па, ву, га, ди,

ке, ди, га, ву, па. . .

Отваря се прозорец. Показва се бабичка: Софка — съпругата на Захари.

— Стига сте се драли! Захари го няма.

Успоредно с това Захари крадливо се показва от задния двор и прави знаци на приятелите си, че е тук, но да не го издават.

Дядо Тоше — към Софка:

— Е, къде може да е отишъл пустият му Захари?

Софка:

— Нагоре заби, към егреците. . .

Захари продължава да жестикулира в смисъл: вие вървете, аз ще дойда.

Но старците започват да издевателстват:

— Ами, Софке, щом го няма Захари, да влезем тогава. . .

— Избери си един от нас. . .

— Или двама. . .

— Дано вълците да изядат Захари. . .

— Такава мърша и вълците не ядат. . .
Захари слуша разговора, започва да се ядосва, мърда устни, без да издава глас, но личи, че псува.

Софка:

— Я се погледнете на какво приличате! Потурите ви се изпразниха, акъл в главите ви не дойде.

Старците продължават:

— На Захари потурите са празни. . .

— По рождение са празни. . .

— Отвори ма, Софке, мъж да разбереш какво е. . .

— От милост за тебе. . . и ти душа носиш. . .

Дядо Тоше запретва ръкав:

— Виж какъв мускул имам!

Друг разкопчава риза:

— Гледай, Софке, гледай!

Трети застава на един крак, напевно казва:

— На един крак ще чакам сърцето ти да омекне. . .

Софка хлопва прозореца.

Междувременно Захари е изчезнал за миг; появява се със секира в ръка.

Отново кръчмата. Някъде около обяд. Групата на старците е в пълен състав.

Дядо Тоше доста разпалено разказва нещо. Веднага разбираме, че това е далечен спомен.

— Три пъти налита пехотата: нищо! Французите не мърдат. И артилерията — нищо! Каква артилерия — три калпави оръдия! Бая ни очукаха. Много леш. Тогава дадох заповед: ние! Конницата. Нашият ескадрон се прикрива в горичката вляво! Пехотата прави лъжлива атака. А ние — флангово! Соби въл! Сеч! Сеч! Каквото можахме, изпозаклахме! Другото побягна. Пресладвай! Изстрел! Нещо тука ме парна. Падам от коня. Французин! Втори път се прицелва. Замахвам със сабята. Прас! Главата му се търкулна.

— Лъжеш! — ненадейно се обажда Захари.

Настъпва неловка тишина. Дядо Тоше изчаква няколко мига и продължава, сякаш не е чул обидата.

— Главата му се търкулна. . . Рипам пак върху коня. Нашите напред. Далече. Ура! Изведнъж — някаква женска. Френска. От лавката побягна. Настигам. Спешавам. Търкулнахме се двамата. Ясно!

Захари:

— Лъжеш!

Отново дълга пауза. Тоше гледа встрани, държи се така, сякаш не го е прекъсвал никой, а паузата си е негово лично спиране. Продължава:

— След това аз си оправям колана, а оная ме пита следното: „Господине, това ми кажи само — дали всички българи са мъже като тебе?“

Дядо Тоше е свършил разказа. Останалите не реагират — или очакват продължение, или тази история толкова пъти е казвана, та не им е интересно.

За трети път дълга пауза. Едва сега Тоше се обръща към Захари, пита го с леден глас:

— Ти ли искаше нещо да кажеш?

Захари:

— Казах го вече — лъжеш! Ако не си чул, пак ще го кажа — лъжеш!

Дядо Тоше се изправя:

— А излез тогава навънка, нещичко аз да ти кажа. . .

И Захари става:

— Плашиш гаргите. . .

Двамата тръгват, след тях — останалите.

Навън. Площадче със скромен (и безвкусен) пирамидален паметник в чест на двама загинали през 1925 г. Да хвърлим поглед върху имената.

Захари и Тоше са запретнали ръкави — ще се бият. Останалите старци са наредени в любопитен полукръг.

Двамата със свити юмруци започват да се дебнат. Замахват един към друг, не се улучват — злобата е младежка, но телата с голяма бавност следват волевите импулси. Захари е по-предпазливият от двамата, но при едно сборичкване тяло в тяло той излиза от схватката с разкървавен нос. Оздобява се и рита Тоше в областта на слабините.

— Не там! Не ритай там! — реагират околните.

И докато Захари извърща глава, за да отговори нещо на другите, Тоше го сграбчва

и го поваля. Яхва го, разперва ръцете му.

— А! Сега повтори кой лъже?

И навежда глава да чуе.

Захари в своята безпомощност да реагира другояче плюе в лицето му. И втори път. И трети път.

Тоше извива глава:

— Не плюй, че мамка ти. . .

Захари плюе с нарастващо темпо.

Междувременно пристига москвич. Спира наблизо. Никой не обръща внимание на автомобила. От него излиза мъж на средна възраст с брада и мустаци — Любен — синът на Тоше. И него никой не забелязва. Той приближава старците, влиза в кръга, навежда се. Потупва Тоше по рамото и вика:

— Тате! Тате!

Едва на третото повикване Тоше го чува, пуска Захари и се изправя.

— Тате, мама е много зле. Заръча да те заведе.

Тоше млъчаливо тръгва към автомобила. Синът му пали мотора. Колата потегля, отдалечава се.

Едва сега Захари идва на себе си, разгневява се двойно, грабва камък и го запраща подир москвича.

Ч У Й П Е Т Е Л А!

Москвичът се движи по улиците на средно голям град.

„Бърза помощ“ със светлинен и звуков сигнал задминава москвича.

Еднотипни сгради на нов квартал. Москвичът спира пред едно от жилищата Асансьорът.

Хол на апартамент.

Пепа — внучката на Тоше, дъщерята на Любен — посреща двамата.

— Деденце!

Тя полага глава върху гърдите на стареца. Тоше небрежно я погалва, оттиласква я разсеяно и се упътва към вратата на следващата стая.

— Деденце, чакай — спира го Пепа, — баба заспа, не я събуждай, лекарят каза. . .

Но Тоше не я изслушва или не я чува, отваря вратата и преминава в другата стая.

Бабата лежи в голямо легло, очите ѝ са затворени, има вид на заспала. Върху нощното шкафче — безпорядък от лекарства, парфюми, момичешки тоалетни принадлежности. Над шкафчето — голямо стенно огледало, прикрепено с винтове към стената. Върху стените — изрязани от спазията портрети на кинозвезди, манекенки и известни футболисти. И репродукция — Мона Лиза. Очевидно това е стаята на Пепа, отстъпена сега за болната баба.

Тоше притегля табуретка и сяда край леглото. Той само за миг хвърля поглед върху бабата и с далеч по-голям интерес започва да разглежда изрезките от хубави жени върху стените.

Петрунка отваря очи, вижда Тоше, но е толкова изтощена, че няма сили да се изненада, а само кротко и влюбено се усмихва. А той продължава да гледа женските снимки, някой от които в позата, облеклото или сюжета прехвърлят границата на приличнието.

— Тоше! — прошепва тя.

Той се стряска.

— О-хо! Какво става?

— Пътник съм, Тоше, пътник съм вече. . . — все така кротко усмихвайки се, казва тя.

— Така ли? Закъде ще пътуваш? Я кажи, може да сме в една посока, да си правим компания. . .

И отново погледът му се разсейва върху стените.

А лицето на бабичката се променя — изчезва кротката усмивка, изразът става напрегнат.

— Тоше! — докосва тя ръката му.

— А? — сепва се той. Нейният сериозен вид, нитонацията ѝ му навяват досада, скука, притеснение, сякаш тя е виновна за състоянието си. Освен това не вярва, че е толкова зле. — Какво има?

— Тоше — продължава тя, — преди да си отида. . . чувствам, че си отивам. . .

— Къде отиваш де? Кажи къде отиваш?

— Там! — избелва очи към тавака бабата.

Той се засмива пресилено.

— Смей се, смей се. . . искам да ти кажа само — дълго живяхме двамата. . . и добро, и лошо е имало. . . Кое е било повече, ти преценявай. . . Аз към тебе един грях в живота си

имам. . . Едничък само. И на бога не бих го признала, но ти трябва да знаеш. . .

— Добре, добре, лесна работа. Ако този грях е любовен, предварително ти прощавам. Любовният грях не е грях! Ха-ха. . .

В собствените му очи това е най-абсурдният грях, който може да се припише на Петрунка.

— Да! — тихо казва бабата.

— Какво!

— Така е! Сега ми олекна. Цял живот. . .

— Кой? С кого?

— Мирко.

— Мирко умря отдавна. . .

— Отдавна беше. . .

И ето го смачкан този наперен старец. Последната му фраза — нелогична и безпомощна — отеква като въздишка на пробит балон:

— Ама нали той беше туберкулозен. . .

И съзнанието му изключва. Макар че седи здраво на табуретката и очите му са вперени в стенното огледало, той по същество е припаднал. Една горда форма на припадък, така да се каже.

Бабата докосва свитите му юмруци:

— Тоше. . . Тоше. . . Кажи нещо. . . Прощаваш ли, Тоше? . . .

Тя не знае, че той в момента присъствува само физически.

— Тоше. . . Като на господ ти се моля — кажи, че прощаваш! Непростена ли искаш да умра. . .

Ужасът ѝ нараства:

— Добре тогава, не ми прощавай, напсувай ме, но кажи нещо! Тоше! Удари ме! Пребий ме! Не стои така!

Тя разтърсва юмруците му, а той с тежък поглед, вперен в огледалото, хипнотизиран сякаш от собствения си образ, не трепва.

И огледалото на издържа погледа му: с тих, продължаващ пукот се нацепва на десетки части и всяко стъкълце повтаря изтерзаната му физиономия.

— Ааа! — със суеверен ужас проплаква Петрунка.

А Тоше като насън чува гласа на влезлия Любен и думите на сина му — съвсем обикновени думи по повод огледалото — сега прозвучават двусмислено:

— Винтовете бяха пренавити.

Колата на „Бърза помощ“ с надута сирена и включени светлини лети по улицките на града. Москвичът на Любен трогателно се стреми да не изостава.

Пред болницата. От „Бърза помощ“ изваждат на носилка Тоше. От москвича слизат Любен и Пепа. Любен влиза подир носилката в болницата. Пепа остава навън.

Пепа се разхожда напред и назад. От другия тротоар дълго време я гледа някакъв очилат младеж. Той прекосява улицата.

— Пепа!

Тя само го поглежда и не отговаря.

— Пепа, какво е станало! Нещо лошо ли е?

— Не, много хубаво! — соннато отвръща тя.

— Пепа, ние трябва да поговорим. . .

— Моля те, махни се!

— Пепа, трябва да се изясним. . .

— Изяснявай се с когото щеш и за каквото щеш! Аз съм наясно със себе си и най-вече със съвестта си!

В коридора на болницата — Любен и лекар.

Лекарят:

— Класически стрес. Нищо страшно. . . Макар че тия години. . . нещата по-тежко. . . Казвате, че състоянието на майка ви. . .

Любен:

— Да. Нали виждате, цял живот заедно. . . Куриозното е, че майка ми беше много зле, а пък той от притеснение за нея. . . ето сега. . .

Лекарят:

— Нищо куриозно — мъжете сме много по-чувствителни и в този смисъл незащитени. . .
Нали разбирате?

Болнична стая с три легла. Заети са само двете крайни легла — на по-далечното седи непознат старец, върху другото е дядо Тоше. Той има вид на заспал. Върху нощното му шкафче има плодове — портокали и ябълки.

Другият старец дълго наблюдава Тоше, става и с крадливи стъпки тръгва към леглото му, навежда се, започва да пълзи, стига до нощното шкафче, взима един портокал и поема предпазливо назад. Тоше с полуотворени очи следи действията на стареца. Онзи стига своето легло, скрива портокала под възглавницата, но това място му се струва неудачно и той премества портокала в шкафчето си.

От този момент ще последват серия спомени и представи на Тоше (доста неорганизирани, разпокъсани). Изглежда, че за начален подтик е послужило лазенето на другия старец; неговото поведение му е заприличало на онзи детски празник, когато детето прохжда — прощъпалник. Затова първият спомен е Прощъпалник.

. . . Селска стая. Прохождащо дете. В полукръг са наредени множество от гости и роднини. Ето ги и предметите, от които прохождащото дете трябва да избира: на първо място наниз от жълтици — нанизът е поставен встрани от другите предмети с цел да улесни в полза на жълтиците изборът на детето. Останалите предмети не са интересни: мотичка, питка, плоча с калем.

Млада жена, вероятно майката, крепи детето. Старт. Пуска го, като предварително го е насочила към жълтиците. Детето прави няколко крачки, пада и започва да пълзи, но изменя посоката, отправя се към другите предмети. Майката скача, връща го на изходната позиция. И отново се повтаря приблизително същото. Майката го връща трети път. Този път детето се оказва по-пъргаво: преди да го върнат четвърти път, пролазва бързо и грабва плочата с калема. Майката е изтичала, но вече е късно. Лицето ѝ се изкривява от гняв и тя зашлепява два плесника върху детските бузи. Детето заплаква (не чуваме гласа, само виждаме сълзите върху разстроено лице) и това разплакано лице изпълва цялото съзнание на Тоше.

В този и последвалите спомени няма да чуваме човешки говор и въобще звуци, които естествено бихме очаквали да съпровождат съответната случка.

. . . Десетгодишно момче е издигнало хвърчило. То праща „телеграми“ — така се наричат късчетата хартия, които нанизани на конеца, подчинявайки се на някакъв физически закон, политат нагоре по връвта и се залепват за хвърчилото.

Но самото хвърчило се заплита във висока тополя. Момчето дърпа. Конецът се скъсва, хвърчилото остава горе.

Момчето се катери върху тополата. Счупва се клон. То полита надолу. Лежи на земята. Върху лявата му буза по цялото протежение има дълбока кървяща рана — ето откога е беглът на Тоше.

. . . Тоше във военна униформа, с извадена сабя, препуска върху кон. Френски войник хвърля пушката и вдига ръце. Тоше му отсича главата.

От лавката изскача френската лавкаджийка. Побягва. Тоше я настига, скача от коня и я поваля.

Този спомен той вече го разказа в началото, ако си спомняме, но тук Тоше е млад.

. . . Тоше язди по улиците на Чупетлово. Куртката му е окичена с ордени — връща се герой. Странно е, че селото е абсолютно безлюдно. Но Тоше се кланя наляво и надясно, сякаш приема овации от невидими същества.

. . . Подобна е картината и по-късно на банката. Масата е наредена като за сто души, а Тоше е абсолютно сам. Но и сега той прави жестове с чаша в различни посоки, сякаш отговаря на ласкателни тостове за неговото геройство.

... Тоше е облечен елегантно, в ръката си държи тънко, пирографирано градско ба-
стунче — тези бастунчета бяха модни за времето си. Върви по ливади. До аязмото стои
група от свещеник (Захари), двама касapi (единият възрастен, другият млад). Касапите
чакат с ножове в ръцете, докато свещеникът благославя две жертвени овнета.

... Следващият спомен е по същество продължение на предишния.

Петрунка се е покатерила в плодно дърво. Държи кошничка. В момента слиза.
Тоше хвърля бастунчето, протяга ръце да ѝ помогне. Поема я. Но не я пуска на земята, за-
държа я прекалено дълго.

Неговото изменено лице — страст.

Нейното изменено лице — ужас.

Той я поваля. Започва да къса бялата ѝ блузка.

... Тоше и още двама младежи. В някаква плевня са. Тоше крачи, жестикулира. Дру-
гите внимателно го наблюдават. Пантомимата на Тоше може да бъде тълкувана като стрелба
сражения, победа. В полза на такъв извод е следващата постъпка на Тоше — той вади нож,
а двамата младежи целуват острието.

... Двор на полицейски участък. Двама стражари водят Тоше. Той се оглежда и рязко
се нахвърля върху тях, нанася удари. Дотичват още стражари — повалят го.

— Защооо... — проплаква някакъв глас.

Това е първият човешки звук, който чуваме от началото на неговите спомени-сънища.

Всичко дотук е вървяло в много бързо темпо — грубо изреждане на отделни случки,
без желание за изграждане на разказ (въпреки хронологията на спомените). Там, където
случайно се е получила фабулна закръгленост, трябва да я разрушаваме, защото по-късно
(когато той се съвземе) сам ще разкаже в хармонична форма и сравнително логична връзка
целия си живот. Като равностетка, предизвикана от случаен подтик — плесенясалата из-
невяра. Освен това всички лица от спомените имат тъжна клоунска белота.

Тоше полуотваря очи. Онзи плачлив вик „Защооо“ го е изтръгнал от унеса.

На свободното трето легло са докарали нов старец. Той е извикал „Защооо“. Млада ме-
дицинска сестра е приседнала до него с инжекция в ръка.

— Защооо... — проплаква втори път старецът.

— Ето, ето, малко ще боцнем, ще заспим после... и ще се събудим юнаци...

— Неее... — проплаква онзи.

Но сестрата вече е свършила работата си. Завива го.

— Хайде, хайде...

Тя излиза, а старецът утихва.

Първият старец, онзи дето открадна портокала в началото, отново тръгва към лег-
лото на Тоше. Достига нощното шкафче, взима ябълка от купа плодове и тъкмо да тръгне
обратно, Тоше се обажда:

— Вземи ги всичките!

Старецът изпуска ябълката и се изпъва мирно.

(За да бъде ясно кога за кой старец става дума, нека този старец наричаме Военния
старец, а онзи — заспалия — Плачливия старец.)

— Казах ти, вземи всичките! — повтаря Тоше.

И Военния старец бързо преодолява смущението.

— Както заповядате! — по военному отвърща той и започва да пренася плодовете на
своего шкафче, но след кратък размисъл връща най-малката ябълка. — Да имате все пак...

— Тоя кой е? — кима Тоше към леглото на новодошлия старец.

— Заповядайте? — пак се изпъва Военния старец, неразбрал въпроса.

— Ти преди Девети полицай ли беше, или военен?

Военния старец замръзва, бави отговора и все пак отговаря, макар и не пряко:

— Ако желаете, аз ще ви върна плодовете?

Но не прави нищо, а продължава да стои мирно.

— Ясно — усмихва се Тоше — Питам кой е тоя?

— Ах, този ли... Загубил се е.

— Как се е загубил?

— Не помни къде живее. Изглежда, че е малко така...

Прави жест за откаченост.

— Кооой. . . — проплаква Плачливия старец и става от леглото.

Той не е чул разговора, нито е видял жеста — какъвто и да е поводът, неговите реакции се състоят от няколко думи: „Кой“, „Защо“, „Не“, произнасяни съзливо и проточено. При всеки опит за контакт с него той демонстрира някакъв отбранително-нападателен комплекс, произнасяйки някоя от посочените думи.

— Как се казваш бе? — грубо го пита Тоше.

— Неее. . .

— Стига си мучал! Къде живееш?

Тонът на Тоше го стряска и Плачливия за първи път отговаря почти смислено:

— На дворааа. . .

Военния старец прави жест към Тоше в смисъл: „Нали ти казах. . .“

Плачливия старец става, започва бързо да се разхожда, мимоходом взима последната ябълка на Тоше, започва да дъвче, без да осъзнава действията си, и произнася неясен монолог:

— Като погребях Анюта. . . Гооосподи пооомилиуии. . . Марийииийка погребва. . . Георгиии. . . Леле Анютаааа. . . Леле Георгиии. . .

Изведнъж старецът напява весело:

— Венчаются раби Станисмир и Мариийийкаааа. . .

Започва да марширува, пеейки радостно без текст:

— Трам-та-ра-рам. . . Трам-та-ра-рам. . .

Млъква напълно изтощен.

Тоше — към Военния:

— Ти разбра ли нещо?

Военния кима утвърдително.

— Прежедай!

— Той погребвал своята бабичка Анюта. Някаква Марийка погребвала своя старец — Георги. Дватама вдовци се запознали на гробищата и се оженили. Освен това разбрах, че името му е Станисмир. „Венчаются Станисмир и Марийка“. . .

Плачливия старец е легнал върху леглото. Утихнал е.

— Какво му става на тоя? — пита Тоше.

Военния се навежда над Плачливия.

— Заспал е. Нищо му няма. Заспал е.

— Хубаво! — одобрява Тоше. — Лягай и ти! Искам тишина! Заспивай!

Военния се подчинява.

И тримата лежат със затворени очи. Тоше се унася. Спомня си Чупетлово.

Селото. Атмосферата е демонстративно пасторална — дрънкат звънци, жужат насекоми, пеят птички, сантиментални селски мелодии, ливадни, хълмове.

Бабичка гони петел.

Кукуригане.

Кукуригането сепва Тоше.

Болничната стая.

Отвън се е чуло кукуригането.

Тоше скача, поглежда през прозореца: върху перилата на балкон се е закрепил вързан за крака петел и кукурига.

Тоше, погнусен от фалшивото си боледуване, започва декламативно и пародийно да говори:

— Моето село се казва Чупетлово. Произлиза от „Чуй петела“. В една бурна нощ някакви чужденци се заблудили в планината, но изкукуригали петел и ги насочил. Затова се казва Чупетлово. Гербът на селото е петел. Кукуригащ петел! Този петел отсреща е нашински петел! Знаете ли какво ми каза?

Петелът пак кукурига.

— Чухте ли? Ето какво ми каза. . .

Докато Тоше говори, Военния старец нетрепващо стои мирно, а Плачливия, свит уплашено, проплаква на интервали: „Неее“, „Защооо“, „Коой“. . .

Влиза сестрата.

Тоше в унор ѝ заявява:

— Сестра, гладен съм! Дай нещо по-сериозно!

— А така! Ами ако река да не ти дам?

— Ако речеш да ме ми дадеш, тебе ще изям!

— Bravo. Така те искам. Ти си за изписване.

А Тоше си помисля следното (и само ние го чуваме):
„Така ме искаш ти, ама да бях една седмица по-млад, щеше да видиш как ме искаш! Само една седмица! Остарях за една седмица. Възможно ли е за една седмица да се остарее?“

Военния старец доближава сестрата и уж дискретно, но доста високо казва, сочейки Плачливия:

— Госпожице, този изяде ябълката на господина. . .

Любен, Пепа, Тоше край москвича.

На отсрещния тротоар е застанал онзи очилат младеж, дето заговори Пепа пред болницата. Неговата позиция е и наша гледна точка.

Любен сяда зад кормилото. Пепа и Тоше се сбогуват — тя го чулува по бузата. Той влиза в колата. Москвичът потегля. Докато Пепа маха с ръка, младежът прекосява улицата.

— Пепа!

Тя го поглежда с досада.

— Не ти ли омръзна да се влачиш подире ми?

— Пепа, трябва да поговорим.

Вади лист от джоба си, подава го на Пепа.

— Ето тук съм написал цялата истина.

Пепа отблъсква листа.

— Прибери си истината в джоба. Тя не му интересува повече!

— Пепа, аз те обичам!

— И какво от това?

Тя обръща гръб и забързва.

Младежът затичва след нея с несигурния бяг на късогледите.

Малкото площадче на Чупетлово. Паметникът на двамата загинали. Тук е спрял москвичът — нагоре няма удобен път. Тоше и Любен излизат от колата.

Тоше:

— Ти се връщай!

Любен:

— Ще дойда да ти помогна нещо. . .

Тоше кипва:

— Ще ми помага! Ще ми помага! И да вземеш да обръснеш тая четина. Виж си годинките! На франт ще се прави!

Маха с ръка.

— Хайде!

Без да се сбогува, обръща гръб и поема нагоре.

Тоше е на гробището. Занича кръстовете, дири някакъв гроб. Намира го.

Върху кръста пише: Мирко Ст. Желев — 1900—1921.

Има и пожълтяла снимка, покрита със слюдена запечатка. Тоше се взира, да. Любен МНОГО ПРИЛИЧА на мъртвеца. Само брадичката и мустачките на Любен пречат да се разбере дали двамата НАПЪЛНО СИ ПРИЛИЧАТ. Може би затова подсъзнателно Тоше заповяда на Любен да се обръсне.

Къщичката на Тоше. Тя е извън селото, много е малка и стара. Често на село хората имат по две къщи: едната е „старата къща“, другата — „новата къща“. Новите се строят по в центъра, а старите служат за летни кухни. А може би това е било пристройка към егрек, където някога са домували овцете.

Тоше влиза в стайчката — огнище, оджак, софра, трикраки столчета, окачени котлета. Без да се съблича, той тежко се изляга върху леглото.

„Сега съм точно както онова стенно огледало:

Прас! — на хиляди парчета. Всичко си беше ясно,

гладко, цялостно. . . Но е имало някакъв

мъничък, много мъничък скрит дефект. . . Цял

живот е чакал този мъничък дефект да му

дойде времето и да взриви ЦЯЛОТО, ГОЛЯМОТО. . .

На тия години е срамът първо да лепя това счупване. . . пък и възможно ли е въобще да бъде залепено. . . Колко от отделените парченца вече завинаги са загубени. . . Но какво да правя, така е устроен човек: все залепва, все се надява. . .
От какво да започна? Къде е началото?*

Докато Тоше разсъждава, ние наблюдаваме освен него и предметите в стаята; с изследователска педантичност: стомна, маса, трикраки столчета, котлетъ. . . Това ще ни влезе в работа по-късно. Да не забравим двете етажерки с книги.

Началото ще бъде Прощъпалникът.

Широка одая. Край стените на малки столчета и миндери са насядали роднини — всички възможни възрасти.

Може би помним предметите, от които прохождащото дете трябваше да избира, за да определи професията и заедно с това съдбата си; на първо място — наниз жълтици. Нанизът е окачен така, че да привлича погледа на детето и е поставен отделно от другите предмети — плоча с калем, питка, мотичка, клонче. . .

Майката закрепва детето на изходната позиция, извъртяла го е към жълтиците.

Детето тръгва, пада, променя посоката и започва да лази към плочата с калема. Бавно лазене. Роднините са напрегнати.

Майката скача, връща детето, насочва го пак към жълтиците.

Детето лази.

Роднините още по-напрегнати. Торсове изнесени напред. Лицата им. Никой не говори, но ние чуваме пълните със страстно внушение мисли.

„Жълтиците, чедо. . .“

„Златото, златото. . .“

Детето лази към другите предмети.

„Жълтиците, жълтиците. . .“

Някой не издържа, скача и почва да дрънка наниза — дано привлече детето. Не.

Майката трети път го връща.

И отново мъчително бавно лазене.

„Жълтиците, жълтиците. . .“

„Глупаво като баща си. . .“

„Чеденце, златото, чедо. . .“

Хорово, с нарастващ патос:

„Златото! Златото! Златото!“

Детето се изправя за миг и преди да успеят да го върнат назад, повлечено от инерцията на падане, сграбчва плочата с калема.

Гласът на майката проплаква:

„Еееех!“

Тя скача и ожесточено удря два плесника на детето.

Детето заплаква. Без глас. Лицето му изпълва цялото съзнание на Тоше.

Неговият глас:

„Да ти изсъхне ръката. . . мамо. . .“

Веднага без прекъсване следва нов спомен, който хронологически трябва да бъде по-късно, но асоциацията с битото дете дава предимства на спомена в паметта на Тоше. В името на изповедната логика:

„Още с прохождането — бой, жестокост. . . В името на доброто, от желание да се втъпят в душата и тялото норми за обществено поведение, понятия за добро и зло. . . Преди миг изрекох клетва, обаче самият аз? Аз интелигентният, чувствителният, учителят, педагогът?“

Докато размишлява горното, виждаме обстановката — малка класна стая, която не се различава от обикновена селска одая, черна дъска, закрепена върху дървено магаре: дъската е разграфена — по-голямата част за писане, по-малката — на квадратчета — за смятане. Децата не са повече от десетина. Насядали са върху някакво подобие на чинове: вместо тетрадки за писане им служат черни плочки с привързани към тях калем.

В момента Тоше е с гръб към децата — изписва върху дъската „Мама“; и още веднъж на срички: „Ма-ма“. . .

Докато Тоше е гърбом, две момченца се сборичкват и сучпват ниско, тясно прозорче. Звукът от счупените стъкла е единственият реален шум спрямо обстановката в този епизод.

Дрънченето на стъклата остро се врязва в съпровождащата до този момент мелодия.

Тишина — по-силна от звука на счуено.

Тоше рязко се обръща, прави знак с показалеца към двете деца — да излязат отпред!

Момченцата излизат и веднага поднасят напред ръцете си, обърнати с длани нагоре. Изглежда, процедурата, която предстои, се е повтаряла неведнъж — те постъпват като личности, запознати с неотменяем ритуал.

Тоше взима тънка пръчка от масичката, която му служи за катедра, и започва да на-нася удари. Децата не дърпат ръцете, от очите им потичат сълзи, но това не са сълзи на огорчение и мъка, а проста химическа секреция, предизвикана от физически шок.

Да забележим, че останалите деца наблюдават доста спокойно изтезанията на другарчетата си.

Боят е преустановен. Тоше посочва ъгъла. Момченцата отиват, застават на колене, вдигат ръце.

Урокът продължава. Тоше посочва с току-що използваната показалка написаната дума върху дъската. Виждаме мърдащите устни на учениците: ма-ма, ма-ма. . .

Сегашният глас на Тоше:

„Някои от моите ученици не успяваха да научат дори азбуката, но по-късно, като възрастни, с удоволствие си спомняха за пердаха. Какъв е този феномен: спомен от детството, който умилява всичко, или носталгия по боя? Нещо повече — още като деца те се хвалеха на приятелчетата си: „Днеска как ме би даскала!“ „Твойто е нищо, я виж тук, виж ръцете!“ А това какво е? Гордост на малки мъжлета или извратен резултат от вековно страдание, робско наследство в душата?“

Докато чуваме гласа на сегашния Тоше, тогавашният Тоше продължава да сочи сричките на „ма-ма“, а през равни интервали отива в ъгъла и удря с пръчката отмаляващите ръце, когато наказаните се опитват да ги отпуснат за почивка върху главата.

Чува се пеене на мъже. Тоше отваря очи.

Отвън пеят „Дрът си, мили мой Ахмед. . .“

Тоше се двоуми, но става и отваря вратата. Старците.

Захари се покланя церемониално; напевно казва:

— И дойдоха, и му се поклониха. . .

Тоше:

— Ако може да ми се отпуснат десет дена. За пост и молитва ми трябва. Като минат десет дена, много ще ми трябват. . .

Захари:

— Десет? Ако доживеем дотогава. . .

Покланя се пак.

Следва споменът за Първата световна война.

Тоше стои прикрит зад голямо дърво. Държи за юздата кон.

Грохот от сражение. Самите сражаващи се не виждаме. Тоше е единственият представител на нашата армия — като „събирателен“ образ. Далече, скрит до половина в окоп, е силуетът на френския войник и в негово лице — цялата френска армия.

Грохотът нараства. Стенания. Команди.

Силно ура надвиква всички други звуци. Тоше скача върху коня, изважда сабята и се устремява към френската армия, т.е. към единствения французин. „Френската армия“ хвърля пушката, вдига ръце, но Тоше отрязва главата ѝ.

От барачката-лавка изскача французойка. Побягва. Тоше я застига, скача от коня, сграбчва я, поваля. При падането, те отиват под нивото на нашия хоризонт, т.е. не ги виждаме. Гледаме напред към хълмовете. Звуците на войната секват. Дълга пауза. И отново ура го възприемаме повече в чест на Тоше, и то не за военен, а за друг мъжки подвиг. Ето го, надига се, безцеремонно се загасва. Надига се и французойката.

— Господине — развълнувано казва тя, — едно ми кажете само: всички ли българи са мъже като тебе?

— Не! — отговаря Тоше.

Но след двоумение решава да бъде искрен:

— Не, но повечето са като мене.

— Невероятно! — замислено прошепва французойката. Тя има нисък, плътен глас.

Чуваме смеха на Тоше още преди да е отекнала картината от френския епизод.

Ето го в стаята — разхожда се и продължава да се смее, но смехът му е някак механичен, насилен, демонстративен.

„Ей докъде може да стигне такъв човек като мене!

В началото го измислих като шега, после шегата се превърна в лъжа, после аз самият си повярвах на лъжата и лъжата заживя собствен живот, материализира се обективно, стана част от биографията ми. . . Добре, но нали сега претендирам за ВЪРХОВНА искреност? И пак лъжа! Толкова ли са силни тия неща. . .“

Сменя интонацията.

„Не е имало никакъв французин, не е имало никаква французойка. Ето каква беше историята!“

Тоше е в същата военна униформа. Конят пасе далеч.

Малък бостан с колиба. Няма никой. Тоше прекрачва съвсем ниския плет. Откъсва диня.

От колибата изскача момиче. С викове, които не чуваме, се втурва към чуждестранния крадец. Заменя го с буци пръст, движението на устните и гневното лице изразяват ругатни и закани.

Тоше невъзмутим и усмихнат премята динята от ръка в ръка и говори нещо — вероятно закача момичето. Тръгва към нея; девойката започва да отстъпва.

Сега от колибата изскача старец — той се е забавил, защото е зареждал ловджийската пушка. Насочва пушката и Тоше вдига ръце — динята се разбива. И още нещо унизително — движението на устните го издава — „Предавам се“ — казал е той.

Гласът му:

„Хич не ме беше страх, но ми беше съвестно от кражбата. . .“

Започва да отстъпва заднешком — така минава плета. Старецът отпуска пушката. Тоше ги задгърбва и тръгва бавно към коня. Започва да свири с уста. Чуваме мелодията — „Велик е нашият войник“. Може би в действителност той не свирил нищо или е свирил нещо друго, но сега, в спомена си, нарочно е избрал тази мелодия — за да се самоунижи и самоиронизира заради френската лъжа, пък и заради неблагоприятното му поведение в истинския вариант.

„Така си беше, с извинение. . . и нататък сигурно пак ще преувеличавам, но поне на смисъла, на духа на нещата ще бъда верен. . .“

Същият спомен продължава.

Той язди из уличките на Чупетлово. Ордени върху куртката — завръща се като герой.

Ехтят приветствени възгласи — „Ура“, „Да живее“. . .

А селото е абсолютно пусто — улиците, къщите.

Тоше се кланя наляво и дясно, приема поздравленията на невидимите посрещачи.

С извадена сабя дълго кръстосва селските улички. Възторжените викове не стихват.

„Хайде, хайде. . . Нямаше никакви посрещачи, никакво ура. . .“

Споменът продължава.

В голяма стая масите са отрупани с гозби, напитки като за сто души — обяд в чест на Тоше. И отново страхотна гълчава, а той пак е сам. Възгласи: „Наздраве!“, „Да живее!“ Тоше с чаша в ръка се кланя в посоката на различните гласове.

Чува се чукане на вилница върху чиния.

Гласове: „Тихо! Тихо!“

Настъпва тишина. Тоше, прав, все така с чаша в ръка, се обръща към онзи, когото ние не виждаме, но който ще говори. Чуваме треперещ старчески глас:

„Братя! Голяма чест за наше Чупетлово! Юнак родихме и ние! Тоше, сине. . . Наричам те сине, а така има право да те нарече само баща ти и България. Ти даде сили и кръв за цар и отечество! Вдигам чаша. . .“

Гласът на Тоше прекъсва гласа на стареца:

„Дядо Симо, извинявай, че те прекъсвам. . . Стар човек си, но. . . Искам да заявя следното: За отечеството ще пия, за царя не!“

Настъпва тишина и миг след това смутен шепот обхожда масите.

Гласът на Тоше:

„Да! За отечеството живота си няма да жалия, но за царя не ми споменавай, не му е сега времето да ви казвам защо и как. Наздраве!“

Началното смущение от думите на Тоше против царя преминава в екзалтация:

„Наздраве!“

„Ура!“

„Да живееш!“

Реален (сегашен) вик се врязва в някогашните гласове:

— Тате! Тате!

Пристигнал е Любен. Той започва в скоропоговорка:

— Тате, много ти здраве от мама. Тя вече е добре, но лекарите казаха да пази леглото още няколко дни. . .

Любен е възбуден, той е подготвил приятна изненада за Тоше — обръснал е мустаците и брадата, както беше наредил баща му. Тоше го гледа въбсен — обръсването е засилило приликата с Мирко.

— Защо си се обръснал бе? — просъсква. — Я си виж мутрата! На овче такова си заприличал, тиквеник с тиквеник!

— Ама, тате, нали ТИ. . .

— Какво АЗ! Какво АЗ! ДРУГ! ДРУГ!

Тоше е на гробището. Гледа кръста с портретчето на Мирко: да, Любен и Мирко СЪВ-СЕМ СИ ПРИЛИЧАТ! Оглежда се гузно, взима камък и започва да кълца слюдата и снимката под нея.

Тоше бавно се прибира у дома. И спира изненадано — коминът пуши! Ясно.

Отваря вратата. Вътре Петрунка шета. Тя се вцепенява, втрещва очакващ поглед в Тоше. Той не поздравява. И тя нищо не казва, навежда глава и продължава да шета. Масата е наредена: салам, сирене, лук. . .

Петрунка, избягвайки погледа му, не преставайки да се движи и да размества оскъдните мебели, започва:

— Бий ме, пребий ме, убий ме: дойдох си. Ти си ми стопанинът, не мога без тебе. . .

Проплаква някак си като в скоби:

— Защо не умрях, божичко. . . Защо не ме прибра, господи. . .

Тоше си мисли:

„Ами да. Ако знаеше, че ще оживееш, нямаше да признаеш.“

Петрунка продължава:

— Само тебе съм обичала. . . Никой друг не съм обичала. . .

Тоше наум пак си прави реплика:

„Хайдеее почна да ме утешава. . . Само че, Петрунке, в момента аз съм философ, а не рогоносец. Е, и рогоносец съм, но кой истински философ не е рогоносец. То е само допълнителен белег. В края на краищата, ако не собствената съпруга, то собствената идея на философа отива и ляга с някой друг, та вземат да се народят едни такива. . .“

Припомня си брадата на Мирко и затова завършва така мисълта си:

„. . . брадато-мустакати уродчета. . .“

Петрунка окачва котле с вода над запаленото огнище и довършва съвсем нелепо:

— . . . И никога друг освен тебе няма да заобичам!. . .

Тоше тръгва към огнището.

„Лелеее колко си нахална! С един крак в гроба, за любов говори. . .“

Откача котлето и плиска водата в огнището — въглените зацвърчават — бяла пара изпълва стаята.

От височината наблюдаваме площадчето: умалената, сгърбена фигура на Петрунка — крачи, крачи. Автобусът е потеглил, но спира, изчаква я. Тя се качва.

Спомен.

Тоше е облечен много елегантно според тогавашната мода. В ръката си върти тънко, пирографирано бастунче. Върви сред широка ливада. Звукова картина на панаир: окарини, гайди, кречетала, скърцащи люлки, момински смехове, провиквания.

Гласове на невидими хора, адресирани към Тоше:

„Даскале, даскале, ела да пийем от моегo! . . .“

Тоше, усмихнат, прави отрицателен жест. Върти бастунчето и не спира.

„Тоше, ела на хорото бе, ерген си още. . .“

Тоше се усмихва, прави отрицателен жест. Момински глас подвиква:

„Ей, даскале, много се гражданеш. Я погледни

Гинчето как те гледа. . .“

Моминска група се засмива. Тоше кима приятелски, смее се, отминава. Приятно му е, че е обект на внимание.

От целия голям панаир виждаме само няколко елемента: край аязмото свещеник (Захари) благославя две жертвени овнета. Касапите (възрастен и млад), чакат с готови ножове. Малко по-назад виждаме в очертан кръг двама с големи кореми. Те се засилват и се удрят с коремите: всеки се мъчи да изгласка другия от кръга. Вид комична борба. Окуражаващи възгласи на невидими приятели.

Тоше отминава.

В плодно дърво се е покатерила Петрунка. В момента слиза колебливо с пълна кошничка.

— Бате Тоше! — извиква тя.

Тоше хвърля бастуна, протяга ръце. Петрунка се отпуска, той я сграбчва. Дълго я държи така.

— Бате Тоше! — уплашено прошепва момичето.

— Какъв бате съм ти аз! — дрезгаво казва той и я поваля.

— Бате Тоше! — изписква тя.

— Никакъв бате не съм ти!

Започва да къса бялата ѝ блузка.

Особен ракурс на спомена: той къса блузката, а касапите дерат с ръце овнетата (ножовите са в устата им). И белината на разкъсаната блузка се римува с белината на одраните овнета. На трети план двамата с големите кореми продължават да се късат.

Продължение на същия спомен.

Тоше и Петрунка, омачкани от борбата, вървят един до друг. След тях, с ножове в уста, вървят двамата касапи. Те докарват Тоше и Петрунка точно между двете одрани агнета. Свещеникът веднага започва венчавката.

Възрастният касапин изважда ножа от устата и казва:

— Една дъщеря имам: Петрунка. Давам ливадата край „Женда“.

И младият касапин вади ножа от устата и казва:

— Една сестра имам: Петрунка. Отказвам се от ливадата край „Женда“.

Свещеникът символично разменя корони върху главите им.

— Да! — казва Петрунка.

Тоше не отваря уста, но чуваме вопъла му:

„Еееех!“

Малко встрани се е появил Мирко. Неговото лице е обляно в сълзи, стиска конвулсивно реверите на палтото си.

Двамата дебели не престават да се тласкат из кръга.

Тъжна обредна песен.

„Малко драматизирам сюжета, но горе-долу така се ожених; бях принуден. . .“

Песента, която сме чули, я пеят отвън старците. Те пак са дошли, но вече не пеят циничната „Дрът си, мили мой Ахмед“. Песента е тъжно тържествена.

Тоше отваря вратата.

— Още два дена. Само два дена още.

Захари:

— Не отлагай, Тоше. Напоследък времето се убързва нещо. Минутите са години сега. Тоше:

— Може би ден, най-много два. . .
Затваря вратата.

Паметник край площадчето. Надпис: „Вечна слава на падналите за свобода“. Имената: Влодо Ст. Пешев — 1903—1925, Стоимен Г. Иванов — 1905—1925.

Гласът на Тоше:

„Вечна слава. . . Дечурлига! Аз им отворих очите.

Аз ги изтръгнах от тъпата селска летаргия. Какво знаеха те за големите идеи, за великите събития. Прости момчета бяха! Аз ги направих революционери! И какво? За тях вечна слава, а на мене народна пенсия даже не дадох. Да им ликая на парите! За уважението става дума! Кажете, Влодо! Кажете Стоимен!“

Спомен.

Тоше, Влодо, Стоимен. Тоше крачи, другите двама са седнали.

— На петнадесети, десет часа вечерта, край „Врелото“ между Крапец и Боснек. . .

Към Влодо:

— Ти, Влодо, имаш пистолет, и четири „ординки“. . .

Към Стоимен:

— Ти, Стоимен. . .

Прекъсва го Влодо:

— Одринките“ са две. . .

Тоше:

— Нали бяха четири. . .

Влодо:

— Двете ги изгърмахме със Стоимен. . .

Тоше:

— Къде ги изгърмахте?

Влодо:

— Бихме риба. . . със Стоимен. . .

Тоше:

— На вас не може да се разчита! Вие рибари ли сте или революционери?

Двамата гузно мълчат.

Тоше:

— Дааа. . . Не може да се разчита. . . Я повторете сега, че ви нямам доверие. . .

Влодо и Стоимен:

— На петнайсети. . .

Тоше вметва:

— Вдругиден, значи. . .

Влодо и Стоимен:

— Вдругиден. . . десет часа вечерта, край „Врелото“ между Крапец и Боснек. . .

Мълкват и гледат очаквателно Тоше.

Той — рязко:

— Заклехме се!

Влодо и Стоимен:

— Заклехме се!

В сантиментален възрожденски порив Тоше вади нож и го поднася на двамата.

Младежите целуват ножа.

Същият спомен продължава.

Уличка в града. Табелка на кръчма. Тоше се двоуми, но хлътва вътре.

Вътре в кръчмичката. Освен Тоше има още трима мъже. Той обръща чаша след чаша.

Тоше е сам на маса.

Влиза възрастен полицаи. Поръчва си ракия.

Тоше се надига с пиански поглед, отправя се към единия от мъжете и без никакво предисловие му нанася удар. Втори. Трети. Останалите скачат. Намесва се и полицаият.

Същият спомен.

Навън. Стражарят води Тоше към участъка. Дълго мълчат. По едно време стражарят се обажда:

— Слушай бе, момче. . .

Тоше трепва.

Стражарят продължава:

— . . . Млад човек. . . интелигентен изглеждаш. . . Защо правиш тия работи. . . Бива пиене, ама с мярка. . . И аз пийвам. . . Мярка трябва да има... Досега не съм се резил... имам зет като тебе. . . същият. . .

Тоше мълчи.

Стражарят:

— Е, какво, сега да те вода ли в участъка? . . .

Тоше:

— Твоя работа!

Стражарят:

— Я да ми обещаеш ти на мене, че друг път няма да правиш тия работи! . . .

Тоше мълчи.

Стражарят спира.

— Хайде, друм! И друг път умната.

Тоше се обръща и го удря в зъбите. Нахвърля се, креши, бие.

Много бързо се натрупва тълпа. Разтърват ги. И както става при подобни случан, започват да ругаят полия:

— Уби човека!

— Не те е срам!

— Затова ли ви дават тия униформи!

Изтеглят настрани Тоше.

Бабичка:

— Бягай, чедо! Бягай!

Тоше се дърпа към стражаря.

Младеж:

— Бягай бе, дръвник.

Тоше озлобено налита:

— Ще го убия! Ще го разкъсам.

Пристигат още двама стражари. Укротяват го. Подкарват го.

Продължава същият спомен.

В двора на участъка.

И гук Тоше е неусмирим — надава вик, започва да удря стражарите. Бързо го смъкват на земята, ритат с ботуш.

Старците запяват отвън.

Тоше отваря вратата:

— Не сега! Не сега! Още мъничко остана! Днеска! Но не сега! Не сега!

Този път старците нищо не казват, но продължават песента, сякаш не са го чули. Тоше затръшва вратата, а пеенето продължава още.

Все същият спомен.

Вътрешна врата в полицейски участък. Има табелка „Пристав“ или „Началник“, т.е. каквато е била длъжността по онова време.

Стоим пред вратата и слушаме разговора вътре. Говорят двама.

Единият:

— Всички килии са претърпани, господин пристав.

Другият:

— Не може да държим на двора важни държавни престъпници. Да се намери място!

Единият:

— Разбирам, господин пристав!

Другият:

— Дай да започнем наред: шеста?

Единият:

— Криминални. Опит за убийство, двама крадци, изнасилване. . .

Другият:

— Само убиеца да остане. Другите — къш! Седма?

Единият:

— Тя е карцера. Пияница. Посегнал на стражар. . .

Другият:

— Вън! Вън! Освобождавайте! Глобявайте, бийте и опразвайте!

Гласовете на двамата много приличат на гласовете на Военния старец и Плачливия старец. Но възможно е Тоше да смесва спомените.

Същият спомен.

Тоше е в карцера. Вратата се отваря.

Глас:

— Хайде! Вън! Вземи си партакешите!

Дворът на полицейски участък.

Десетки хора с белезници са насядали. Полицаян със заредено оръжие ги пазят.

Влиза каруца, покрита с платнище. Махат платнището и свалят два трупа. Тоше на път за изхода, хвърля поглед върху труповите — Владо и Стоимен.

Отново паметникът с имената на Владо и Стоимен.

Гласът на Тоше:

„Слушай, Владо, слушай, Стоимене! Мене ме арестуваха, затова не дойдох с вас, затова оцелях.

Арестувах ме! Така е. Само че нещо се усъмних. . .

Искам вие да отсъдите! Съмнявам се в себе си. . . “

Тоше в града, както го помним вече. В кръчмата. Пие на отделна маса. Доста е пиан. Има още двама мъже — също на самостоятелни маси.

Вратата на кръчмата се отваря. Успоредно с това Тоше става, насочва се към един от мъжете и го удря.

„Защо ударих човека? Нищо не ми беше направил.

Това е първи въпрос. Имам още въпроси. . . “

Стражарят и третият мъж вече са хванали Тоше.

„. . . Има тука подробност. Много важна подробност.

Отново! Как стана всичко. . . “

Героите се връщат заднешком, в обратен ред по местата си; паметта на Тоше започва да работи като мовиола — напред, назад, забързано, забавено, стопове. . .

Започва отново случката. Тоше става, когато полицаят е влязъл, отива при мъжа и го удря.

„Първо: защо ударих човека? И второ: защо го

ударих точно когато влизаше стражар? Нали

това би усложнило положението ми? Имам предварителен въпрос: Защо въобще отидох в града?“

Тоше и полицаят. Моментът, когато полицаят е настроен да го освобождава.

„И защо след това ударих стражаря? Какво ме

ядоса той. Може би това, че искаше да ме пусне?

Владо, Стоимене, схващате ли вече?“

Моментът, когато тълпата е обградила полиция и увещава Тоше да бяга, а той не бяга, нахвърля се и новодошлите полицаи помагат за задържането му.

„Да кажем, че съм го ударил, хей така, от омраза

към униформата. Но защо не избягах при това поло-

жение? От гордост ли? Ето, Владо, ето, Стоимене,

това ми е съмнението за подбудите! Дали нароч-

но не предизвиках този скандал, за да ме аресту-

ват, да ме задържат, та съвестта ми да има алиби,

да не мисля и аз, и другите, че просто съм се

уплашил и съм избягал като подлец. Двоен под-

лец, защото аз ви пратих на смърт, а мене ме

нямаше. . . “

В двора на полицейския участък. Когато Тоше отново напада полицаите.

„Ненормално дързък човек, може някой да каже. . .

А не го ли направих от желание за пълна сигурност: да не ме освободят набързо, след като си направят реванша за обидите, дето им ги нанесох?”

Отново паментникът.

„Слушай, Владо! Слушай, Стоимене! Толкова подъл не мога да бъда. Вие не знаете: или много се хваля и, значи послъгвам, или прекалено се обругавам, което е клетвата към самия мен. За друго става дума: не съм доволен изобщо от себе си! Винаги съм се смятал за по-специален! А какво излиза? Нищо изключително! Затова двойно сега се мразя, искам да се самонакажа! Креши ми се, ама така, че всички да чуят: „Аз съм подлец! Аз съм нищожество!“ Мисля, че би ми олекнало, ако така извикам на хората. Няма да ми олекне. Когато човек незаслужено се похвали, никой не иска да му повярва; но когато, пак незаслужено, обругава себе си, всички казват: „Такъв е!“ Не съм такъв!

След пауза добавя:

„И на всичко отгоре ще се окаже, че Петрунка е била единствената жена, която съм имал в живота си. Единствената!“

Едва при тази констатация се насълзвява.

(Половината от този монолог продължава в следващия епизод.)

Тоше приготвя съдове с вода около коритото. Съблича се. Остава само по къси долни гащи. Понечва и тях да смъкне, но се посвениява, въпреки че е сам. Тъмно е вече.

Стъпва в коритото. Гребва с черпак от котлето и се облива.

Опипва тялото си, пипа мускула на ръката си, кляка, изправя се, кляка. . . Тия физически упражнения му струват голямо усилие.

Той си говори сам през цялото време:

„И това ако е мъжко тяло! Това ръце ли са? Това крака ли са? Старче, старче. . . До вчера беше мъж. Сега какво си?“

Облива се с вода.

„Ще взема да оставя бележка: Трупът е измит, няма смисъл вие да го къпете, аз самичък окъпах трупа. . . Ще се оцъклят всичките. . .“

Тошо се е изкъпал и се е облякъл в новите дрехи.

Той сяда на трикрако столче, усмихва се тъжно-жално; поглежда към „нас“ и хем гузно, хем иронично пита:

— А сега? Какво?

Пауза.

Досетил се е какво трябва да прави по-нататък. Започва прощаването с предметите в стаята. Върти се на трикракото столче във всички посоки, според това къде се намира предметът, с когото се сбогува.

„С хората горе-долу получи се някакво „сбогом“. . .

Прощавай и ти, мъртва природо!“

Стилът му е хем ироничен, хем патетичен; и едното не затъмнява другото.

Към стомната:

„Прощавай, стомно. Много съм ти благодарен!

Колко странно, няма да те има след смъртта

ми. . . Няма да те има вече. . .“

Хоп! — стомната изчезва. (Да си спомни „телепатичното“ събличане на Гинчето.)

Към етажерките с книги:

„И вне книги. . .“

Книгите изчезват.

„ . . . И вие стари етажерки. . . няма да ви има. . .“

Изчезват етажерките.

Старецът започва да се върти върху дървеното столче, сякаш то е на винтове.

„И ти оджак, и ти, петно от дим. . .“

Няма го вече изброеното, върху опушеното петно — нова белота.

„И вие, котлета, саксии неполивани, драскотини по стените, спиртници и газеничета. . .“

Каквото беше споменато — изчезва.

„И всичко. И всичко!“

Всички предмети са изчезнали. Той седи в центъра на голата стая върху трикракото столче; то единствено е останало. Стаята е идеално бяла — но не като варосана, а лъщи с притесняваща лакова белота.

„За всичко казвам: няма да го има, няма да го има.

Всъщност кого няма да го има? Мене няма да ме има! Всичко друго ще остане. Гадна човешка логика: един-единствен някой си умира, а погребва цялата вселена, вместо себе си.“

Втръчва се в крещящата, стерилна, лакова белота на сените.

„Дааа. . . Бялото напомня повече за смъртта, отколкото черното. . . Колко беличко! Бяло! Идеално бяло! Ослепително бяло! Смъртно бяло!“

Отново поглежда към „нас“ и все така жадно-гузно, както преди сбогуване пита:

— А сега? Какво?

Кима съгласително, сякаш е получил отговор, разтваря дланите на ръцете си и полага лице в тях, наклонен напред. Замира в тази поза.

Дълга пауза. И. . .

. . . И се чува мощно кукуригане на едничък петел. Към него се присъединяват и други петли. Запаяват всички петли на Чупетлово.

Тоше отлепва длани от лицето си: върху ръцете му пълзи белота. . . Отново ги полага върху очите си.

Малко преди да запечат петлите, върху мъртвобялата стена се появява нещо живо: гущерче. То пробягва в различни посоки, връща се пак, диша тежко, уплашено; кожестите ципи зад ушите се издуват в ритъма на уплахата. Всяко устремяване на гущерчето в някоя посока започва да ни създава илюзия за душата на Тоше — търси излаз.

Когато петлите пеят в най-високите си ноти, поведението на животинчето е такова, сякаш е обградено от птиците, и всеки момент ще бъде клъвнато.

Кукуригането рязко се преустановява. Отново дълга пауза, последвана от кучешки вой. Пак тишина.

Гласът на Тоше; ще го чуем за последен път — две думи само, като безсмислено блънуване:

„Опашчицата, опашчицата. . . откъсната, откъсната. . .“ Отвън се почуква.

Пристигнал е Любен.

— Тате! — вика той.

Неговата брада отново е набола.

Предметите в стаята са по местата си.

— Тате, спиш ли? — докосва рамото му.

Трупът на Тоше се изтъркулва на пода.

Погребението.

Ковчегът край трапа. Още не е закован.

Предстои последното прощаване.

Тук са: групата на старците, Петрунка, Любен, Пепа; тук е и онзи младеж, който последваше Пепа. Те вече са женени.

Всички ще се изредят над ковчега, а ние ще чуем мислите им, които те не биха изказали гласно.

Първа е Петрунка. Навежда се над мъртвеца.

„Тоше, Тоше, не пожела да ме опростиш, инат човек си остана, цял живот егоист си бил, жестока душа имаше. Как ще умра сега непростена, с какви

очи ще погледна господ. . . Ех, човече, човече, след смъртта си покой не остави. . . “

Заплаква гласно. Отделят я от ковчега.

Застава Любен.

„Прощавай, тате. Стар съм вече, а като момче-сираче се чувствавам. Винаги като малко дете пред тебе се усещам. Все очаквах да ми изтеглиш ухото. Не ме обичаше ти, но не те обвинявам, не съм го заслужил навярно. . . А как те обичах аз! Как те обичах! Но не те разгадах, остана си тайна за мене. Страшно е бащата за сина да остане тайна. Страшно е баща-тайна да имаш. . . Прощавай, тате. . . Спокойно спи. . . “

Той се оттегля.

Застава Пепа.

„Деденце, аз се ожених. . . Ако беше умрял по-рано, щях да обявя траур и нямаше въобще да се женя. . . поне за този нямаше. . . Не го обичам! Като репей пропълзя в душата ми, изнуди ме. . . Слабак никакъв, а жилив иначе. . . Ще се разведе. . . да знаеш. . . “

Заплаква. Оттегля се.

Застава съпругът на Пепа.

„Е, старче, лека нощ. Аз съм ти най-новият роднина. Нито ти ме знаеш, нито аз те зная. . . Обаче. . . Няма по-интимен семеен празник от погребенията. Бабата се държи още. . . преструва се на съкрушена. Старите стават егоисти. . . А на времето любов сте правили, натискал си я в плевниците. Неве-роятно просто! Как смяташ, времето, дето престоях над тебе, дали е достатъчно? Приличието спазих ли? Обаче да ме убиеш, сълза не мога да пусна. Сбогом, старец.“

Гробът е зарит.

Останали са само старците. Те пеят.

Петрунка, Любен, Пепа, съпругът ѝ напускат гробището.

Когато минават край кръста на Мирко, Петрунка хвърля скрит поглед, вижда очукания портрет на Мирко. И се усмихва. Много особено се усмихва — женски! Нека „замразим“ тази усмивка, нека я запазим за следващите епохи — тази бабичка се е усмихнала много по-загадъчно и по-двусмислено от всички Джоконди по света. И така: последното ни впечатление е портретът на загадъчно усмихнатата Петрунка.

Старците продължават да пеят.

Отново Петрунка. Постепенно нейният портрет се трансформира в Мона Лиза . . . Коего пък дешифрира в обратна връзка и необяснената до този миг усмивка на Джокондата.