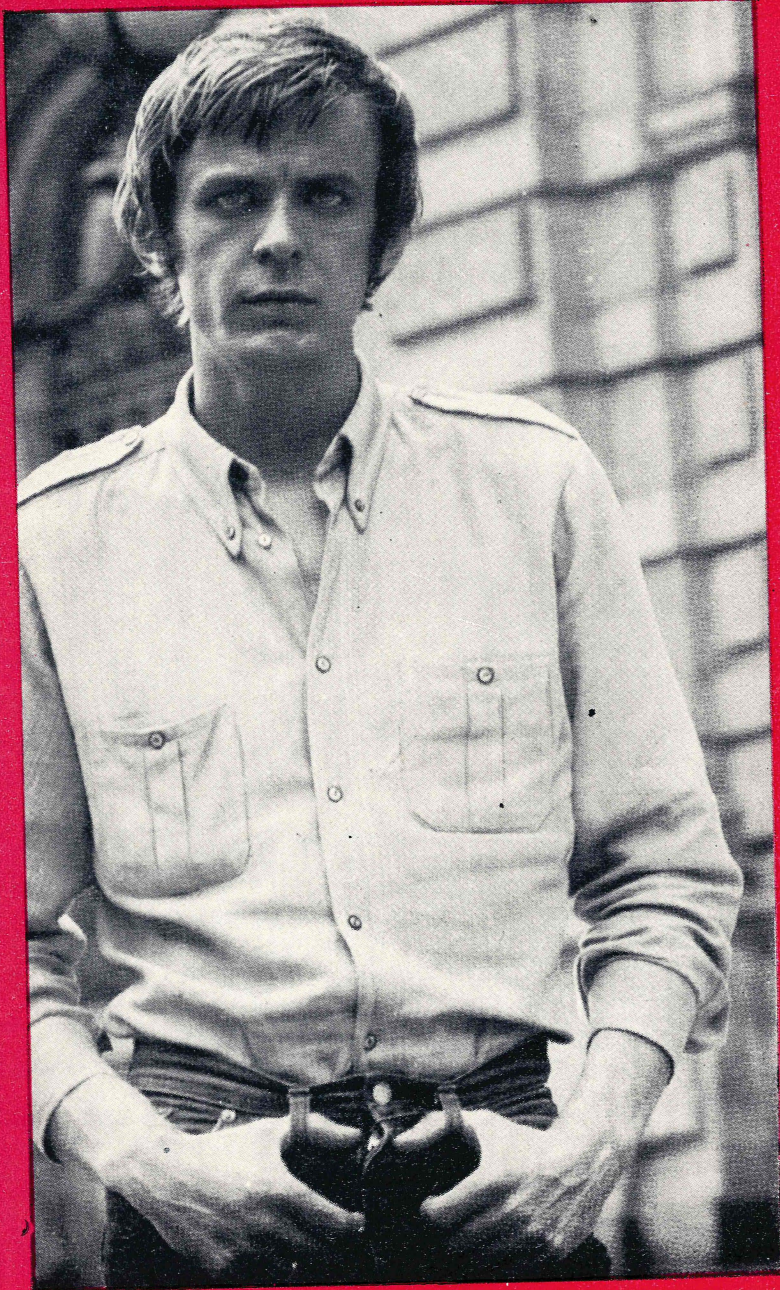
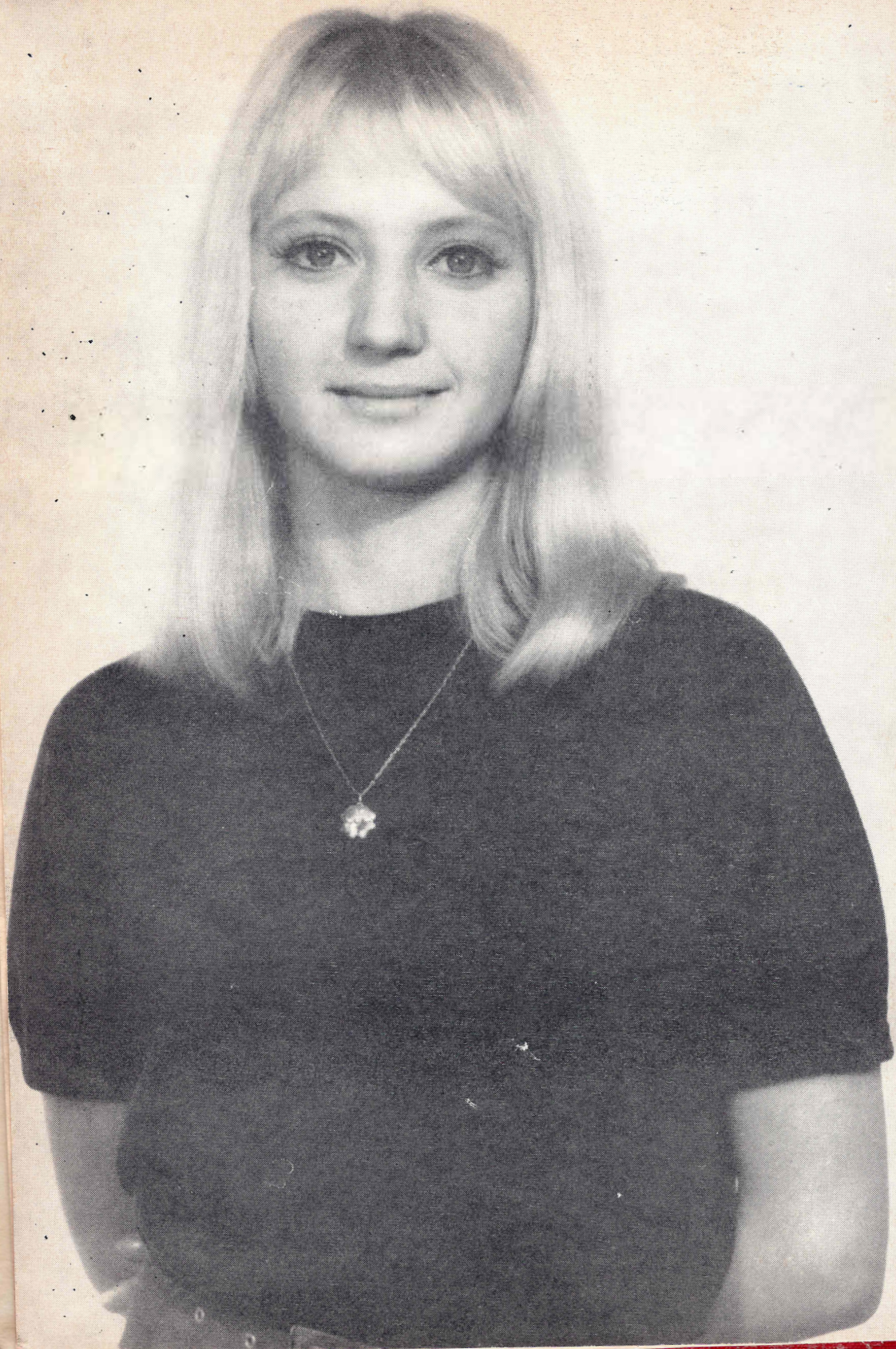


киноизкуство







бр. 7, юли 1974

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

С ъ д ъ р ж а н и е

30 години народна власт

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА — ФЕНОМЕНЪТ БЪЛГАР-
СКА АНИМАЦИЯ

СЪС СЪВРЕМЕНЕН ПОГЛЕД КЪМ БЛИЗКОТО МИ-
НАЛО

ОБСЪЖДАНЕ ПРОБЛЕМИТЕ НА КРИТИКАТА

РУМЕН ГЕОРГИЕВ — ПОГРЕБАЛЕН МАРШ ЗА
ЧЕРНО-БЕЛИЯ ФИЛМ?

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ — „ПОСЛЕДНО ЛЯТО“

АТАНАС СВИЛЕНОВ — ЗА ФИЛМА „ЗАСАДА“,
НО НЕ САМО ЗА НЕГО

МИХАИЛ БЛЕЙМАН — ФРАГМЕНТИ

БОГОМИЛ РАЙНОВ — ЛЕГЕНДАТА ЗА „ДИВИЯ
ЗАПАД“

ИВАН ШУЛЕВ — ОБЕРХАУЗЕН: ЕДИН ДО-
БЪР ПЪТ КЪМ СЪСЕДА

КЛАУС ЕДЕР — ПЪТЕШЕСТВИЕ В СПОМЕНА

РАЗГОВОР С ФЕДЕРИКО ФЕЛИНИ

МЕЖДУНАРОДНИ СТУДЕНТСКИ ФИЛМОВИ
ПРАЗНИЦИ

ХРОНИКА

ГЕОРГИ МИШЕВ — ВИЛНА ЗОНА (СЦЕНАРИЙ)

киноизкуство

излиза всеки месец

главен редактор:

ЕМИЛ ПЕТРОВ

редакционна колегия

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

БУРЯН ЕНЧЕВ

ПЕТЪР КАРААНГОВ

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ

ВЪЛО РАДЕВ

ЛЮБЕН СТАНЕВ

АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ (зам.-гл. редактор)

ИВАН ШУЛЕВ

ВЛАДИМИР ЯНЧЕВ

ИВАН БОЯДЖИЕВ (отговорен секретар)

коректор Диана Димитрова

Адрес на редакцията

София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж

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

каса — 88-00-31

Издателство „Български писател“

ул. „Ангел Кънчев“ 5

Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.

Тираж 7500

Абонаментът се внася при всяка

телеграфопощенска станция в страната

На първа страница на корицата кадри от филма „Дневна светлина“. На втора страница Добринка Станкова.

Име М-6 190/24

ФЕНОМЕНЪТ БЪЛГАРСКА АНИМАЦИЯ

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА

Много често, говорейки за феномена българска анимация, ние имаме предвид главно онези филми на н. а. Тодор Динов, които донесоха първите големи международни успехи на нашия рисуван филм и отбелязаха началото на зараждаща се национална школа: „Прометей“ (1959), „Приказка за боровото клонче“ (1960), „Гръмоотводът“ (1962), „Ревност“ (1963), „Ябълката“ (1963) — осъществен съвместно със Стоян Дуков, и „Маргаритка“ (1965). И това не е случайно, защото именно тези филми, своеобразни творчески експерименти и художествени открития, създадоха солидната база, върху която избуя и се разви съвременният ни анимационен филм. Защото те изградиха и художествено защитиха един от моделите на българския рисуван филм.

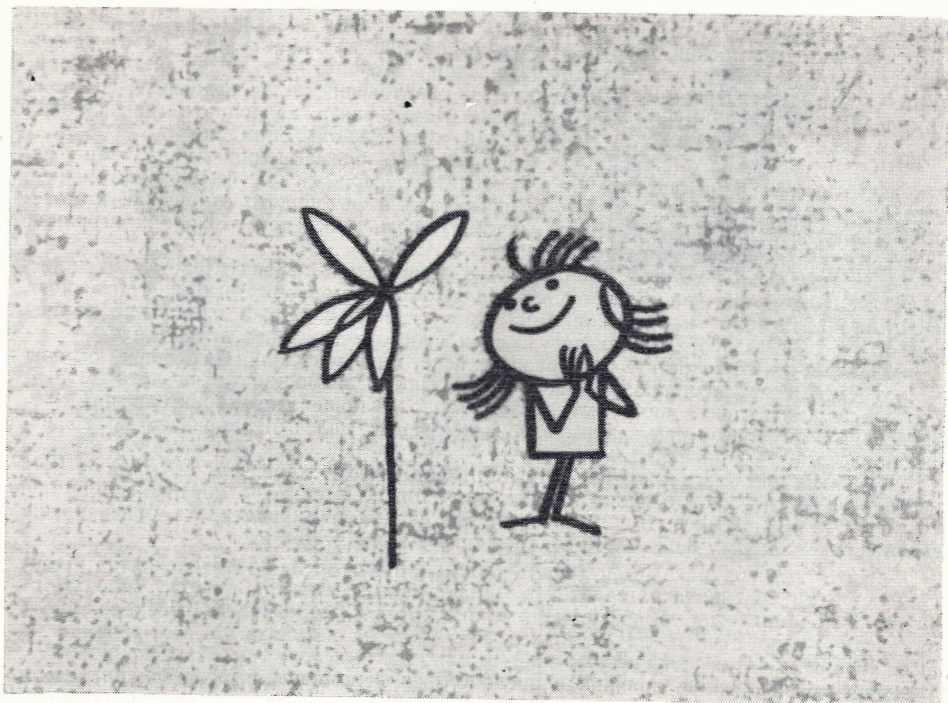
Но растежът на българската анимация бе така бурен, филмовите явления така бързо трасираха нейния път, че днес връщането ни към тези етапни за родното кино произведения е породено не толкова от желанието за търсене на еталон за сравнение, колкото от необходимостта да се проследи едно развитие и се осмисли днешното състояние на българския анимационен филм. Защото днешната картина на българската анимация е далеч по-сложна, по-противоречива и многостранна, отколкото преди десетина години, когато въпреки отделни успехи на режисьори като Радка Бъчварова („Снежният човек“) и Христо Топузанов („Парад“) доминираше една творческа личност, която определяше цялостната физиономия на анимационния ни филм. Изявите на останалите режисьори и художници бяха под силното влияние на Диновото творчество, понякога чуждо на техния натурел, с постепенно стилистическо изчистване и търсене на своя почерк в изкуството на анимацията. Реалното съществуване и широка изява на цялостна школа, движеща се в рамките на „класическия“ модел, достигнал художествената си завършеност с „Маргаритка“ на Тодор Динов, откриваме през 1966 г., когато от екрана смело зазвучаха нови самостоятелни гласове. През 1966 г. и 1967 г. произведенията на Доньо Донеv „Пролет“ и „Стрелци“, на Стоян Дуков

„Къщи крепости“ на Христо Топузанов „Ножичка и момченце“ и „Кравата, която“ (съвместно с Д. Донеv), „Есперанца“ и „Загруднение“ на Иван Андонов, „Въжеиграчът“ на Иван Веселинов бяха вече не заявки за бъдещи успехи, а художествена реалност, която дооформя лицето на българската анимация. Тези филми се обединяваха от общността на естетическото кредо, от единния възглед върху целите и същността на анимационното изкуство, в което една значима идея трябва да намери своето изведено до степената на реалистическия символ обобщено звучене със средствата на раздвижената и одухотворена рисунка или кукла (респективно изрезка). Освен това налице бе не само стилово разнообразие и самостоятелни художнически почерци, но и несъмнено разширяване на сферите и проблемите, до които се докосваше анимацията. През незлобливия и жизнерадостен хумор в „Пролет“ и „Стрелци“, до строгата графичност на „Къщи-крепости“, през поетичния разказ за деца в „Ножичка и момченце“ и асоциативността на „Кравата, която“ заплашва да унищожи съзидателния труд на човека, през философските размисли за съдбата на човечеството в „Есперанца“ и безпощадната критика на еснафския манталитет в „Затруднение“, до проблемите на изкуството и твореца във „Въжеиграчът“ българският анимационен филм навлезе в един голям кръг от жизнено важни проблеми на нашата действителност. Всеки от режисьорите донесе в своите филми нещо свое, което се проявяваше не само в избора на темата, но и във визуалната характеристика на героите, в динамиката на анимацията и най-вече в нюансите на смеха, който се пораждаше при срещата ни с тези филми.

Малката форма на анимационния ни филм, оказала се с безгранични възможности за разкриване на творческата фантазия, бе заредена с огромна вътрешна енергия, от действени идеи, дълбочина на мисълта и синтетичност на изказа — от афоризма до епиграмата, от прозаичната ефирност на поезията до философската вгълбеност на есето. В тези няколко минути, в които от екрана ни заливат линии и багри, организирани в стройна идейно-естетическа постройка с проста видимост на съжета и дълбочина на подтекста, родени от фантазията и жизнения опит на техните създатели, винаги присъства смехът във всичките му нюанси. Това не е експлозивният смях, предизвикан от гега на абсурда и ексцентриката, а един вид подсмях, който да осъжда или осмива, да ни води към аналогии и асоциации, да ни предразположи и неусетно въвлече в сериозен разговор за обществения ни живот. Неговите оттенъци са разнообразни и поводите, от които е предизвикан — различни. Усмивката на творците се проектира в сатиричните стрели на Диновите филми и незлобливата шега на Донеv Донеv, в саркастичните живания на Иван Веселинов и графично строгите миниатюри на Стоян Дуков. Тя е белег на странния чешко-български хумор на Зденка Дойчева и поетичните импресии на Радка Бъчварова, на промислено изградените произведения на Христо Топузанов и философските размисли на Иван Андонов. Тя прерасна в отличителна черта на българската анимация като цяло.

Трябва да подчертаем, че фиксирането на двете години 1966—1967 като период на бурната изява на националната ни анимационна школа не следва да се абсолютизира. Развитие на изкуството е един непрекъснат процес и всяко отделяне на определен период е до известна степен насилие върху това движение на изкуството. Защото някои от по-ярките произведения на нашата анимация се появиха още през 1965 г. — „Дупката“ например на Зденка Дойчева, а други — през следващата 1968. И все пак си позволявам да фиксирам двете години като период на бурен разцвет на нашия анимационен филм, защото именно тогава масирано и изведнъж се появиха произведения на различни творци, които можеха да бъдат съдени от висотата на най-строгите критерии.

Следва да се отбележи и фактът, че тази ярка изява на цял колектив от талантиви майстори на анимационния филм не бе по достойнство оценена от българската критика. Именно тогава, когато годишната продукция пъстрееше от филмови заглавия, когато наред с името на Тодор Динов се четяха имената на неговите ученици и последователи, стъпили на равна нога с най-големите майстори на световната анимация, българската кинокритика обяви, че нашият мултифилм се намира в период на . . . криза. Аргументите в крайна сметка се свеждаха до едно: че нито един от споменатите филми не се издига до художествената завършеност на „Ревност“ или „Маргаритка“. Но в пристрастията си кинокритиката не забелязва, че допусна да се прокрадне стремежът за известно унифициране на различните почерци, за въздигане на една художническа индивидуалност до степената на общовалидна закономерност. Беше необходимо време, за да можем ра-



„Маргаритка“

зумно да оценим този период на общ разцвет за нашето анимационно кино, в който се родиха филми, сега включвани с пълно основание в списъка на безспорните художествени постижения.

Следващите няколко години до края на 1972 г. бележат друг етап в развитието на българския анимационен филм — много по-сложен, много по-разнообразен като извършващи се вътре в анимацията процеси. Индивидуалните открития на художниците определяха и линията на тяхното собствено развитие, и линията на цялостното развитие на българския анимационен филм. Те им помогнаха да навлязат по-дълбоко до корените на народността ни характер, да проникнат до същността на детската психология, да разширят сферата на своето въздействие. Появиха се нови имена на художници и режисьори, бързо поели самостоятелен път на развитие. Едновременно с това се набелязаха някои преосмисляния и корекции в стария модел на анимационния филм, преминаването му към един по-висок стадий на художествена организация с елементи на ново трактуване на анимационния герой. Всичко това бележеше онези радостни моменти на търсене и откривателство, които са в началото на всеки нов етап в спираловидното развитие на изкуството. И отново, за да не бъдем голословни, ще се обърнем към изминалите години, за да открием моментите на това вътрешно израстване.

Дълго време (в световен мащаб) анимационното кино се смяташе само за разновидност на игралния филм с несравнимо по-големи възможности за създаване на символично-обобщени образи или за илюстриране на приказни сюжети. Под девиза на Дисней — максимум натуроподобие! — световният рисуван и куклен филм се развиваше няколко десетилетия наред. Родена без собствени традиции, българската анимация бързо счупи бариерата на инерцията, преодоля съпротивата и делитанството, недостатъците и ограниченията на техниката и успя да се наложи в съзнанието като самостоятелен и безспорен художествен факт. Професионалното съзряване на нейните първи майстори съвпадна със свежия творчески климат, който настъпи у нас след XX конгрес на КПСС и Априлския пленум на БКП (1956 г.), и възможността художествено да се експериментира в

областта на новото съдържание и форма стана реална действителност.

И така българският рисуван филм се обърна към проблемите на съвременността, като се постара да ги разрешава в нова степен на художествената условност. И тук, в степента на условността, в съотношението на отделните филмови компоненти се крият някои от основните белези както на нашата анимационна школа, така и на различните направления в световната анимация

Един от главните принципи за българската анимационна школа стана изискването всеки от рисуваните или куклените персонажи да бъде преди всичко индивидуалност, характер, в който се проектира и авторовото отношение към героя. Аналогията с изобразителните изкуства, доста опосредствувана при игралния филм, стана една необходимост.

За разлика от другите видове кино, при които изразителността на пластическите форми се гради върху откъси фотографирана реална действителност, в анимацията светът на рисувания и куклен филм е изцяло и напълно създаден от художника. Той трябва да намери своето естетическо оправдание.

Някои от особеностите при раздвижването на рисувания персонаж, ограниченият състав от специалисти, както и скромните възможности на техниката, които се разполагаше, поставиха допълнително условие към характера на изобразителните решения в рисувания филм: лаконичност, далеч от капризите на графичния портрет.

И тези две изисквания — едното от естетически характер, другото от производствен — логично доведоха нашата анимация към опита, с който разполагаше българската карикатура. Двуизмерността на екрана и карикатурата облекчаваше съотношението между филмовото изображение и карикатурното.

Като карикатурата българската анимация потърси противоречията между същността на явленията и героите, от една страна, и тяхната външна прова, от друга. Тя бе призвана да играе ролята не само на „отразяващо огледало“, но и на увеличително стъкло, на съдник и защитник на истината. „Като присъда — писа Бешков — тая карикатура трябва да бъде бесспорна и безапелационна... Тя внася всички реални причини и предпоставки в композицията, за да приведе в действие закона, а не личното мнение... А законът в случая е установеният обществен морал.“¹

Потърсила значимото като идея и внушение, българската анимация, обръщайки се към карикатурата, като типажно решение и като натрупан опит, откри единството между новото съдържание, с което натоварваше своите произведения, и тяхната визуална характеристика.

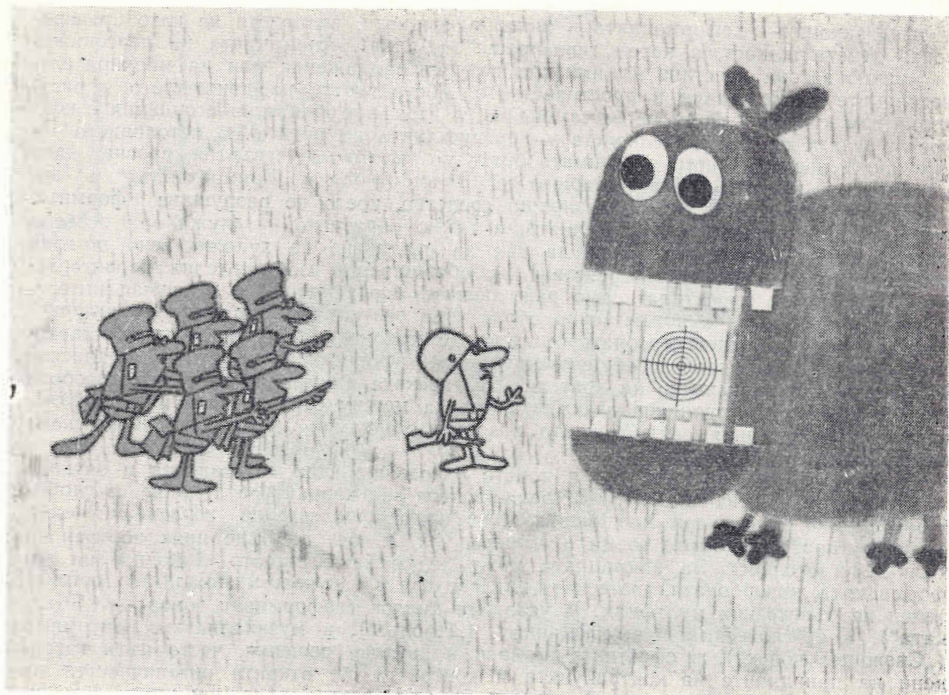
Още през 1963 г. Тодор Динов писа следното: „Портретът в рисувания филм за разлика от портрета в живописата, скулптурата и графиката е само началото на художника мултипликатор, защото образите в рисувания филм се разкриват в цялост само в движението.“² Към двете измерения на изобразителното изкуство — ширина и височина — и впечатление за дълбочина анимационният филм прибавя още едно измерение — движението, или по-точно — представата за движение на неживи предмети. За разлика от другите видове кино, което фиксира реално съществуващи движения на обектите, анимацията изцяло създава, чрез ръката на художника, това движение. Това обстоятелство поставя нови закономерности както пред художника-аниматор, така и пред зрителя. Българският мултифилм потърси естетическото осмисляне на движението в анимационното кино.

Кинематографистът търси в природата изразителните движения, подбира ги, ускорява ги или ги забавя, за да изгради динамичния портрет на филмовия образ. Но при всички трансформации, които търпи екранното движение, технически или актьорско-изпълнителски, в своята динамична крива то винаги е адекватно на реално съществуващото. Камерата, разлагайки това реално съществуващо движение на 24 статични фотографии в секунда, го възпроизвежда на екрана. Аниматорът създава 24 фази на едно несъществуващо в натурата движение, което на екрана се възприема като реално-възможно.

До петдесетте години световната анимация премина два големи етапа в развитието на анимационното движение — движението въобще на неживи обекти, характерно за най-първите рисувани и обемни филми, и натуроподобното движение,

¹ Словото на Бешков, стр. 83.

² Т. Динов, „Мисли за рисувания филм“, сп. „Изкуство“, 1963 г., № 5, стр. 24.



„Стрелци“

характерно за Дисней. Тези етапи се обезсмислиха в онзи момент, когато престанаха да бъдат атракцион или стилова особеност на произведението и прераснаха във всеобщ и всевалиден, макар и неписан закон.

Българската анимация прие движението в един широк диапазон, като „вътрешно присъщ на материала атрибут“ (Енгелс), от простото преместване в пространството до движението на мисълта.

Движението, разбрано като преместване, е най-осезаемото, видимото движение и е една от формите, чрез които се проявява същността на събитието и образа, макар в никакъв случай да не ги изчерпва, то е неделимо от тях. За анимационната ни школа движението като преместване бе недостатъчно. Движението трябваше да бъде онова четвърто измерение към изобразителното лице на филма, което в сложно преплитане между визуална характеристика на героя и динамична характеристика да го изгради като художествен образ и като авторова присъда над него.

Първите два етапа в развитието на българската анимация — до 1967 г. — се характеризираха преди всичко с динамичното, остро характерното движение на героите. Типажът, притежаващ известна самостоятелност, тъй като изразява в статика най-главните черти от същността на героя, се разкриваше напълно чрез движението. Т. е. той не е само пространствено разрешен, както в изобразителните изкуства, а и динамично. От художника в анимационното кино се изисква отношение не към рисунката въобще, а към рисунката, която ражда движение, която оживява. Както афористично пише Тодор Динов, в анимацията процесите са решени като моменти, а моментите — като процес, който се извършва пред очите на зрителя. По този начин анимационното движение се възприема като ново измерение на визуалния образ и се определя от същността на героя и от отношението на твореца към него: още едно допълнително „увеличително стъкло“ към съдника и защитника на истината — карикатурата. Въсъщност българската анимация намери в карикатурата и характерното движение онази обща степен на условността между изobraжение и неговата динамика, които се подчиняваха на едни

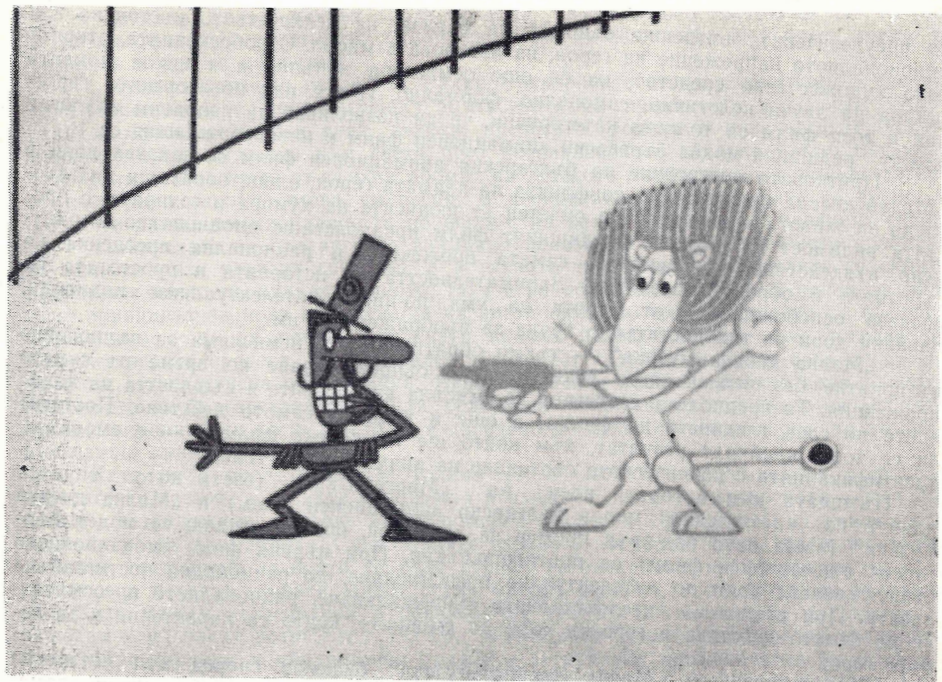
и същи закони — деформацията и хиперболизацията, възпрети не като „разкривена“ действителност, а като „типизираща“ (Динов). Анимацията на персонажите именно затова престана да имитира натурните движения или да маркира елементарните премествания в пространството. Абсурдността на движението в рисувания или кукления филм не бе самоцелна, а израз на конкретни асоциации с конкретни факти от действителността — препускането на нотите по петолиннето в „Рееност“, преминаването на тримата братя по тялото на четвъртия, проснат като мост през дълбоката пропаст, маршът на гръмоотвода в „Гръмоотводът“ и др. „Деформацията тук е хиперболизиращо средство, което не разрушава формите, нито нашите представи за явленията, а тъкмо обратното — служи за особено формиране на нашите представи за тях, за създаване на художествено по-ярко поведение на героите, за изграждане на обобщаваща изобразителна характеристика, в която се проектира само най-главните, определящите и в случая интересувачи ни черти на художествения образ. Във визуално-динамичната характеристика на анимационния персонаж българските художници намериха предпоставките за своето гротесково, обобщено-символично, афористично-синтетично поднасяне на идеята до съзнанието на зрителя. Българската анимация откри своя особена форма, в която се проявява взаимната връзка между отразяването и преобразяването на обективния свят, в която различните филмови компоненти достигнаха своята естетическа еднородност.

Този стремеж продиктува и новото отношение към музикалната и звукова партитура на анимационния филм. Бешков писа за карикатурата: „Ние се сдобиваме с един съвършено нов вид художествено произведение, изразяващо една пълна истина, без самото то да е истинско“, т. е. без да бъде пряк портрет на тази действителност. За анимацията може да се каже същото. Законите на деформацията, хиперболатата, гротеската навлязоха и в звуково-музикалната организация на българския мултифилм. В условията диалог (деформиран говор — „Ябълката“), в безсловесните възклицания („Пролет“), в музикалната пантомима („Снежният човек“), в ефектните шумови и звукови решения, често пъти изградени на принципите на контрапункта и контраста, бе открита органичността на новия мултипликационен свят. Бягството на българските художници от детския филм се обуславяше не само от стремежа за проникване до сложните и парлвни проблеми на действителността, изградено върху намерената вече степен на художествена условност с дозата интелектуалност и асоциативност, но и от онова стъписване, което настъпи вследствие на това пред особеностите на детското възприятие, трудно подаващо се на този обобщено философски изказ. Разбира се, някои от филмите — „Петьо — черният пират“, „Малкият водолаз“, „В страната на човекоядците“, пряко адресирани към малкия зритель, както и филми от рода на „Маргаритка“ (обявен през 1967 г. чрез анкета на в. „Септемврийче“ за най-хубав български филм за деца!) — даваха добри уроци и чертаеха ясни перспективи за детския анимационен филм. Първите три — монтажно изградени близко до игралното кино, със своеобразни акценти, получаващи се от различните крупности на плановете, като че ли посочваха един от възможните пътища за приравняване условността на рисувания филм до естествените възможности на детското възприятие. „Маргаритка“ пък доказваше, че художествено завършеното произведение лесно може да намери пътища към най-разнообразен кръг от зрители, защото със своята многопластовост, проста видимост на историята и дълбочина на подтекста засяга и различните степени на човешката мисловност.

И така до края на 1967 г. българската анимация не само откри принципите на художественото изграждане на своите произведения, но и многократно потвърди тяхната резултатност не само в творчеството на една отделна личност, а в цялостната практика на колектива от художници и режисьори.

След тази година се очертаха две генерални линии в развитието на националната ни школа. Едната се насочваше по следите на вече откритите и завоювани художествени постижения, затвърждавайки ги, задълбочавайки ги или повтаряйки ги с известни корекции, предизвикани от творческия натюрел на всяка една художествена индивидуалност. Другата е свързана с някои нови търсения за промени във вече установения модел български анимационен филм.

Резервите, които предизвикаха на времето дори най-сполучливите филми, се свързваха вече и с личните предпочитания на възприемачия субект. Едни се възторгнаха от народността хумор на Доньо Донеv, други се впечатляваха от художествената изтънченост и прецизност в линиите на Дуковите образи или от високия естетизъм и мисловна метафоричност на Иван Веселинов, от неизчерпае-



„Дресура“

като психическо състояние, алогичното противопоставяне на динамичните композиции като авторово отношение, имат за цел не толкова да разкажат една история, колкото да разкрият по звукозрим път човешкото състояние. Това са видимите образи на вътрешно мисловен и емоционален свят на анимационния герой. В това Иван Веселинов търси оправданието и художествената необходимост на една нова степен деформация и хиперболизация при анимацията на персонажите. Ръцете на дървения човек немислено се удължават, сменят анатомическото си местоположение, свободно се движат по дължината на тялото, което стои почти винаги изправено като истукан или застрашително наклонено към малкия герой, главата му метаморфозира в пистолет, черната дъска — в огромна стая, напояща ни затвор. Ако при „Наследници“ непрекъснатото външно движение в някои случаи се свеждаше до отделни статични моменти, съединени посредством преливането на различните крупности, то тук, тъкмо обратното — акцентира се самият процес на възникващото движение. Стробоскопията вече не е дефект, а изразно средство. Новите фази на движението се появяват още преди да са заглъхнали (изчезнали) предишните. Едно повдигане на ръката, един наклон на главата са съпроводени от поредица все по-избледяващи фази на това движение. Този размножен образ, едно своеобразно лично възприятие на малкия герой, визуален еквивалент на неговото психично състояние, израства и до определен символ, води ни и към авторовата мисъл: догмата е силна, многолика, внушителна и респектираща. Като намерение във върховото емоционално и смислово напрежение поизбледените фази на движението би трябвало да се слоят в една последна статична поанта, а алогичността на жестовете и метаморфозите да съвпадат с логиката и законите на живия живот.

Неуспехите на „Малка дневна музика“ са продиктувани именно от това, че не винаги е намерено точното съотношение между реалността и анимационния образ, че не винаги деформацията и алогизмите идват като необходим резултат

на преувеличената вътрешна същност на образа, на психическото състояние или емоционалното напрежение на героя, на авторската мисъл. Стробоскопията, открита като художествено средство, не бе още осмислена напълно и в някои моменти остава да звучи нелогично, самоцелно, формално. И все пак новаторските търсения в този филм са толкова категорични, че ни позволяват да направим аналогия между редишния модел български анимационен филм и новозараждащия се.

Притчовото построение на българския анимационен филм се запазва дори в „Малка дневна музика“ чрез конфликта на двамата герои, олицетворяващи два възгледа за живота и науката. Но оцветен от нюансите на хумора и сатирата, с простата видимост на разказа, предишният филм предполагаше емоционално-непринудено въздействие по време на самата прожекция и рационална преоценка на събитията и образите след нея. Занимателността на историята и простотата на разказа освобождаваха от работа на ума по-ниско интелектуалните индивиди, давайки дори на тях достатъчно храна за въображението им.

„Малка дневна музика“ — тъкмо обратното — е немислима за пълноценно възприятие без непрекъснато интелектуално съпреживяване по време на самата прожекция. Тя предполага достигане до смисъла на образите и същността на конфликта не след гледането на филма, а още в хода на самото действие. Постигне ли се това, крайният резултат, към който ще ни доведе филмът — е емоцията, идентификацията с психическото състояние на анимационния герой.

Пътницата към автората идея на „Маргаритка“ (взета като типичен пример на „класическия“ модел български анимационен филм) и „Малка дневна музика“ (взета като най-ярък пример за един нов, още зараждащ се модел български анимационен филм) са противоположни. При първия филм емоционалното съпреживяване води до интелектуално преосмисляне, до рационално постигане на идеята. При втория — интелектуалното съпреживяване, рационалното преосмисляне на самото действие и героите води до емоциите, които са характерни и за самите герои.

„Наследници“ и „Малка дневна музика“ бележат според мен интересни пътища за разчупване и преосмисляне на „класическия“ модел български анимационен филм, за неговото непрекъснато обновяване и издигане на нова степен на художествената зрелост. „Наследници“ показва, че при по-голяма статичност на движението е възможно да се разкрие съзряването на идеята у героите. „Малка дневна музика“ имаше амбицията да покаже движението на емоционалния свят на персонажа. Двете линии се обединяват, без обаче да имат пълно художествено покритие, в последния филм на Веселинов „Страх“. Тук отделните елементи са доведени, бих казала, до чистия им принцип — пределна статичност на героя¹ с пределна градация (варианти) на едно и също психично състояние — страх.

Може би появата на този филм бе една необходимост. Необходимостта да се разбере принципът и се осмисли закономерността, за да се реализира тя в съвършени художествени форми.

В лекциите си за музиката и цвета в „Иван Грозни“ Айзенщайн специално се спира върху теорията на пределите. „Известно е — казва той, — че закономерната формула относително поредица от величини се открива, когато я довеждат до предела. Подобен принцип има място и при решаването на нашите проблеми.

Ако ползвате самобръсначка „Жилет“, вие знаете правилото: да се затегне до края, а след това да се отпусне с половин оборот. Ние трябва да постъпим по същия начин: да доведем принципа до предела, а след това да отстъпим малко назад...“¹

Съвсем естествено елементи на новата изразност намериха място в другите български филми в едно мирно съществуване с простотата на разказа, характерната анимация, динамичното преследване и непосредствената заразителност на конфликтите.

В най-критичния момент за героя на филма „Пистолетът“, когато той е настигнат от леля си с чашата мляко, и вълшебният пистолет, с който той досега е преодолявал всички препятствия, е в ръцете на преследвача, изведнъж лелята се раздвойва, разтройва, разчетворява. Накъдето и да се обърне малкият палавник — пред него стои по една леля и настойчиво тропва с крак, за да си изпие млякото. Вълшебният пистолет в ръцете на лелята метаморфозира в чайника с млякото. Млякото е и пистолетът с чудодейната сила, и пистолетът, заставил детето

¹ Айзенщайн, С. М., „Избранные произведения в шести томах“, т. 3, стр. 608.

да се предаде. Размноженият образ предава психическото състояние на детето, а метаморфозата — неговото отношение към млякото. Но в същото време тя разкрива и идеята на филма.

„Чудното захарно петле“ на Радка Бъчварова е изпълен с алогизми и неочаквани съставки, с многобогреност и пъстрога на предметите и героите. Той е един въображаем детски свят, визион, представа, родена в онзи момент, когато малкият герой поглежда към света през необикновеното захарно петле. Всичко в този филм е облъхнато от тънкия аромат на детското въображение и именно затова се възприема като филмова импресия. В асоциативно преливащите се форми и багри се ражда емоционалността на филма, на която е носител и главният герой.

Практиката на българската анимация доказва, че не чрез външното копиране на едни открити изразни средства, а в тяхното творческо преосмисляне са скрити пружините както на индивидуалното, така и на общата еволюция. В някои от филмите принципът за нова организация на анимационното цяло е доведен до предела, необходимо е да се направи нужната крачка назад, да бъде той ловеден до художествената зрелост, за да прелее естествено старият модел в своя по-висша фаза на художествена организация. Явно е, че след 1968 г. започва нова вълна в развитието на българската анимация, бележеща начинаещата спирала в еволюцията на анимационния ни филм, която не е доведена до художествения взрив, до втората възходяща крива на развитието.

Като цяло последните две години (1973—1974) недвусмислено очертават относителен застой, а в някои отношения и известен спад на българската анимация. Бихме предположили, че това е закономерен процес в еволюцията на киното и в еволюцията на анимацията. След бурните взривове настъпва период на относително затихне, през време на който, от една страна, се овладяват новооткритите изразни средства и техният екранен живот става масово явление, а от друга, се заличава разликата между авангардния и обикновения зритель. В еволюцията на киното се включва и масовият потребител. Но при анимацията това заличаване на границите между авангардния и обикновения зритель е затруднено допълнително от особеностите на филмовото разпространение. Ограниченият показ на анимационните филми — български и чуждестранни — пречи на масовия зритель да се фамилиаризира със съвременната изразност на анимационния ни филм. Разривът между авангардния филм и обикновения зритель е все още твърде чувствителен, като се има предвид, че дори в световен мащаб българската анимация е в първите редици на обновлението. Нещо повече, все по същите причини още е твърде чувствително разстоянието между авангардния филм и авангардния зритель. В най-добрия случай той е само една крачка по-напред от образно-съдържателните особености на „класическия“ ни модел български анимационен филм с простата и занимателна видимост на разказа, обезателно обогатена от оттенъците на смеха, докато болшинството от масовата публика дори днес не достига до всичките пластове на анимационния айсберг. Изключителната популярност на „Ну, погоди“ още веднъж идва да потвърди изказаното предположение.

Настъпният смут в българската анимация се предопределя и от още едно допълнително условие — несъответствието между изразните възможности на анимацията (като цяло) и на художниците (в частност), от една страна, и на техниката — от друга. Докато в общи линии бихме могли да кажем, че образната система на българската анимация следваше непрекъснатата възходяща линия на развитие, техническите средства продължаваха да остават на нивото, от което започна своето развитие българският анимационен филм. Творческото дръзновение е препънато още в самия си зародиш от възможностите на техническата база и работния капацитет на изпълнителските кадри.¹ Всеки творчески експеримент, всеки

¹ Увеличаващото се производство на рисувани филми, както на изрезковите и куکلенте, не бе съобразено с качествата на техниката — камерите, и на изпълнителските кадри — аниматори, контуровачи, художник-постановчици. Новообразуваната студия за анимационни филми „София“ с наличната си техника, с ограничения си творчески състав (от който фактически са изключени две ярки творчески личности — Тодор Динев и Иван Андонов, преминали към игралното кино) не е в състояние да посрещне растящата нужда от анимационни филми. Въпросът за кадрите днес се очертава като проблем № 1. Ние стигнахме до един период, когато масирано трябва да се търсят нови режисьори, нови художници, нови аниматори, нови контуровачи. Не ветераните определят физиономията на българския рисуван

опит за използване на нова анимационна техника (разложено движение, живопис под камерата, сложни ракурси и композиционни решения) се превръща в непрекъснато преодоляване на съпротива от страна на техническата база, плановите изисквания и капацитета на творческите кадри.

Правилна е тезата, която Тодор Динов застъпва в едно свое интервю¹, че средствата на анимацията не се развиват паралелно с развитието на художествените възможности, а в диалектическо единство. От една страна, е техниката, без която не може да се осъществи анимацията, от друга — художествените средства, с които всеки художник борави. Безспорно е, че художествените средства на анимацията подлежат на развитие, те метаморфозират, стават по-лаконични или поразочителни, по-близки до графиката или живописа, до натурата или до обобщения символ със същия динамичен ритъм, с който се променя нашата епоха. Но днес сме свидетели на това, как противоречията и разрывът между образната система на анимацията и възможностите на техниката стават все по-остри, в резултат на което еволюцията на рисуваня и кукления филм изкуствено се задържа, ентузиазмът на неговите създатели се охлажда, съмненията в правомерността на търсенията се пораждат естествено, а едновременно с това — и неверието в безграничността, за творческа изява в сферата на анимацията. Не е случаен фактът, че най-сполучливите ни филми през последните две години са именно ония, които са съобразени: 1) с естетическото ниво на зрителя и 2) с техническата и кадрова база на студията („Идолът“, „Аквариум“, „Болният Шаро“, „Де факто“). Но дори те не могат да заличат усещането за застои в общото развитие, което се определя не от единичните успехи, а от нивото на целогодишната продукция.

Погледнато отстраня, развитието на българската анимация се характеризираше с един период на постепенно професионализиране и търсене на свой национален облик — годините 1948—1958. Последваха взривните години до 1965 г., когато блесна творческата индивидуалност на н. а. Тодор Динов и се оформи и осмисли „класическият“ модел на българския анимационен филм. Годините 1966—1967 бележат кулминацията на този взрив с изявата на цялостната анимационна школа от многолики и разнообразни творчески индивидуалности. След този период се очертаха две генерални линии в развитието на националната ни школа: затвърждаване и задълбочаване на постигнатото, съобразно творческите предпочитания и стиловите особености на всяка художествена индивидуалност, и търсене на нови моменти в образната система на българския анимационен филм, преминаване от динамичното характерно движение към движението на мисълта или към движението на емоционално-мисловния свят на героя. Втората линия, бележеща започването на нова спирала в еволюцията на българския анимационен филм, не доведе до втори взрив и до втора възходяща крива на развитието. Тя увеличи разрыва между авангардния филм и масовия зрител, от една страна, и между изразните средства и наличната техническа база — от друга. Ако тези противоречия се задълбочат, те неизменно ще доведат до кризисна ситуация.

Все още сме в състояние да я предотвратим.

филм, а дебютантите, чийто първи изяви, меко казано, са твърде скромни. Кадровият проблем ще спъва художественото израстване на нашата анимация, докато не бъде кардинално и окончателно решен така, че да имаме непрекъснат приток от свежа и талантива нова смяна.

¹ Виж сп. „Киноизкуство“, 1965 г., № 1, стр. 35—36.

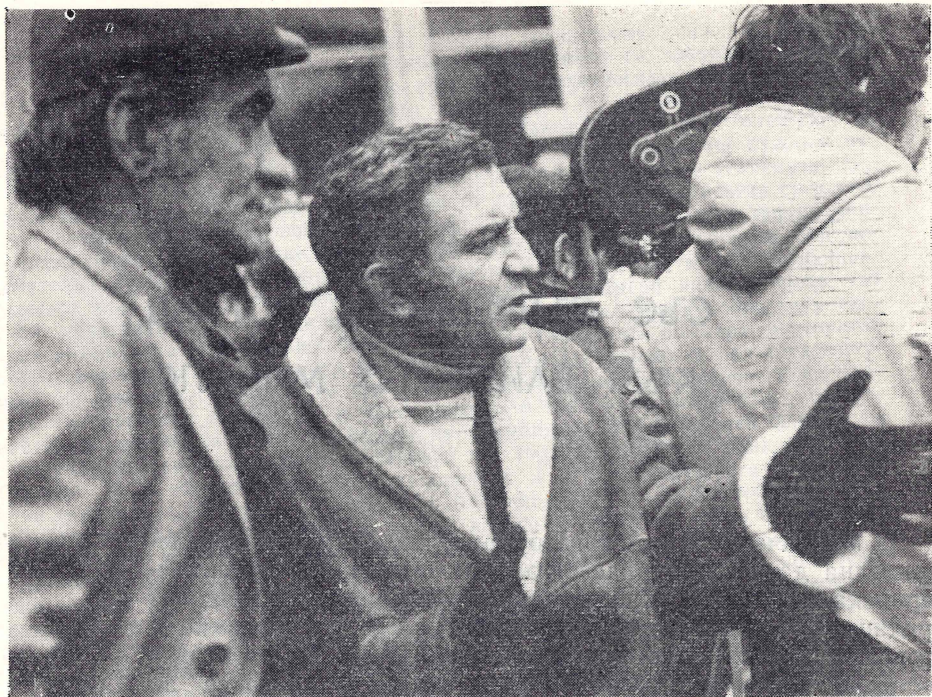
СЪС СЪВРЕМЕНЕН ПОГЛЕД КЪМ БЛИЗКОТО МИНАЛО

М. Рачева: Днес, когато празнуваме такава забележителна дата като тридесетгодишнината от деветосептемврийската победа, нашего кино и телевизия посвещават редица свои творби на това събитие. В такъв смисъл трисерийният телевизионен филм „На живот и смърт“ има особено място сред тези творби, тъй като разказва за дните и месеците непосредствено преди Девети септември, когато борбата е стигнала върхната си точка на острота и напрежение, за да бъде увенчана с победен край. Ще покаже ли филмът и самата победа?

Н. Чернев (режисьор на филма): Филмът е вече заснег, при това една от последните сцени, които реализирахме, е именно самият Девети септември. Този ден е не само празник за живите, за тези, които с песни, сълзи и цветя посрещнаха Съветската армия и нашите партизани, но и за мъртвите герои, които загинаха в името на тази победа. Затова ние искаме финалът на филма да бъде поетична, полуреална сцена, в която в деня на победата пред очите на зрителя преминават и мъртвите. Така те символично, с очи, пълни с възторг и тъга, ще са свидетели на своята осъществена мечта.

М. Рачева: Темата, която вие пресъздавате, е едновременно лека и трудна, защото на нея са посветени много произведения на българската литература и изкуство, а те са създали известни модели и образи, които са изградени върху обективни предпоставки и автентични факти. Как си представяте съотношението на новата творба към тези модели?

А. Вагенщайн (сценарист на филма): В основата на нашия филм се намира едноименният роман на Димитър Ангелов, който представлява цялостна структура, на която така или иначе трябваше да останем верни, щом сме из-



Режисьорът на филма Неделчо Чернев и авторът на сценария Анжел Вагенщайн

брали да екранизираме именно него, а не нещо друго. Заедно с това ние трябваше да изходим от перспективата на днешния ден, от моделите на съвременното мислене и филмов стил, да отстраним онова, което в книгата е изглеждало привлекателно и приемливо преди двадесет години и което днес не би звучало така свежо по простата причина, че многократно вече е интерпретирано в различни художествени форми. Така че ние сме търсили някакъв път между Сцила и Харибда, между съществуващото литературно произведение и свободата на неговото пресъздаване. Ако успеем да заинтересуваме зрителя, струва ми се, това ще стане чрез непретенциозната, но не банална форма, която сме избрали и която съвсем не отрича онзи по принцип дистанциран и умозрителен по-естетизиращ подход, който най-младото поколение има към тази тема, във филми като „И дойде денят“. Ние правим този филм за телевизията, тоест той е насочен към най-широк кръг зрители и трябва да отговаря на техните представи за събитията. Така че филмът е замислен като атака към действителността в онези емоционални модели, които са запечатани в съзнанието на нашето поколение.

Н. Чернев: Нашият филм има много герои — и от едната, и от другата страна, така да се каже, защото героите в произведението на Ангелов са ярко разграничени в два антагонистични лагера. Филмите, посветени на нашето съпротивително движение, са показали

и запечатали в съзнанието безброй фигури. Сигурно нашите герои ще напомнят на някои от предишните, а надяваме се, че ще има и някои нови, ненапомнящи на нищо досега. Ние сме искали да покажем това движение в неговата масовост, да направим така, че тези герои да звучат полифонично, ансамблово. В този смисъл някои от тях, макар и с кратко екранно присъствие, във филма добиват по-голяма пълнота, отколкото в романа, като например Голям Борован, дядо Божин и семейството му или Надежда Захарова в цялата си сложност на богата и интересна личност, отвратена от подлостта и жестокостта на управляващата класа, към която принадлежи, но нямаща сили да се откъсне от нея. Затова тя ще си отиде заедно с нея. Други пък герои като д-р Евгени Милев са позагубили от значението си. Старали сме се това множество от герои да образува мозайка, която ще бъде един от опитите да се възстановят реалностите на времето.

М. Рачева: Въпреки че нашето кино създаде толкова много филми за времето на съпротивата, струва ми се, че сме все още в дълг към самата тема. Филмови балади, разкази, биографии, поеми, даже приключенският аспект — на пръв поглед сякаш сме обхванали темата изцяло, сякаш тя е изчерпана в широчина. А в дълбочина? Имаме ли например такъв филм, който да изследва особеностите на епохата и спецификата на нашата съпротива, в отличие от тази в Полша или в Югославия например, отразени в психиката и развитието на един човек, на един отделен герой? Според мен нямаме такъв филм.

А. Вагенщайн: Имаме, разбира се. „А бяхме млади“.

М. Рачева: „А бяхме млади“ е мозайка от герои и характери, които се допълват и отсенават взаимно, за да зазвучат като едно цяло.

А. Вагенщайн: Това е според мен филм, в който епохата е показана чрез двамата млади, темата за доверието е пресъздадена чрез чистата любов на момче и момиче. Подобно явление е и „Първи урок“. Но аз искрено вярвам, че ние сме още в дълг пред тази тема, защото българското кино сякаш още не е създавало онази група от 5—6 филма, да кажем, които веднага бихме си представили при мисълта за тази тема. Филми, мощни като художествено мислене и внушение. И в този смисъл в бъдеще киното навярно ще изпълни този си дълг, защото в България имахме извънредно интересно и крайно специфично революционно движение, коренно различаващо се например от Югославия, където то бе по-масово. Но липсата на масовост у нас се компенсира с изключително героични фигури и събития. Да вземем например онази обреченост, особено в първите години на съпротивата. Групата подводничари с тяхната историческа за момента обреченост: те идват твърде рано и трябва да умрат по начин може би от днешна гледна точка малко безсмислен. Тези неща трябва да намерят своето философско-историческо и художествено осмисляне.

Н. Чернев: Ако се опитаме в такъв аспект да определим нашия филм, той е една епопея. Епопея-роман. По тази линия ми се искаше

от него да лъха документалният автентизъм на събитията. Ние предвидихме във филма да има документални блокове, които сякаш да идват като доказателство на фикцията.

М. Рачева: Документ като продължение на фикцията и фикцията като продължение на документа...

Н. Чернев: Фикцията според законите на художественото творчество трябва да съчинява, да стилизира, да подкрепя, да събира маса отделни дреболии, за да създаде еквивалент на реалностите. И този еквивалент да бъде потвърден още веднъж от тези документални блокове. Това ние не реализирахме докрай.

А. Вагенщайн: Идеята ни беше документалната част да заеме значително по-голямо място в нашата трилогия. Ставаше дума не само за документални кино- и фотоматериали, но и за живи хора, които да разкажат: една ятачка, която да каже как една вечер дошли, обкръжили, запалили къщата, или един партизански командир, който да опише истинско сражение на партизаните с жандармерията. С други думи — да идентифицираме отделните сюжетни епизоди с техните документални първоизточници.

М. Рачева: Именно тук най-много бихте се приближили към телевизионната специфика, където много сложно и същевременно органично се преплитат фикцията и документът.

А. Вагенщайн: За съжаление именно телевизията, която трябва да се бори за законните права на своята специфика, недостъпни за киното, се отказа първоначално от тази възможност. Аз обаче се надявам, че даже тези документи да не кажат нищо ново по отношение на фактите, ще обогатят филма. Винаги е приятно да се срещнеш с документа.

Н. Чернев: Освен тези големи и малки документални блокове, които ще има във филма, ние сме се стремили към голяма искреност, непосредственост, даже към импровизационност по отношение на актьорската игра, мизансцена, композицията на кадъра. Това отговаря на желанието ни максимално да се приближим към описваната епоха и герои, избягвайки естетизирането и стилизацията на атмосферата. Доколко това ни се е удало, ще разберем на екрана.

А. Вагенщайн: Докато ние доказвахме нашата идея за документално-игралната структура — а това продължи доста дълго, — ни изпревари филмът „Седемнадесет мига от пролетта“. И чак тогава — не зная защо у нас в България най-лесно ни вярват, когато можем да си послужим с добри примери: ето тук този и този вече е правил това, та казвам, чак след съветския филм се съгласиха с нас и документалните блокове останаха.

М. Рачева: Напоследък у нас се появиха множество мемоари, изповеди, спомени от тази епоха, някои от които притежават високо художествени качества. Впрочем такава е и тенденцията в света. Пътеписи, биографии, дневници, даже досиета намериха широко място в литературата, театъра и киното и се наредиха сред най-значителните и същевременно най-популярните произведения на съвременното изкуство. Истински разцвет на мемоарно-хроникалния жанр.

А. Вагенщайн: Аз сега започвам подготвителната работа по един филм за телевизията. Идеята е да се отиде до пълно възстановяване на епохата на нашата съпротива само чрез документи, без никаква инсценизация и доизмисляне.

М. Рачева: Има ли действително толкова много и ценни документи?

А. Вагенщайн: Има повече официални документи, а за съпротивителното движение освен някои снимки, правени най-често около Девети септември за спомен, киноматериалите са доста оскъдни. Но има преса, писани неща, документи, досиета на съдилищата и полицията, писма и други.

Н. Чернев: Във филма „На живот и смърт“ не можем да уопитребим всякакви документи, в края на краищата ние не описваме цялото ни съпротивително движение, а неговото конкретно развитие и протичане в един район, в една област. Ние даже нито веднъж не отиваме в София, при царя или в щаба на Отечествения фронт.

А. Вагенщайн: В този смисъл документите ще придадат национален, а на места даже интернационален мащаб на регионалните събития. Така игралната сцена със селската жена и съветския войник ще бъде последвана от документални кадри на срещи между съветски войници и български майки. После не можем например без сталинградската битка да обясним революционния подем у нас и точно в областта, която ние описваме. Такива документи ще създадат по-широк фон на събитията, разиграли се в една наша област, ние не я назоваваме коя е, но тя ще бъде просто типична за останалите части на страната.

Н. Чернев: Може би по този начин нещата ще добият по-общонационално значение.

М. Рачева: И едно съвременно значение в смисъл на актуален поглед върху събитията отпреди тридесет години, а като емоционално приближаване към днешния ден чрез възкресяването на онзи „ден последен — ден първи“ на нашето социалистическо съвремие.

Разговора със създателите на филма „На живот и смърт“ води **Мария Рачева**

ОБСЪЖДАНЕ ПРОБЛЕМИТЕ НА КРИТИКАТА

В миналия брой отпечатахме основния доклад „Филмовата критика — състояние и перспективи“, изнесен от Емил Петров, първи зам.-председател на СБФД, на състоялия се неотдавна разширен пленум на Управителния съвет на съюза, посветен на проблемите на кинокритиката

Тук публикуваме в резюме съдокладите на Ивак Дечев и Вл. Игнатовски и изказванията. Съдокладът на Иван Стоянович, посветен на критиката в ежедневието и седмичния печат, бе поместен изцяло в бр. 10/1973 г.

ХРОНИКА НА ОБСЪЖДАНЕТО

СЪДОКЛАДИТЕ

Списанието ни предлага широк тематичен диапазон, отбелязва **Иван Дечев** в своя съдоклад, посветен на критиката в сп. „Киноизкуство“. Стеснява се информативно-популяризаторският момент в тематично-жанровата структура на списанието за сметка на увеличаване относителния дял на материалите с повишен идейно-теоретичен уривен. Долавят се новите и амбициозни усилия да се постигне вътрешна концептуална органичност на отделната книжка. Същевременно Дечев спря вниманието си и на нерешените проблеми, на недостатъчната според него ангажираност на списанието към актуалните търсения на българското кино. През 1973 г. на страниците на единствения ни теоретичен орган отсъствуват по същество задълбочените критични анализи, обзрения и обобщения за динамичните процеси в нашето филмово изкуство. От една страна — нашето собствено мълчание, а от друга — повишеният и траен интерес на критици от чужбина към „феномена“ българско кино.

Изминалата година, подчерта Ив. Дечев, потвърждава впечатлението, че „Киноизкуство“ не търси и не провокира към съответстващо на възможностите им сътрудничество Ив. Стефанов, И. Знеполски, Неделчо Милев, Хр. Кирков, Я. Молхов, Т. Андрейков. По-нататък, като разгледа състоянието на „ниския“ критически жанр — рецензията, — авторът на съдоклада се спря конкретно на рецензиите на Ат. Свиленов за филмите „Мандолината“ и

„Иван Кондарев“, на „недомлъвките, оплитани в мрежата на собствените противоречия“. Иван Дечев отдели място и на интервютата, които с малки изключения „все още не могат да надхвърлят плоската схема „въпроси—отговори“, рядко преминават границите на неутралната анкета, за да се превърнат в жив, умен и конфликтен диалог“. В заключение критикът подчерта, че редакцията на списанието не трябва да бъде само „компетентен и непогрешим селекционер на стойности. Неумолимо се налага и следващата решителна крачка — да стане тя организатор, да преодолее изчакването и симптомите на академичното спокойствие, да се включи по-активно в процесите на нашето киноизкуство и кинокритика, сама да провокира нови състояния, да буди безпокойства и дързост“.

В своя съдоклад **Владимир Игнатовски** се спря на работата на сп. „Филмови новини“, като най-напред обоснова характера на списанието, насочено към масовата читателска аудитория — „да бъде атрактивно, четивно, по-лесно възприемащо се от широк кръг читатели“. Атрактивността може да се превърне в отрицателно качество, когато се превърне в самоцел. Но „Филмови новини“, продължи Игнатовски, търси атрактивността си по други пътища — „преди всичко в това да се разнообразяват материалите, да се поднасят леко и достъпно, без, разбира се, това да влияе отрицателно на качеството им, да се увеличава илюстративният материал, който също е един от магнитите за масовия читател“.

По-нататък авторът на съдоклада говори за стремежа на списанието да притежава своя критическа физиономия, свой индивидуален облик, който се обуславя преди всичко от авторското участие в него, от състава на сътрудниците. Той отбеляза по-специално грижите, които „Филмови новини“ полага за младата ни критическа смяна. Игнатовски посочи след това конкретни рецензии, съдържащи сериозни и аргументирани анализи на български филми („Преброяване на дивите зайци“, „Като песен“, „Последната дума“ и др.), утвърждаващи положителните търсения на наши изтъкнати кинематографисти. Критикът отбеляза същевременно, че на страниците на списанието се появяват и рецензии, подминаващи слабостите на едно или друго произведение, като се спря обстойно на рецензията на М. Саръванова за филма „Мъже без работа“ — „този пример на благодушно отношение, на изневяра на критериите“.

Игнатовски говори също за отразяването на страниците на списанието на чуждия филмов живот, за стремежа на редакцията да помества теоретични материали, за мястото на проблемните разговори по даден въпрос или кръг от въпроси и др.

ИЗКАЗВАНИЯТА

Николай Хайтов изрази пълно съгласие с теоретическите изводи и разработки, „с основните истини за нашата филмова критика“, съдържащи се в основния доклад. През последните години, отбеляза Хайтов, нашето киноизкуство „набра изведнъж голяма художествена височина“. Заедно с това се разви и кинокритиката. И

ако все пак тя не е на необходимата висота, причината е една. Нетърпимостта към критиката. Все още има „творци, които са над критиката“ и за които трудно се пишат отрицателни рецензии или дори отрицателни забележки. При това става дума не за бездарни, а за даровити хора, които не са успели докрай да осъществят своите замисли. Най-често критиците премълчават или дори прикриват техните слабости. Привилегированото положение в критиката обаче притъпява възискателността на творците; постепенно те загубват критерия за това, което правят, и „малките недостатъци прерастват в система от творчески несполуки“. Въпросът съвсем не е частен, а изцяло обществен и политически, защото съдбата на отделните творци е съдба на цялата наша култура. Накрая Хайтов подчерта необходимостта да се подкрепя енергично справедливата, талантливата и градивна критика.

Във филмовата ни критика, посочи **Иван Стефанов**, съществува известен подем. Днес тя има извоювани позиции в редица вестници и списания, дори се чувствава глад за филмови материали. Кинокритиката ни стана по-оперативна, по-ежедневна в най-добрия смисъл на тази дума. От друга страна, подемът в критиката се изразява и в стремежа тя да се превърне във форма за научна изява. Днес се смята за съвсем нормално у нас да се защити дисертация по въпросите на киноизкуството. Издигна се и социалният престиж на критиката. В последно време, подчерта Стефанов, се забелязва развитие на естетическите дисциплини по посока на социалните проблеми. Една от главните задачи в настоящия момент е да се преодолее методологическото изоставане на нашата критика. За да не изостава в своето развитие, тя трябва да се сроди обезателно със социалната психология и други социални науки.

В редица случаи патосът на критиката ни е остарял, затворен в средата на студийните кина. Трябва да се излезе от тази среда и да се потърсят форми и контакти с широката публика. По-нататък Стефанов говори за необходимостта да се защити предоставеният от пресата терен, да се повишава качеството на двете страници и половина. Накрая той обърна внимание върху актуалния проблем за микроклимата — както в секцията, така и по отношение присъствието на нашата критика в рамките на съюза.

Писателят **Рангел Игнатов** се спря на някои особено ценни характеристики на нашата кинокритика. Преди всичко тя е много тясно, непосредствено свързана със своя обект. Твърде често тя отбелязва масирано новите филми. Критиката ни е актуална; третирайки проблемите на съвременното кино, тя е непосредствено потопена в най-актуалните задачи на изкуството, а това ѝ придава идейно-политически и действителен характер. Игнатов разгледа по-нататък някои недостатъци на кинокритиката. Тясното ѝ специализиране води до едностранчивост на погледа; всъщност киноизкуството не се развива изолатирано от литературата и другите изкуства, то е в непрекъснато взаимодействие с тях. Покрай интересните и задълбочените рецензии нерядко се срещат и дилетантски материали, които имат по-скоро популяризаторски и информационен характер. Р. Игнатов подчерта необходимостта от повече обобщаващи статии, разглеждащи

насоките в развитието на българския филм. Напоследък, посочи той, се натрапва впечатлението за известно успокоение, то идва от липсата на дискусии, на творчески спорове, които са нужни не заради самите тях, а заради заложения в тях стремеж към откривателство.

На някои слабости на критиката ни се спря режисьорът-документалист **Георги Янев**. Според него критиците се занимават много повече с проблемите на чуждите кинематографии и много по-рядко с развитието на българското кино. Малко са изследванията върху основните проблеми на киноизкуството ни. Все още до този момент, подчерта Янев, ние нямаме история на българското кино. Слаби са контактите между филмовите творци и нашите критици, обикновено те се разминават, затворени в своите сфери, в своите кръгове. Понататък Г. Янев отбеляза, че като цяло българската кинокритика е обърната едностранчиво само към игралния филм, не проявява особен интерес към документалното кино. Липсват сериозни критически изследвания върху неговите актуални проблеми.

Режисьорът **Георги Стоянов** изрази приятната си изненада от високото ниво на обсъждането — на докладите и разискванията по тях. Той е на мнение, че критиката — тази „потърпевша професия“ вече навлезе в „кухнята“ на кинематографичните процеси, изследва отблизо и компетентно проблемите на филмовото ни изкуство. Радваща е и „благородната война“, която според него се разгаря вече между двете киносписания, създаването на определени кръгове от автори около тях, определящи лицето им. За по-нататъшното заздравяване на съществуващия климат е необходима, продължи Г. Стоянов, „по-голяма вискокостност към една част от критиците, които проявяват малко демонстративна безпринципност“. В своето изказване критичката **Елена Михайловска** подчерта необходимостта от задълбочени разговори, от дружески дискусии по методологическите проблеми на художествената критика. Изказаните например различни мнения от Ив. Стоянович и Ив. Стефанов за правото на критика да излезе извън творбата и да разсъждава върху нейните социологически координати са според нея отправна точка за един полезен спор по тези проблеми на филмовата ни критика. След като посочи взаимната връзка между нивото на критическата мисъл и нивото на филмовата продукция, Михайловска говори за необходимостта от специализация и диференциация на отделните критици, за открояването на повече и по-ярки индивидуалности, за обогатяване на анализа и подхода към отделната филмова творба. Критическото самосъзнание, продължи Е. Михайловска, се определя не само от критиката, в голяма степен то се определя и от печатаните и устно изказани съображения на творците за киноизкуството. За съжаление у нас „няма нито вкус, нито традиция отделните творци да говорят за своите филми“ или за произведението на своите колеги. Накрая критичката говори за недостатъчната информация по въпросите на киното, за необходимостта средствата и усилията, които сега се пилеят в много посоки, да се съсредоточат на едно място.

Кинокритичката **Красимира Герчева** говори най-напред за авторското самочувствие на критика, за поводите, които го понижават, за необходимостта да се повиши обществената значимост

на филмовата критика. Сегашното и бъдещото развитие на критиката, посочи по-нататък Герчева, зависи от решението на някои практически въпроси; един от главните въпроси е този за урегулиране на взаимоотношенията между секция „Кинокритика“ към СБФД и филмотеката. Необходимо е да се установят, продължи тя, по-тесни контакти между секцията и редакциите на столичните издания — да се помисли за състава на сътрудниците, които пишат на страниците на столичната преса, за качеството на публикуваните материали, за разнообразяването на жанровите форми и т. н. Кр. Герчева засегна и проблема за подготовката на кадрите, на критическата смяна. Критиката, отбеляза в заключение тя, трябва да бъде възприемана не като добавъчен, вторичен продукт, а като творческа „мисъл, която може да тласка напред развитието на едно цяло киноизкуство“.

За задачите на филмовата критика говори обстойно **з. а. Борислав Пунчев**, кинооператор. Тя е призвана да направи по-богата, по-напрегната, по-ефективна връзката на публиката с киното, да придвижва вкусовете ѝ напред, да ги изравнява с вкуса на критика. Наред с това критиката има задължения и отговорности пред творците: да бъде много точна в оценките си, да притежава висок морал и принципиалност. По-нататък той говори за сложните взаимоотношения между поръчващ филма, създаващ творбата, публика и накрая оценяващ. Но ние бихме искали, подчерта Пунчев, оценяващият — критиката — да не бъде накрая, а да бъде ръководство, да влияе още в първите етапи — при поръчката и създаването на произведението, т. е. в самия творчески процес. Дискусионността, полемичността са „много по-добър старт за напредък, отколкото една привидна хармония и една привидна идиличност“. След това Пунчев се спря на някои грешки и увлечения на критиката — абсолютизирането на жанровите рамки, механичното пренасяне изискванията на един жанр към друг и др. Накрая Пунчев сподели мисли за мястото в нашия духовен живот на достъпните филми, за отрицателното отношение на някои критици към редовите филми с голям обществен отзвук.

За основните задачи пред българската кинонаука говори подробно кинокритикът **Неделчо Милев**. Преди всичко пред нея стои въпросът за по-задълбочената и строга специализация; не може с общи и приблизителни познания за киното да се анализира задълбочено и компетентно проблематиката на отделните видове кино: игрално, анимационно, научно-популярно, документално. Необходимо е профилиране на научните работници и в областта на отделните компоненти: на режисурата, на сценаристиката, на операторското майсторство и т. н.

Важни са и проблемите, продължи Н. Милев, които предстои да бъдат решени в областта на историята на киното. Преди всичко трябва да се систематизират и доведат до окончателен резултат усилията за написване история на българското кино. По-нататък той се спря на въпросите на кинообразованието, като по-обстойно разгледа някои особено актуални проблеми пред новотворителната катедра по кино: за подбора на студентите, за осигуряването на про-

фесионално зрял и квалифициран преподавателски състав, за създаването на необходимата учебна база. Работата на катедрата по кино, отбеляза в заключение Н. Милев, въпреки огромните трудности вече започна да навлиза в нормалното си русло.

Не винаги се разбира единството на отделните съставки в класово-партийния критерий, подчерта кинокритикът **Божидар Михайлов**, понякога този обективен критерий се принизява до равнището на произволно лични пристрастия и групово-конюнктурни настроения, до поддържане само на отделни стилово-жанрови направления в българското кино, до възвеличаване само на отделни творци и високомерно отричане на всички останали. По-нататък Михайлов отбеляза, че пренебрежението към редовата продукция, критическата елитарност води до опасна изолация от най-насъщните проблеми на киноизкуството. В последно време, продължи критикът, за някои автори отделни филми са само повод да се илюстрират сами по себе си актуални социологически тези; творбите обаче се съпротивяват на този произвол. Б. Михайлов възрази на крайните оценки в съдоклада на Ив. Дечев за отсъствието изобщо на проблемни, обзорни статии на страниците на сп. „Киноизкуство“, осмислящи новите факти и процеси в българското кино. Той приведе много данни, свидетелстващи за усилията на редакцията да се включва активно в съвременния ни кинематографичен живот, да обобщава сега натрупвания опит. Списанието е търсило настойчиво сътрудничеството на някои изтъкнати автори — дори и тогава, когато е било многократно отклонявано.

Сценаристът **Тодор Монов** изрази убеждението си, че едновременното обсъждане на състоянието на филмовата критика, на специализираните списания и на критиката в пресата е основна слабост на пленума; то не допълваше, а дезорганизираще основната тема. Той не приема основния доклад заради неговия просветителски тон, заради отсъствието в него на цялостен образ, на категорична и ясна задача, на критерий; всъщност в доклада отсъствуват, според Монов, основните проблеми на критиката. По-нататък той отбеляза, че в много случаи на нашата критика не достига партийен патос и принципиалност, като се позова на някои неточни спорове с него оценки за отделни наши филми.

На диалога между операторската професия и критиката посвети своето изказване **з. а. Атанас Тасев**. Той отбеляза, че в срещите на операторите с критическата мисъл могат да се осъзнаят и теоретически осмислят осъществените търсения, за които не е мислено предварително — в подготовката за реализацията им. За операторското изкуство се пише недостатъчно — „може би малкото място, отделено в ежедневния печат и специализираните издания, не дава възможност за отбелязване на творческата работа. А може би ние не даваме често повод за едно по-обстойно и многостранно изследване“. Малко място се отделя, продължи А. Тасев, за пластиката, която не бива да се разглежда изолирано от общия художествен резултат. Време е вече „нашата критическа мисъл да взем отношение по появилите се признаци на традиция, националност в пластиката на художествения филм. Могат да се усетят тенденции на индивидуални стилове“.

Въпросите, предмет на обсъждането, отбеляза критикът **Ивайло Знеполски**, са толкова много и сложни, че „дори такъв добре организиран пленум не може да внесе една желана кристална яснота“. Той се спря подробно на някои основни противоречия и недоразумения, с които е свързана професията на критика. Според него информацията за чуждестранното кино по страниците на двете списания не винаги е актуална, значима, строго подбрана, често тази информация е хаотична. Знеполски подкрепи изразената от Ив. Стефанов мисъл „че един основен проблем пред нашата критика или кинокритика в частност сега е обогатяването на нейния понятиен характер и на нейната методология“. По-нататък кинокритикът обоснова необходимостта от диференциране на кинокритиката — право на съществуване имат бързата, оперативна критика в две страници, критиката, която оценява по-надълго и по-сериозно в специализираните издания, критиката, която предлага обзорната статия, прогнозира развитието. Съществува и критика, „която ще направи по-големите неща, която ще напише книгите за киното, която ще напише историята на българското кино, която се занимава с най-интересното в световното кино“. След това Знеполски засегна и проблема за собствената специализация на критика.

За да бъде в състояние критиката да осъществява задълбочен и обоснован анализ на фактите и процесите в киното, заяви в своето изказване критичката **Мария Рачева**, е необходимо освен лично умение, методологически инструментариум и ясни идеологически критерии — и познание на тези факти и процеси, на явленията в световното кино. Това поставя с изключителна острота проблема за информацията. Критикът трябва да разполага не само с необходимата литература, но и да има възможността да се запознава своевременно с най-значителните нови филми. „Кинокритиката не може да се инспирира от кинокритика. Тя трябва да се инспирира от произведения, от филми.“ По-нататък М. Рачева отбеляза, че развитието на нашата кинонаука, на теоретичната ни мисъл предполага едновременно доставяне и превеждане на необходимата литература.

Дончо Хитров възрази на опитите кинокритиката да се възприема стеснено. Отбелязвайки нейното многообразие, той подчерта, че нея можем да открием „и в най-обикновеното антрефиле, и в информацията, и в репортажа, и в портрета“. Той се спря на необходимостта от по-пълно взаимодействие между секция „Кинокритика“ и ФИПРЕССИ, от оказване непосредствена методологическа подкрепа на пишещите по проблемите на киното в пресата, радиото и телевизията, които не членуват в секция „Кинокритика“ към СБФД. По-нататък Д. Хитров посвети своето изказване на някои нерешени въпроси на „износа на информация“, т. е. на информацията за българското кино в чужбина. Необходимо е по организиран път да се установят контакти между наши критици и чужди издания, преди всичко в социалистическите страни. За съжаление в бюлетините на някои международни издания сега се срещат понякога като кореспонденти от България имена на чуждестранни автори. Накрая Хитров запозна присъстващите с характера и задачите на „Кино и време“, тримесечно издание на националната ни филмотека.

След като сподели свои мисли за сложната и отговорна мисия на критика, кинокритичката **Вера Найденова** изказа опасението, че значението на издадените книги понякога може да се хиперболизира; книгата не може да бъде единствен критерий за присъствието на един критик във филмовия ни живот. Има хора, които двадесет години работят упорито, ежедневно в кинокритиката, пишат актуално, участвуват дейно в художествените съвети, изказват се от отговорни трибуни — и изведнъж се оказват ариергард по отношение на други, които си седят в къщи, прочетат десет книги и от тях написват една... По-нататък Найденова говори за вътрешните, иманентни закони на критиката, за нейната методология. Критичката също подчерта необходимостта от сродяване на критическата мисъл със социологичния и философски анализ, но предупреди за опасността от увлечения, при които се забравя, че „изкуството е изящество, че също толкова интересно е, без да се увличаме в крайности, да се разгледа и структурата на едно художествено произведение“.

В. Найденова осъди елитарното, високомерното отношение на някои критици към нуждите на телевизията и радиото. Тя говори и за безучастието на филмовите творци към изявите на критиката. „Ние нямаме обратна връзка с тези, за които пишем. Липсват ни дискусии с тях, липсват ни разговори.“ Накрая тя говори за голямото значение на редакторството в киностудиите — тази „критика в действие“.

Критикът **Камен Тодоров** се спря на влиянието на филмовата критика върху творческия процес. Навлизането на критиците в студиите в качеството им на редактори или членове на художествени съвети е пряко участие в кинематографическия процес. Но според Тодоров „главното влияние на филмовата критика върху творческия процес си остава и сега изявата ѝ именно като филмова критика“. По-нататък той говори за кинопублицистиката, за издигането на нейното равнище на страниците на изданията и в предаванията на телевизията и радиото. Причината за слабите, дилетантски материали не бива да се търси само в проявите на некомпетентност в редакциите, в предпочитанията им да работят с млади, неутвърдени автори, с чиито статии се оперира по-леко и понякога дори безцеремонно. Трябва да се подчертае, че най-известните наши критици не винаги се отзовават на поканите да пишат в ежедневниците. К. Тодоров отдели място в изказването си и на дискусиите, които са необходими не само на критическата мисъл, но са „форма за истинско участие, за истински принос на кинокритиката в решаването на творческите проблеми на филмовия процес“.

Заключително слово произнесе **Емил Петров**. Той отбеляза, че обсъждането на филмовата критика неизбежно трябваше да се насочи към един по-широк кръг от проблеми. В това впрочем е и първата заслуга на пленума — той очерта фронта на филмовата критика в най-различните ѝ разклонения, днешното ѝ състояние, нейните перспективи. Оттук нататък, на тази завоювана база, други обсъждания и срещи ще си поставят по-специализирани задачи, ще изследват една или друга страна, един или друг сектор на критиката. Вторият положителен момент е активната размяна на творчески

мнения, изявяването на колективния опит, на колективното мислене по най-сложни и трудни проблеми. В тази размяна на мнения участваха представители на различни кръгове от нашия кинематографичен живот, носители на различни тенденции, на различни творчески пристрастия.

На обсъждането се създаде, подчерта по-нататък Е. Петров, атмосфера на дълбока заинтересованост от разглежданите проблеми, от развитието на българското киноизкуство и на филмовата ни критика. В тази атмосфера се чувствуваше консолидацията на творческите сили на нашия кинематографичен фронт и на нашия съюз върху ясни и принципи позициии. Тази именно атмосфера е единствено продуктивна, всъщност тя е победа над задкулисният манталитет, който до неотдавна господствуваше и тровеше нашите взаимоотношения.

Заслуга на обсъждането е, че този път не се изпадна в безплодни прения, в бърборене. Теоретическите проблеми се съчетаваха с практическите разрези и пътища за осъществяването в живота на набеязаните конструктивни идеи.

Е. Петров изрази убеждението, че разширеният пленум е завоювана позиция за нашата критика, прецедент, който може да бъде използван за подобни обсъждания на други сектори на нашето киноизкуство. Филмите, които очертаха движението на нашето киноизкуство напред, са създадени от хора с творчески вълнения, с творчески прозрения и мисли. Би трябвало, отбеляза в заключение Е. Петров, тях творчески вълнения и мисли да навлязат и в нашия кинематографичен бит, в преките контакти между критици и филмови творци.

ПОГРЕБАЛЕН МАРШ ЗА ЧЕРНО - БЕЛИЯ ФИЛМ?

РУМЕН ГЕОРГИЕВ

Последните няколко години почти всички кинематографии преминаха изключително към производството на цветни филми и нашата кинематография не остана встрани от този световен процес.

С какво се обяснява този своеобразен „цветен взрив“ не само в киното, но и в телевизията? Преди всичко този процес не е случаен, неговите корени трябва да се търсят в усъвършенстването на масовите средства за информация. Цветът като мощно средство за въздействие започна да се използва към края на 50-те години, като отначало навлезе в рекламите, фотографията, плакатите, а в края на 60-те — и в киното и телевизията. От една страна, това се обяснява чисто психологически — човек живее в богата на цветни нюанси действителност и естествено той „вярва“ повече на цветното изображение, отколкото на черно-бялото. От друга — „традиционните“ изобразителни изкуства и по-специално живописата отдавна използват цвета като силно изобразително средство и съвсем естествено е и „техничните“ изобразителни изкуства да преминават на това по-високо стъпало от своето развитие.

Дали обаче е настанало време да се свири погребален марш на черно-белия филм? Няма ли да изхвърлим заедно с мръсната вода и детето?

Нека се върнем малко назад, за да проследим как се достигна до цветния филм. Това ще ни позволи да подходим в историчен план към проблема за цвета в кинетичното изобразително изкуство — кино и телевизия.

Недостигът на цвета се е чувствал остро още в началото на развитието на киното и за това е бил намерен палеативен изход — дневните кадри се тонирали в кафяво-оранжев цвят (сепия), а нощните — в син. В някои филми всяко кадърче са оцветявали ръчно и макар и доста несъвършен, този метод е по-високо стъпало от предциния.

Тук трябва да се спомене известният „червен флаг“ във филма на Айзенщайн „Броненосецът Потемкин“, който вече не изпълнява олеографична функция. Този филм бележи началото на втория, несъмнено качествено по-висок етап в използването на цвета като драматургичен акцент.

Така се очертават двете функции на използване на цвета — олеографична и драматургична. Съвсем естествено е отначало претовес да има първата, тъй като за сериозно използване на цвета е бил необходим технически съвършен процес. Отначало „техникolorът“ на Х. Калмус (САЩ) предава грубо цветовете — небето е наситено синьо, тревата — ярко зелена, а лицата на хората — кафяви. Въпреки това през 1935 г. режисьорът Р. Мамулян и операторът Р. Ренеган правят опити за драматургично използване на цвета във филма „Беки Шарп“ — студени и топли тонове в зависимост от характера на действието. Въпреки усъвършенстването на „техникolorа“ в предаването на цветовете, сложният процес на снимане върху три черно-бели ленти се оказва пречка за масовото разпространение на цвета в киното.*

Многослойният материал „агфакolor“ (Германия) със сравнително простия си технологичен процес открива нови възможности за масово внедряване на цвета в киното, но попречва Втората световна война.**

В края на 40-те години излиза „совкolorът“ (СССР), а в началото на 50-те и „истмънкolorът“ (САЩ), с което фактически започва постепенното навлизане на цвета в професионалното кино.

Тук трябва да се отбележи работата на С. Айзенщайн и оператора А. Москвин, които решават финала на втората серия на „Иван Грозни“ в цвят (осъществен на „агфакolor“ негатив) — борбата на двата свята е борба на цветовете — от златистоожълто до моравосиньо.

Това е накратко историята на цвета, който навлезе толкова стабилно, че вече е възможно да се говори за нов период в историята на киноизкуството. Навлизането на цвета може да се сравни с навлизането на звука в нямото кино, макар че периодът не беше толкова къс, колкото при звука.

Естествено възниква въпросът: Нима е нужно да се повтори Чаплиновата грешка по отношение на звуковото кино? И въобще нужно ли е да се дискутира по отживялото времето си черно-бяло изображение?

На времето, с появата на звука, изведнъж изобразителното решение на филма рязко спадна за сметка на новия феномен и

* Сега „техникolorът“ се използва за масов печат на филмови копия, като снимачният процес се извършва на многослоен негативен материал.

** Преди него бе открит „кодахром“, но той бе обратим материал, непригодим за професионални цели. На него американците заснеха военните действия на Втория фронт.

трябваше да мине дълго време, за да се възвърне отново изразителността на кадъра. И вече на ново стъпало да се развива изкуството на черно-белите нюанси, достигайки своите върхове във филмите на Г. Фигероа, А. Москвин, Г. Толанд, Дж. ди Венанцо и С. Урусевски — едно изкуство, което не може да се зачеркне с един замах. Основание за това ни дава опитът на „традиционните“ изкуства — и до ден днешен продължават мирно да съжителствуват, обогатявайки се взаимно, графиката и живописата. В тази светлина нещата трябва да се анализират спокойно, защото може би както широкият екран не може да измести нормалния, така ще продължи да съществува (макар и в по-ограничен периметър) и черно-белият филм.

Вероятно това ще бъде съществуване на нов етап, защото вече се забелязват симптомите на такова развитие.

От една страна, това е използването на „трансформирано“ черно-бяло изображение, при което се използват специфично фотоспособи като псевдосоларизация, изохелия, фотобарелеф, фотография. Така в съветския филм „Молба“ на режисьора Т. Абуладзе и оператора А. Антипенко в съответствие с драматургичното съдържание наред с „обикновеното“ изображение редица епизоди са снети на свърхконтрастен материал, при което тоналната гама се състои само от два тона — бяло и черно, а други са изпълнени чрез псевдосоларизация, при което част от изображението е в „позитив“, а част — в „негатив“.

И така, навлизането на цвета в киното даде начален тласък в търсенето и обогатяването на черно-белия изобразителен език.

От друга страна, е налице едно частично използване на черно-бели епизоди наред с цветните. В известния френски филм „Един мъж и една жена“ на К. Льолуш някои от епизодите са снети на черно-бяла лента, а в последствие при копирането им на цветен позитив — виражирани в различни цветове. При това зрителят не винаги „усеща“ къде изображението е виражирно, защото е погълнат от чувствата на героите (нощните епизоди в колата), от живото присъствие на малките актьори (децата на героите в ресторанта) или от завладяващото със своя динамизъм зрелище (ралито Монте Карло).

В съветския филм „Вуйчо Ваньо“ на режисьора А. Михалков-Кончаловски и оператора Г. Рерберг съчетанието на черно-бели и цветни кадри на пръв поглед прилича на модно увлечение (което между другото породило филма на Льолуш). Това обаче не е така, защото за разлика от филма на Льолуш тук смяната на черно-бели изображения се усеща много ясно. Тази смяна, отразявайки колебанията на персонажите между миражите и реалността, представлява своеобразен етичен коментар: черно-белите кадри — това е сън, наркоза, замайване, грях, а цветът е реалност, живият живот, истината.

Трябва да се спомене и един филм, останал като почти единствен опит в използването само на виражиранс черно-бяло изображение — чехословашката пародия „Лимонаденият Джо“ на режисьора О. Липски и оператора В. Новотни. Епизодите на филма са

оцветени по подобие на старите тонирани филми и в това се състои свеообразната „визуална пародия“ на изображението.

Тези примери показват ново смислово значение на използването на черно-бялото изображение в драматургичния контекст на цветния филм. Така че днес черно-белият филм не е изхвърлен напълно от арсенала на изобразителните средства, напротив, тепърва ще бъдат откривани нови възможности за неговото използване, нови хоризонти за въздействие върху зрителя.

Що се отнася до другата тенденция — обогатяването на черно-бялата изразност, положението е комплицирано: от една страна, творците желаят да работят по усъвършенстването му, но прокатчиците се явяват като бариера на този път, твърдейки, че зрителите не желаят да гледат повече черно-бели филми! По всяка вероятност това ще бъде временна тенденция, защото не е възможно да се поставят прегради пред творчеството, от една страна, а от друга, както гласи народната мъдрост, „всяко чудо за три дни“, току-виж зрителят се пресити на цветовете и поиска да се върне отново в „доброто старо време“ — при монохроматичния филм. В този смисъл е интересно изказването на известния американски оператор Р. Съртис („Бен Хур“, „Доктор Дулитъл“, „Оклахама, такава, каквато е“) в списание „Американ Синематографър“ (1972, № 1) по повод снетия от него черно-бял филм „Последната кинопрожекция“. Въпреки опасенията на продуцента, че филмът няма да се продаде на телевизията, защото зрителят ще помисли, че му се е повредил цветният телевизор, той и режисьорът (П. Богданович) настоявали филмът да бъде черно-бял. На техния замисъл отговаряла стилистиката на черно-бялото кино, „необходим е бил старият стил на снимане, филмът е трябвало да изглежда така, като че ли го е снимал опитен кинолюбител“.

И така въпросът за мястото на черно-белия филм остава открит. Той няма да загине, а ще продължи да се развива, изработвайки нов, собствен стил на изобразителна изява, който няма да бъде повторение на този досега.

По новому ще звучи синтезът на черно-бяло и цветно изображение в един филм. Черно-бялата техника не е по-примитивна, черно-бялата палитра не е по-бедна от цветната, тя просто е ... по-друга!

«ПОСЛЕДНО ЛЯТО»

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

Логиката в развитието на съвременното ни социалистическо кино често пъти е стъписвала мнозина с неочакваните си капризи и художествени открития, с непостоянството в интереса към даден тип филми, с привидната хаотичност, с която се втурва да изследва нови територии. „Козият рог“ и „Обич“, „Последната дума“ и „Преброяване на дивите зайци“, „Иван Кондарев“ и „И дойде денят“, „Наковалня или чука“ и „Най-добрият човек, когото познавам“ — вземам примери само измежду призьорите на последните два национални фестивала — разкриват широтата и богатството на онези идейно-творчески търсения в нашето кино, които чертаят контурите на неговото художествено израстване. Всъщност тъкмо това многообразие на творчески индивидуалности и жанрово-тематични ориентации, стремежът към самобитност и самостоятелност в мисленето, в използването на съвременния филмов език са сигурни предпоставки за бъдещото по-цялостно и завършено изявяване на потенциалните възможности на българското кино.

„Последно лято“ е изненада не само за мен. Някак си трудно е да се „улови“ нишката, която води неговия създател от театъра (с няколко много интересни постановки), през „Иконостасът“ (съвместно с Т. Динов) и „Наковалня или чука“ към прозата на Й. Радичков. Да не говорим за абсолютната несъпоставимост между последните две филмови произведения на Хр. Христов, за невъзможността да бъдат поставени редом строгият и монументален филм за Г. Димитров, с неговата импозантност и стремеж към приповдигнатост на образите, с директните си политически внушения, и „Последно лято“ — тази многопластова притча, която буквално всеки миг е застрашена да се разпадне под напора на талантливите си автори протуберанси.

Но да търсим художествена логика единствено в сферата на употребените изразни средства, да свеждаме въ-

проса за вътрешната адекватност на таланта до равнището на стилистиката на практика би означавало да насилваме индивидуалното своеобразие на творческия акт, да пренебрегваме неговите съкровени закони на самоизява. И преди всичко такъв подход би довел до формализъм и метафизика в оценката. Изхождайки от подобни критерии, е много лесно да се обяви един филм като „Последно лято“ за формалистичен, за естетски и неразбираем. Нещо повече, самата творба би се разпаднала на отделни по-впечатляващи или по-слабо шокиращи сцени, защото обективно погледнато, нейната структура обединява взаимно отричащи се художествени похвати. И все пак „Последно лято“ не е нито формалистичен, нито епигонски филм. Дори не е толкова сложен (в смисъл затруднен, усложнен за разбиране), колкото изглежда при първо гледане.

Историята на Иван Ефрейторов е традиционна като тема и проблематика за нашето изкуство и литература. Драмата на селянина, откъснат от земята, от вечната си битка за коравия хляб, онази сложна драма, която настъпва в миговете на мощни социални преобразования и помита в своята неумолима логика всичко ретроградно и консервативно, също не е новост за нашето киноизкуство. „Неспokoен път“, независимо от всичките си несъвършенства и художествени слабости, подхвана умно и задълбочено тази тема, търсейки смисъла на социалните преобразования у нас след победата на революцията в душевността на обикновения труженик. Дистанцията между филма на Д. Даковски и „Последно лято“ не е в годините, дори не толкова в художествените достойнства, а в зрелостта на мисленето, в смелостта, с която се поставят проблемите на нашата съвременност, аналитичността и задълбочеността, с която авторите навлизат в дълбочините на личността и търсят нейните вътрешни опори. Разглеждан в този аспект, филмът „Последно лято“ се откроява на фона на филмовата ни продукция от последно време, бележейки важна крачка по пътя към един активен и продуктивен вид авторство в киното.

Вече отбелязах родството на филма с едноименната новела на Радичков, но се затруднявам да определя точно линията, която среща таланта на писателя с авторското виждане на режисьора. На пръв поглед сякаш филмът предлага твърде оскъдни импулси, които да навеждат към своеобразната проза на Радичков. Филмовата режисура руши твърде самозабвено (и не без видимо удоволствие, родено от взривовите на фантазията) структурата на сценария (това най-лесно може да се проследи по публикацията на оригиналния авторов сценарий в сп. „Киноизкуство“, бр. 4, 1973), прекроявайки композицията на сюжета, търсейки нови щрихи и детайли към историята на Иван Ефрейторов. И странно, от тези смели операции най-малко е пострадал духът на първоизточника, онова особено хуманистично излъчване, което присъствува в най-зрелите работи на И. Радичков. Очевидно, режисурата е успяла да остане вярна на идеите на прозата, без да изпада в буквалност и без да губи своята самобитност.

„Последно лято“ е колкото неочаквана, толкова и приятна изненада. Сложен и богат на конфликтни ситуации, живописен в ху-



Григор Вачков в ролята на Иван Ефрейторов от филма „Последно лято“

бавия смисъл на думата и верен на реалистичния рисунок на човешките характери, филмът на Хр. Христов покорява тотално. Избраната от режисьора филмова стилистика, маниерът на неговото повествование в известен смисъл имат магнетично въздействие и са способни да заслепят в определен момент цялостното възприятие на филма, измествайки акцентите почти изцяло в плоскостта на изразните средства, на формата. Но все пак оригиналността и своеобразието на филма „Последно лято“ е в разкриването на съдържателните аспекти на жизнената драма на Иван Ефрейторов, в изградения и поднесен с много вдъхновение негов образ. Този корав българин, стъпил здраво на каменната земя, сякаш постепенно скъсва със своята битова конкретност, за да израсне като образ на митичен трагически герой. Около него бушуват мащабни исторически и социални сили, хиляди хора късат със своя традиционен начин на живот, кълновете на новото пронизват навсякъде самосъзнанието на обикновения човек. В своята упоритост, сама за себе си даже привлекателна, защото в нея съзираме самобитен и силен характер, Ефрейторов се мъчи да остане незасегнат от движението на историята, да избегне сблъсък с времето. Самотен и непримирим в суровата си гордост, героят на филма търси упование в контактите си с природата, в кратките искри на собствената си памет... Жадуващ изпепеляващата сила на любовта, Ефрейторов руши нейните духовни основи; привързан към собствения си дом, той неусетно разпилява богатството и пълнотата на своето съществуване: баща му умира в агониите на парещия спомен за световната война и човешката неспра-

ведливост, синът му го напуска, подмамен от трепета на срещата с чудния свят на големия град. Измъчван от кошмарите на сломеното си упорство, Ефрейторов във финала на филма се оставя да бъде понесен от сала на своя самотен живот-проклятие. Накъде?

Авторите не бързат с назиданието. Пък и дали именно то е най-удачната форма на обобщение, на авторова позиция в този филм? Защото нещата имат и други измерения, конфликтите — още много и различни аспекти. Иван Ефрейторов не е образ, чието развитие трябва да илюстрира някакъв социален и психологически анахронизъм в угода на авторски каприз. Напротив, драмата на този герой се гради на сложността и трагичната раздвоеност на характера му. Дълбоко в себе си, зад бариерите на привидната грубоватост и леност на ума, Ефрейторов пази нежността и свенливостта на земята. С какво вътрешно умиление и топлина той гали Динко, радва се на няколкото минути истинско щастие, което му дарява в града! И как жестоко тъпче смътния порив на момчето към града. В тези полярни амплитуди на характера на Иван Ефрейторов трябва да търсим и онази същностна страна на този образ, която безспорно го драматизира, изпълва с богато и сложно човешко съдържание. Защото героят на филма е най-малко от всичко банален в бруталността си и душевната си осакатеност тип, застанал напреки на времето.

Ефрейторов по принцип не е срещу новото. Нещо повече, едва ли във филма има друг герой, който духовно да е така близо до всичко, което става в съвременността. Това не е парадокс, а диалектична противоречивост на един богат и сложен човешки характер. Ние вярваме във всички аргументи на Ефрейторов, но същевременно сме дълбоко убедени, че крачката на анархистичния бунт на самотен остров сред бездънното отражение на небето в язовира до хората, останали „отвъд“, е почти направена: Ефрейторов е изкупил своята трагична вина, изстрадал е своята самота, за да я превръща в нунужен идол на собствената си гордост. Прострян на сала, сам сред водната стихия, героят на филма ще доплува до своята истина...

Защото Ефрейторов не приема нищо наготово, без да го изстрада. Близостта му с земята го е научила, че няма еднозначни неща, че зад простото често пъти се крие сложното, многообхватното. Той е готов да прости всичко, само не изневярата на самия себе си. Ефрейторов не може да уважава посредствеността, грубия житейски практицизъм, слабостта и безпринципността. Не случайно негов антипод е Сърбина — образ, който външно носи всички белези на положителен герой. На примитивното схващане за позитивна житейска позиция създателите на филма противопоставят своята антитеза. Ето защо Иван Ефрейторов ще бъде непримирим до крайност към Сърбина, към неговите, общо взето, полезни съвети. Максималист дори и в заблужденията си, Ефрейторов не може да приеме истината, дошла отвън, през компромиса. Неговият вик на болка и безсилие, това звучно „лимонадажии“ е моралната присъда над явлението, въплътено в примитивната жизнена философия на Сърбина.

Въобще авторите на филма „Последно лято“ постоянно съотнасят индивидуални позиции, противопоставят гледни точки, за да извлекат истинския смисъл, философията на човешкото битие. Този

стремеж преминава през творбата, насищайки я с интересни психологически зарисовки. В този план особено внимание заслужават образите на стария Ефрейторов, Динко, Сърбина и, разбира се, на Иван Ефрейторов. Всеки един от тях носи своето индивидуално схващане за света, разбирането си за мястото на човека в заобикалящия го свят. Героите на филма са далеч от абстрактната извистеност на едно неспокойно и анализиращо самосъзнание, но инстинктите на техните витални характеристики обогатяват и осмислят във философски план битието им. Темата за справедливостта и човешината, в която се оглеждат всички образи на филмовата творба, се превръща в естествен център и съсредоточие на авторовата полемика. Историята с намереното дете по време на световната война, както и натрапчивият спомен на Иван Ефрейторов за акцията срещу партизанина, присъствуват далеч не случайно или „за колорит“ във филма. Авторите внимателно поставят проблема, за да изведат неговия диалектичен смисъл: няма абстрактна справедливост, откъсната от топлината на човешкото отношение. Старият Ефрейторов мъдро обобщава: „Бог е справедлив, но човешина у него няма.“

Тъкмо тази мисъл филмът утвърждава, задълбочава и конкретизира. Справедливостта, лишена от своето хуманно съдържание, става абсурдна, жестока. Иван Ефрейторов се опитва да раздава по своему справедливост на окръжаващите го, но винаги, когато е посегнал срещу достойнството на човека, срещу неговата личност и дълбоки вътрешни стремежи, той търпи крах: Сърбина търси справедливостта в безболезненото нагаждане към движението на времето, в стремежа си да постигне хармония и адекватност на своето битие, изпълнено с множество компромиси. Но той е жалък в стихийния си порив за мъст: случайният изстрел срещу беззащитната коза поставя нещата на истинските им места.

„Последно лято“ предлага повествование на няколко равнища, всяко едно от които има своето място в общата структура на филма. Мощното начало, издържано изцяло в документален стил, с подчертано влечение към неподправеното впечатление от реалността, постепенно се измества от друг тип водене на разказ, който преминава в интересно иносказание. По такъв начин обикновената житейска история приема характера на притчата. За отбелязване е и друго положително качество на филма: ориентацията към иносказание, към притча не е самоцелна режисьорска изява, а дълбоко осмислено творческо отношение към материала, което е защитено от плътна психологическа разработка на образите и характерите. Нещо повече, в „Последно лято“ властно присъствува чувството за историчност, което в кулминационните моменти е своего рода камертон, определящ общото звучене на епизода, на образа. Честите прсмени във времето, реминисценциите и преките аналогии само усилват и без това изостреното усещане за хода на времето, за приобщеността на драмата на Иван Ефрейторов към историческите процеси.

Същевременно „Последно лято“ е произведение, в което постоянно се сблъскваме с различните измерения и аспекти на категорията „национално“. Това е един истински триумф на твореца, докоснал се до крупните измерения на родното, било в особеностите

на народната ни душевност и характер, било в начина на мислене и отношение към света. Образът на Иван Ефрейторов привлича тъкмо с тази си приобщеност към корените на националната ни душевност и самосъзнание. В яркото изпълнение на з. а. Григор Вачков той несъмнено ще заеме място сред най-интересните и самобитни образи в нашето киноизкуство, като високо постижение, съчетаващо в хармонията и правдата на сочния човешки характер измеренията на историческото битие на нацията. Вкопчен в миналото и жадно устремил поглед към бъдещето, Иван Ефрейторов остава в паметта на зрителя такъв, какъвто финалният кадър от филма го познава: разпънат сред огромната водна шир, умиротворен, познал краха на своя малък бунт пред бързея на времето и самотата на непреклонния си характер.

Една оптимистична човешка трагедия, разкрила диалектичната противоречивост на живота и човешкия характер; една трагедия с очистиращия патос на създанието. Защото семето на Ефрейторовия род не е посято напразно. Динко, невръстният син на Иван, бяга от порутения дом на брега на язовира, от обречения свят на своя баща, пренасяйки във времето всичко онова хубаво и свято, което Иван Ефрейторов му е дал заедно с козето мляко и бялата погача.

„Последно лято“ е произведение, чиито стойност и място в панорамата на съвременното българско киноизкуство тепърва ще се оценяват и уточняват. Своеобразието на филма, неговата самобитност и необичайна форма вероятно ще поляризират и отношението на зрители и специалисти. Но независимо от всичките „за“ и „против“ едно е несъмнено: това е талантливо произведение на нашето кино, един сериозен успех на неговите автори в усилията им да навлязат в същината и действителната сложност на човешкия характер, на конкретните исторически конфликти.

ЗА ФИЛМА «ЗАСАДА», НО НЕ САМО ЗА НЕГО

АТАНАС СВИЛЕНОВ

Преди около година Васил Цонев публикува фейлетон, в който изнасяше действителни факти около необикновения шум, съпроводил появяването на една повест, разказваща за живота на днешните спортисти. Той посочваше, че почти не е останал вестник, който да не е поместил за нея рецензия. И то коя от коя с по-възторжен тон... А иначе, да кажеш, че тази повест е някакво явление в нашата литература, ще бъдеш много далеч от истината. Впрочем и нито един от рецензентите не твърди това. Достатъчно им е обаче да се мотивират с аргументи от рода на тия, че повести с подобна тематика са дефицитни, че за спортистите се пише съвсем малко и т. н., за да изрекат в края на краищата своята благословия.

И тъй, в печата излизат двајсетина положителни отзива за въпросната спортна новест, печатът гърми, та проглушава ушите на читателите заради съчинение със скромни качества, а в същото време е излязла великолепната книга „Антихрист“ на големия майстор Емилиян Станев и за нея... се мълчи. Е, не съвсем, но какво са 3—4 отзива, и то в специализирания литературен печат, в сравнение с наводнението от хвалебствия от страниците на цялата преса?

Тъкмо вече бях почнал да забравям за този крещящ случай на критическа диспропорция, когато едно друго, ново произведение на спортна тема ме подсети за него. Става дума за игралния телевизионен филм „Засада“, който до момента, когато пиша тия редове, не съм видял

на малкия екран. Този филм бе прожектиран само в едно-единствено столично кино, и то без обичайната предварителна разгласа и реклама, но това не попречи рецензентите да проявят към него необикновено внимание. Отзиви се появиха в четири вестника, а не го отмина и радиото.

Но този пъти диспропорцията не е само в степента на внимание. Предишната история — със спортната повест — се повтаря и в друг аспект: отново рецензентите с трогателно помежду им единодушие припомнят колко слабо е разработено от киното ни ежедневието на спортистите, как на пръсти се броят създадените досега филми и както може да се очаква, по пътя на такава подготвяща ни за снизхождение логика идва ред на категоричните положителни оценки. Вярно, има уговорки, че „Засада“ не е явление, че не е от твсрбите, които представляват „крачка“ в движението напред, казва се, че е непретенциозен филм, но в края на краищата се издава присъдата, че е успех.

Ще си призная, че след като видях „Засада“, няхах никакво намерение да пиша за него. Има такива случаи — човек просто махва с ръка и си казва: „Какво пък, във всяко филмово ежедневие има и посредствени произведения. Ще минат, ще заминат и... толкоз!“

Но критиката, която се появи за „Засада“, ме провокира до такава степен, че се почувствах неудобно в мълчанието си. Става нещо нередно, а да се правиш, че не го забелязваш, е недостойно, не е морално. Ами ако утре се появи филм примерно за алпинистите или за пожарникарите, или за хора от някой друг обществен или професионален кръг, към който киното е длъжник, а този кръг заслужава да бъде обект на внимание, пак ли ще правим уговорки за снизхождение и пак ли ще хвалим, макар нивото на творбата никак да не ни удовлетворява? Докъде ще стигнем по този път?

Никога не съм живял със самочувствието, че казвам единствената истина. Критикът действително трябва да е абсолютно убеден в позицията, която защитава, без тази убеденост не би трябвало изобщо да се захваща да пише, но той може като всички хора на този свят и да греша, може да е пристрастен, без да съзнава това. Тогава другите могат да го поправят, могат с общи усилия да се добират до справедливата оценка. В края на краищата споровете, дискусиите са нещо нормално в областта на изкуството.

Но ето че още преди да си отворя устата, бе направен опит тя да бъде запушена. След като имах „неблагоразумието“ да споделя, че съм чужд на възторга за филма и че ще изразя мнението си в „Киноизкуство“, по телефона се обади не друг, а самият автор на сценария Любен Попов и се нахвърли върху ми с „аргументи“ от рода на тия, че той бил доктор по драматургия, а аз съм бил един журналист с обща подготовка и поради това не съм разбирал от кино, че би трябвало да ми е неудобно, щом като досега има толкова положителни отзиви в печата, че съм от „естетсвуващите“ критици, които не са в състояние да оценят идеологическата роля на филма, и т. н. Изобщо бях подложен на „обработка“, която напомня за епизоди от „Засада“, в които обработват главния герой. Но

докато там целта е той да не участвува във фаталния мач и да не попречи на по-нататъшния път на един от отборите, при моя случай целта бе . . . да не си пиша рецензията.

Още недоумявах от наглостта не толкова на автора на филма „Засада“, колкото на колегата (та Л. Попов е редактор в един вестник и би трябвало да е запознат с някои етични норми в нашето общество!), когато дойде на дневен ред „обработка“ от страна на режисьора Орфей Цоков. В кафенето на Съюза на писателите той беше буквално задържан от един наш писател и кинодеец, защото искаше да се нахвърли върху ми с юмруци. Посъветван бях „тактично“ да си отивам, защото иначе могат да се случат неприятности . . .

Впрочем не бях чак толкова изненадан от „самозащитата“ на Орфей Цоков, тъй като след моя рецензия за негов по-ранен телевизионен филм („Червените слонове“), в която си бях „позволил“ да посоча неща в режисьорската му работа, които не ми харесват, той ме заплаши с физическа разправа. Вероятно е смятал, че след подобни аргументи аз вече съм длъжен да харесвам всичките му бъдещи филми?! И понеже е научил, че „Засада“ не ме е възхитил, намира за нужно отново да ме „отрезвява“?!

Излагам всички тези факти, които на някои по-странични люде могат да се сторят невероятни, защото намирам взаимна връзка между опита да бъде „вразумен“ и останалата шумотевица около филма. Та неговите автори сигурно са били не по-малко активни в осигуряването на положителна критика, отколкото в нейното предотвратяване! . . .

Излагам ги, защото те свидетелствуват и за неизживени стари нрави, за опит брутално да бъде газена неудобната критика, макар че иначе толкова много говорим за озониране на атмосферата, за търпимост и т. н. Аз не съм любител на общите приказки и затова цитирам с цялата отговорност истински имена и постъпки. А изводите се налагат, мисля, от само себе си . . .

И тъй след този пространен, но необходим увод все пак ще споделя и впечатленията си от „Засада“.

Намеренията на авторите са били да обединят в едно цяло три линии – атрактивната, зрелищната, която е така присъща за един спорт като футбола; приключенско-психологическата, която е базирана на сложните перипетии около опита на западни бизнесмени да оплетат в мрежите си наш футболист, да го сломят морално да го обезвредат като най-опасен противник в решителните предстоящи мачове от европейския турнир; идейно-нравствената, която ни разкрива вътрешния облик, човешката и гражданската същност на истинския спортист, на патриота Симеон Боянов.

И в трите пункта обаче сценарият на Любен Попов е със сериозни недостатъци, а и там, където е трябвало да се притече на помощ режисурата на Орфей Цоков, тя не само че не поправя нещата, но и всякога ги влошава.

Да се спрем най-напред на зрелищната линия във филмовото действие. Ще призная, че опитният оператор Георги Карайорданов

е вложил много старание, проявил е професионална находчивост, но въпреки това и епизодите долу на терена, и горе на трибуните оставят впечатлението за бутафорност, за неавтентичност. Личи заучеността на ситуацияците, при които футболистите се придвижват по терена, личи непохватността, с която се осъществяват някои елементарни за този спорт прийоми, личи и отсъствието на каквато и да е вътрешна склонност у главния изпълнител Богомил Атанасов да имитира прилично професионален футболист. След два-три добре заснети и динамично монтирани кадъра е достатъчно само за миг да се види как той замахва по топката, за да се разсее всякаква илюзия за достоверност... Трибуните пък са така „режисирани“, така са подканяни артистично да съпреживяват, че реакциите са изкуствено приповдигнати, неестествени. Неприятно е дори да гледаш как популярният спортен коментатор от телевизията Людмил Неделчев също се старее да бъде артист и преакцентира в речта си, преиграва в поведението си, вместо да е бил така предразположен от режисурата, че да изглежда на екрана сякаш издебнат от камерата в привични минути от ежедневието му. Подобен подход би бил съвсем оправдан при видимите симптоми, че е търсена една репортажност в стилистиката на филма, търсена е документална правдоподобност в обстановката, интериора, бита и т. н. Нали именно заради това са правени снимки чак на стадиона в Лисабон, нали заради това са кадрите от оживените улици на голям западноевропейски град... Но щом се търси документалност, автентичност във вещите, в спрадите, в средата, която обкръжава героите, защо тя не се търси и в работата с актьорите, защо не присъства в реакциите на публиката?

По линия на приключенското начало филмът „Засада“ също е уязвим. И то главно в драматургията си. Не отричам, че случай като този с фалшивото похищение на Симеон Боянов от жени-прелъстителки, с изнудването в полицейския участък, с тънките и хитри сметки на бизнесмените, замесени в спорта, да елиминират опасния си противник, са вероятни. Но така, както целият този низ от перипетии е разказан, оставя усещането за нещо съчинено, за нещо, в което доста голям процент заемат ситуацияите-клишета. После липсват детайли, липсват нюанси, грубо и отгоре-отгоре се маркира сюжетният ход. Героите са досущ като пионки, разигравани по определена схема. А като добавим, че и реализацията на сценария не прибавя нищо в това отношение, че дори прави някои сцени още по-наивни (например сцената с прелъстяването и похищението в банята на хотела), обяснимо е защо и в този си пункт филмът не оставя у нас впечатлението за убедителна житейска правдоподобност.

Но най-безпомощни са авторите на „Засада“ в третата и най-съществената линия на филма — в разкриването на нравствения и идеен облик на главния герой Симеон Боянов. На нас така и не ни става ясно дали и кога той се е поддал на инсинуациите на спортните и идеологическите си противници, както също така не ни става ясно има ли въобще в него някаква драма и из какво се дължи тя. А на края неизяснено, психологически немотивирано си остава и решението му да не напуска другарите си, да бъде с тях, да бъде ис-

тински спортист и българин. Като елементарно сюжетно развитие наистина има епизоди, които би трябвало да представляват жалони в сложните изживявания на героя, но на тях им липсва психологическа мотивираност, липсва проникването в душевността, в идейния и емоционален свят на Симеон Боянов. Ако се е поддал на клопката на врага — трябва да ни е ясно защо, трябва заедно с героя да съпреживяваме драмата му, а не от обстоятелствени реплики да гадаем какво става с него. А не е ли същинска загадка и тази история с нервния шок във финалните кадри? Ами ако го нямаше, ако не беше дошъл пак на разяснителен разговор героят-резоньор (спортивният журналист), тогава какво би станало? Как би постъпил Боянов? Узрял ли е той за съдбовното решение, или му помага случайността? . . . Въпроси, въпроси, и то все като следствие на безпомощността на авторите на филма да бъдат изследователи на човешката душа, на тънките психологически състояния . . .

Като твърдят, че „Засада“ е филм за спортистите, някои рецензенти намират, че могат да си послужат със снизходителни критерии. Но професиите и тематичните особености са нещо второстепенно в истинското изкуство. То навсякъде и във всичко търси да разкрие хората, да се занимава с човешки проблеми. Иначе то просто не би било изкуство . . .

МИХАИЛ БЛЕЙМАН

(1904—1974)

Съветски сценарист, критик и теоретик на киното.

Отначало работи като журналист. В киното е от 1924 г. Първите му сценарии са „Заповед

№...“, „Ася“, „Бунт“, „Пътешествие в Арзрум“, „Младостта на командирите“.

През 1937—1939 г. заедно с М. Болишицов и Ф. Ермлер създава сценария на един от класическите съветски филми — „Великият гражданин“ (I и II серия).

През 1947 г. заедно с К. Исаев и М. Маклярски написват сценария на „Подвигът на разузнавача“ — един от най-добрите съветски приключенски филми.

Едновременно с работата си като кинодраматург М. Блейман взема най-активно участие в критическото и теоретическо анализиране и осмисляне на опита на съветското киноизкуство. Острота и проникновеност на мисълта, способност за оригинални критически открития, широки познания в сферите на много изкуства, обществен темперамент — това са отличителните белези на неговите книги, брошури и статии по въпросите на съветското и светозното кино и специално по проблемите на кинодраматургията.

През 1973 г. излезе книгата „За киното“ — свидетелски показания, в която са събрани най-добрите му теоретически и критически работи.



ФРАГМЕНТИ

Времето изразява не само истините, но и грешките, разбира се, ако те демонстрират състоянието и посоката на критическата мисъл, а не само глупостта на своя автор.

Критикът не е съдия, не е автор, не е оракул — той е участник в сложния, мъчителен и труден процес на развитието.

Изкуството трябваше да разкрие революционните тенденции, тяхната скъпоценна новост в сърцевината буквално на всяко явление. Ставаше дума не за педантичната битова достоверност, на нея се бяхме насъдили напълно, а за вглеждането в реалния живот, за разкриването в бити на белите на новата психология, на новите отношения, на новите форми на обществения живот.

С прибързаността си на млад човек аз не знаех, че новото изкуство се ражда трудно и болезнено, че то, както и всяко друго ново явление в живота, възниква не изведнъж, както не в един ден е бил създаден светът. Също така не знаех, че шаблонът и шампите в изкуството не възникват случайно, че мисленето на всеки човек, в това число и на оня, който е зает с естетическа дейност, изпитва натиска на множество мощни реликти и стереотипи и че е твърде трудно да се освободим от тях.

Обикновено смятат, че естетическата шампа е синоним на подражателността. Обаче, колкото и странно да е, шампите понякога изпреварват истинските новаторски произведения. Иначе не бихме могли да обясним защо в съветската кинематография, която тогава не бе навършила и десет години от своето рождение, вече се бяха появили угнетяващ брой шамповани филми, безлични, повърхностни, приличащи си един на друг. Това се дължеше на простото обстоятелство, че се опитвах да „отключат“ тайната на новия живот с вече известен ключ. Поради това шампите нерядко се пораждат сякаш заедно с явленията, които те възпроизвеждат. Не е нужно да се подреждат по рафтовете на времето естетическите факти — ето отначало се появява новаторското произведение, неговият нов поглед, нов стил, нов материал, а след това идват експлоататорите на чуждите постижения, неспособни да създадат нищо ново, и те обезсмислят чуждата находка. Изкуството се развива не само в естетически ред, но и като начин на мислене. Иначе не би могло да се обясни как пошлият роман на Евгени Сю „Жертва на съдебна грешка“ е могъл да се появи едновременно (ако ли не и по-рано) с великата книга на Стендал „Червено и черно“ — та нали в тях е разказано за едно и също събитие. Зараждането на шампите е не само вътрешноестетически процес. Те са резултат на повърхностно отношение към действителността.

Новият начин за възплъщаване на революционната действителност, това което се нарича „поетика на събитията“, бе намерен още в „Броненосецът Потемкин“. В „Октомври“ търсенето бе продължено.

Според мен историците на изкуството допускат винаги една и съща грешка, оперирайки с исторически селектиран материал.

Това се отнася не само до историята на кинематографа. Безспорно е, че развитието на изкуството е определено от шедеври, но самите шедеври възникват не в безвъздушно пространство, а в плътна социална и естетическа среда. Шедеврите могат да бъдат разбрани само когато се изследва развитието на цялото изкуство на епохата в неговите противоречия.

Единственото, за което съжалявах, беше самият вестник. За старите журналисти са незабравими разгорещената атмосфера на редакцията, нервната мобилизация на задъхващата се от бързина машинописка по време на диктуването на срочна статия, меките, миришещи на печатарско мастило шпалти. И аз досега съжалявам, че така отдавна не работя във вестник. Той ме е научил на толкова много неща. Въпросът не е само в своевременността на критическия отзив. Вестникарят неволно съотнася това, което пише, със съдържанието на поредния брой на вестника. И ако критикът не съобщава нещо ново, той няма какво да прави нито във вестника, нито в списанието, нито в книгата. През целия си живот се стараех да не повтарям нито чуждите, нито своите мисли.

Л. Кулешов е режисьор за кинематографистите, откривател на „кинематографически Американи“.

Необходимо ли е да се скрива, че наред с положителните черти всяка художествена школа носи и негативни черти. Като утвърждава своята поетика, школата се стреми да я направи универсална и принудителна и като отрича всяка друга школа, не прощава „измените“. Така например аз възторжено срещнал появата на „Краят на Санкт Петербург“, видях в „Потомъкът на Чингиз хан“ не развитие, не чертите на раждащия се стил на Пудовкин, а „измяна“, отстъпление от принципите на „интелектуалното“ кино.

Нито едно произведение на крупен майстор не може да бъде безпогрешно. „Абсолютни“ неща правят само „готвачите“ в изкуството. Това е закрепено от инерцията и традицията. „Чепатостта“, която според мнението на Л. Н. Толстой характеризира всяко голямо изкуство, е присъща и на С. Айзенщайн. Изгладената посредственост не е характерна за произведенията от голям мащаб. И безполезно е да се спори с дивака, който протестира срещу автомобила, понеже този „кон“ няма опашка.

Съвременната теория знае, че в изкуството няма постоянни стилистически белези, че функцията, с която „работи“ този или онзи компонент, зависи от стилистическата, от жанровата система. По този начин и кинематографът може да бъде драматически и събитен, актьорски, или пък кинематограф, в който изпъкват изобразителните компоненти. Разбира се, не искам да скрия, че през това време аз като пропагандист на „монтажния“ кинематограф, като привърженик на събитийната поетика се стараех да универсализирам техните принципи. Това навярно е неизбежно за всяка поетика, която се бори за утвърждаване и признание. Но въпреки крайностите и преувеличенията, днес аз, разбирайки, че характерът на нашето изкуство се е изменил, че актьорското творчество, ако не във всички, поне в повечето филми е определящият елемент, смея да твърдя, че в кинематографа актьор-

ският проблем стои по другояче, отколкото в театъра. Еднократността на изпълнението, неповторимостта на веднъж заснетия филм, по-голямото в сравнение с театъра внимание към атмосферата на действието и към зрелищните му компоненти понякога правят актьора не изпълнител на „роли“, а „персонаж“ на една естетическа система, каквато представлява филмът.

И не се отказвам дори от „страшното“ и оскърбително твърдение, че в някои случаи функцията на актьора във филма е равна на функцията на крупния план на газената лампа, макар че за тази формула някога едва ли не ме смъкнаха от дискуссионната трибуна.

Според мен е оскърбително за художника да се премълчават неговите неуспехи. Никой не е станал класик още от деня на своето раждане. Признанието се завоюва и не всички започват своя път с произведения, които стават по-късно велики. Некрасов е изгорил своята първа книга „Мечти и звуци“, Гогол се е срамувал от „Ханс Кюхелгартен“, Балзак е започнал с лоши, подражателни романи. Примерите могат да се умножат до безкрайност.

Така бе и в кинематографията. Не смятам, че ще опороча големите майстори, ако кажа, че след „Майка“ и „Краят на Санкт Петербург“ Пудовкин дълго бе преследван от неуспехи или че Довженко след класическата „Земля“ претърпя поражение, като постави „Иван“, че Най-сетне, първият от първите — авторът на „Броненосецът Потемкин“ и „Октомври“ — след тях за дълго време замълча.

Кинематографическото движение се разбира понякога външно. Ако човек, параход или кон се движат — това е кинематография. Ако стоят — това е само фотография. Ние не си даваме труд да помислим, че както статиката, така и динамиката на кинематографическото изображение са явления на кинематографическата семантика, че никакво движение не е нужно в киното, ако е лишено от смисъл.

Вътрешният монолог — това е „интелектуалното кино“, приложено към човека. Пред съветската кинематография се изправи задачата за характеризане на човека, изправи се задачата за показване на човешката психология. Тя може да се показва в реакциите на човека към обкръжаващата го действителност. Може да се разказва за нея. Интелектуалното кино преустройваше формите на кинематографическото действие. То въвеждаше повествователните жанрове в кинематографията. Сега то бе длъжно да даде възможност за характеризане на човека не само в неговите реакции, но и в отношението на художника към този човек. То дава възможност не само да се покажат реакциите, но и да се разшифрова тяхната причина. Именно това Айзенщайн наричаше „вътрешен монолог“ ...

Като говори за „вътрешен монолог“, Айзенщайн поставя проблема за показване на човека в киното не чрез методите на авантюрния роман, а чрез методите на психологическия роман.

Сценарият, разбира се, е литература, но литература, изцяло ориентирана към зрителната изразителност в нямото кино и към зрително-слуховата изразителност в звуковото кино.

Специфичността на сценарната форма в сравнение с другите литературни родове е ориентацията на нейната образна система.

Сценарият литературно, словесно излага своята идея в сетивно-конкретна форма, ориентирана към зрителното възприятие.

Колкото е по-изразителен сценарият литературно, толкова той е по-изразителен и зрително, толкова повече образната форма отговаря на зами-

съзла, толкова по-пълно и по-отчетливо сценарият може да бъде изпълтен във филмовата постановка.

Тук няма противоречия, тук има единство.

Предназначен за постановка в киното и само за постановка, сценарият става литературно произведение в зависимост от своето качествено равнище. Неговата кинематографическа специфика, като се повишава качествено, става литературна специфика. Така се поражда новата литературна форма — сценарият за четене.

Каноническото, ученическо определение на сюжета като борба и сблъкновение между отделни персонажи на драмата е едностранно, непълноценно и не дава представа за многообразието и сложността на понятието. От такава догматична гледна точка всяко произведение със сложна конструкция, което се откъсва от хрестоматийните предели, е съвсем лишено от сюжет или нарушава правилата за изграждането на сюжета...

Сюжетът е нещо по-сложно от конфликта между героите. Често той определя съдържанието на произведението на изкуството, но също така често само циментира неговите отделни елементи, които играят значително по-важна роля, отколкото конфликтът между персонажите.

Сюжетът не притежава постоянно значение, неговата роля, неговата функция се изменят в зависимост от това, кое е доминантата в произведението, кое има основно значение в него.

Достойнствата и недостатъците на художествените произведения не бива да се мерят от една единствена обща и абстрактна гледна точка, от позициите на свършеното еднообразие. Това, което е недостатък в едно произведение, може да бъде ако не достойнство, поне напълно закономерно явление в друго.

Забележителният успех на „Чапаев“ и „Депутатът от Балтика“ породи убеждението, че истинското изкуство започва само тогава, когато във филма е изведен един — и непременно само един — психологически изявен герой, когато целият филм е посветен именно на него, когато темата на филма се определя от неговата и само от неговата личност.

Несъмнено такова изкуство на вгълбената психология, изкуство на единния герой е напълно закономерно, то има право на успех, право на развитие. Но също такава право на съществуване има и друго изкуство, изкуството на сблъскването на различните планове на повествованието, изкуството, при което се развиват събитията, а съдбата на хората само демонстрира развитието на събитията.

Имаше период, когато всички филми изглеждаха, че са написани от един драматург и заснети от един режисьор. Бе намерен благоприятен „среден“ стил, който заплашваше с пълното си безличие. Стилистическата сивота претендираше за монопол на реалистически стил. Нейните последователи дори и не подозираха, че реализмът предполага богатство на изобразителността, а не бедност, разнообразие, а не унила скука.

Струва ми се, Лев Толстой е казал, че художникът започва тогава, когато нарушава общоприетите норми на добрия вкус. Да бъдеш майстор на добрия вкус в нормите, установени от предшествениците, е лесно. Трудно и плодотворно за изкуството е да установи нови форми на вкуса, нови норми на стила, които могат да изглеждат не нещо друго, а именно система от нарушения на старите норми.

Тук е нужно да се разсея едно недоразумение. Тема на изкуството е не задължително растежът на човека, не задължително неговото развитие.

Възможно е да се изгражда образът в книгата, във филма, в пиесата не върху развитието, а само върху характеристиката. Пълнотата на образа възниква не защото у човека се натрупват нови качества и старите се изменят от новите, а понеже се разкрива многообразието от качества на този образ.

Ученическата старателност никога не е помагала на изкуството. С нейна помощ е възможно да се възпроизведат обстоятелствата на историята, но не и нейният дух.

Грифит намери начин за вътрешно водене на действието в кинематографа. От него бе намерена такава форма на кинематографическата драматургия, която позволи, от една страна, да се покаже движението на характера върху екрана, а от друга — да се намерят нови форми на кинематографическата изразителност (и нека те се наричат крупен план или паралелен монтаж). Там, където изкуството се състоеше от илюстрации, той намери драматургия сложна и напрегната, понякога претоварена и тровава. Но с неговите филми се започва нова епоха в кинематографията.

Разбира се, всеки ексцентричен образ носи в основата си някакво реално съдържание. Чаплин намери и обобщил ексцентрически външността и маниера в движенията на малкия човек от съвременността. Механичността в движенията на Чаплин актьора е не само клоунска, не само циркова традиция. Психологията на Чаплин, която се изразява в неговите движения, в неговата походка, представлява обобщена външна характеристика на лишения от инициатива, затормозен, превърнат от капитализма в прост придакъ към машината човек, когото той изобразява.

Това е не само комичен похват, но и външна характеристика, отговаряща на вътрешната психологическа наситеност на образа.

Така в изкуството влиза един от най-запомнящите се образи на съвременността — образа на малкия човек с нелепо бомбе, с жалки черни мустачки, окъсан и нещастен. Така влиза в изкуството може би най-трогателният образ на човешкото нещастие — образът на малкия злощастен Чарли.

Малкият човек изведнъж заговори. Той говореше с големи думи за щастието, и то не за жалкото негово подобие. **Малкият човек** изведнъж придоби глас и мисли. Той става голям човек. Той става изразител на обществените идеали, борец за човечеството.

И нека героичната борба да се осъществява в традиционните форми на комичното и ексцентрично зрелище, нека героят на Чаплин да носи маската на комичния неудачник. Формата на изкуството винаги е неповторима и своеобразна, ако това е истинско изкуство. А в изкуството на Чаплин нахлу силният вятър на историята, големите идеи на човечеството.

Чаплин има право да показва за качеството на героите своя малък човек с твърде широки и скъсани панталони, с износено бомбе и с извънредно големи обувки. Той умееше да ни застави да се отнасяме към него сериозно, като към голям драматически герой и тогава, когато той се бореше само за карикатурното, за „своето“ мънично благополучие. Сега той израсна до мащаба на героя — борец за унижените и оскърбените.

Сантименталната тема на Чаплин и преодоляването на тази тема чрез иронията и пародията се свършиха. Тя бе исторически изчерпана.

Тема за Чаплин стана героичната тема.

След Грифит кинематографията стана драма с разработена и точна поетика, с традиция и с всички необходими похвати. Това бе драматургия на единия герой, драматургия на перипетията и стълкновенията на доброто и злото. За характеристиката на персонажите поетиката на Грифит познава само моралните критерии, а психологията, сложността са непознати за нея. Нека не се смеем на драматургическата наивност на тази поетика — от нея започна цялата съвременна кинематография.

Но ето че се появи „Потемкин“ и заедно с него в кинематографията се появиха нови стилови отношения, нови принципи за построяване на кинопроизведенията. Сега те ни изглеждат напълно естествени. Новостта им сега е незабележима. Похватите на тази поетика изглеждат неотделима част от всеки филм. Но драматизмът, намерен от Айзенщайн, е от съвсем друг тип в сравнение с драматизма на Грифит. „Потемкин“ не отхвърли драматизма, който е признак на всяко развито изкуство, но той отхвърли драматическата концепция на Грифит.

Безгеройността на драматургията, съсредоточаването върху проблемите, свързани с характеристиката на масовите движения, полемичният отказ от изобразяването на отделния човек — цялата тази естетическа програма поиска някакви други похвати на изразителност в сравнение с ония, които бяха намерени в изкуството на Грифит.

Ето защо „Потемкин“ изпква като явление на съвършено нов стил, в което по нов начин се решава проблемът за драматизма, по нов начин се решават проблемите на кинематографическия стил. „Потемкин“ утвърждава възможността от драматизирания епос в киното; елементите на одата, елементите на високия стихотворен стил в съчетание с елементите на епическото повествование стават компоненти на кинематографическото произведение...

Но не само в това е значението на айзенщайновския преврат. Въпросът е, че колкото и слабо индивидуален да е по своята структура епосът, той задължително предполага наличието на певец-изпълнител... Във филма се появява певецът. Той се появява не като коментатор на драматическите събития, а като разказвач на събитията на епоса. Във филма възникват релефните черти на поетическия стил. Гласът на автора, разказващ трагичната и вълнуваща история на бунтовния броненосец с всички средства, достъпни на кинематографа, ту се издига до патоса на ораторската реч (в епизода с червеното знаме върху мачтата на броненосеца), ту се снишава до шепота (в сцената с погребението на Вакулинчук, където платната на хоризонта сякаш отбелязват лирическото понижаване на гласа)... Авторът не може да не се появи в повествованието, в него трябва да се появи и пряката, и косвената сложна реч. Авторът е незрим, но той е свободен в боравенето с материала. Той не е стеснен с единството на действието в драмата. И той подкрепя, засилва своята реч, своето повествование с метафората, с хиперболата, с различни поетически похвати...

В „Потемкин“ режисьорът от постановчик стана автор на филма. Сега авторството на режисьора е азбука за всеки кинематографически филм.

Но именно в това се заключава същността на великите открития: че човечеството забравя за тях — те са така естествени и така необходими за него.

Възникването на нов мощен и побеждаващ стил изведнъж демонстрира и това, че той съвсем не е универсален. В него имаше известни слабости, органически недостатъци. За тях е необходимо да се говори, понеже тъкмо преодоляването на тези недостатъци, опитите да се преодолее ограничеността на айзенщайновската поетика представляваха цяла епоха в развитието на нашата кинематография.

В образната система на Айзенщайн човекът вече не играеше онака роля, която му бе предоставена в традиционната кинодраматургия. Доколкото от образа на събитието изчезна героят на това събитие, заедно с него изчезна и актьорът. През този период той не бе нужен за Айзенщайн. Движението на човешката съдба в неговите филми бе заменено от движението на масо-

видното събитие. Хората присъствуваха в неговите филми като детайли от това събитие. Актьорското изпълнение бе заменено от изразителния, живописен портрет. Той бе елемент на оная знакова система, която Айзенщайн последователно и съзнателно осъществяваше.

Сценарият във филма е понятие непостоянно, неговата функция не винаги е еднаква. Неговата роля е определена исторически и, аз бих казал, от стилистическата ситуация.

Случва се, че сценарият поглъща цялата образност на филма. Той е не основа на филма, а цялото негово съдържание. А понякога той е само основа, предполагаща простор за режисьорските варианти, и най-сетне той може да бъде повод, именно повод за режисьорското творчество. Понятията „основа“ и „повод“ констатира не само лексически разлики.

Необходим ли е сценаристът за един филм, в който всичко предварително е определено — сюжетната ситуация, характеристиките на персонажите, стилът на решението?

Нужен ли съм аз, сценаристът, за такъв филм? Та нали мизансцените създава режисьорът и той работи с актьорите. И макар че един странен човек, първият руски кинотеоретик А. Вознесенски още през първите години на кинематографа настояваше за примата на сценария, стремежът към литературност бе обречен на провал. Кинематографът лесно минаваше без сценария.

Тази художествена система прекрати съществуването си. Кинематографията се изменяше. Новите, родени от революцията теми изискваха нова изразителност. Заедно с кинематографията се роди и сценарното изкуство. Спомням си как през средата на 20-те години се пишеха сценариите. Изискваше се немалко специфично майсторство. Сценаристът създаваше визуалния монтажен образ още преди заснетия филм. Той го описваше кадър след кадър с най-големи подробности и с най-строга последователност. Тогава това се наричаше „железен сценарий“ и се стремяха към него.

Но при всичките си подробности и тънкости в описанията на зрелищата сценарият не можеше да създаде главното — визуалния образ на филма, с който именно се изчерпваше неговото съдържание. Той престана да бъде „повод“ и се превърна само в „основа“. Колкото и подробно и точно да бяха фиксирани монтажните кадри, режисурата и само тя създаваше образния свят на филма. През тия години аз писах много, че сценарият става литература, привеждах исторически примери, позовавах се на Шекспир и Бен Джонсон — все пак сценарият си оставаше само „повод“ и „основа“. Самостоятелно литературно значение той нямаше, понеже не бе носител на образност. И с това се решаваше всичко.

Не, не съществуваше истинска литературност. Можеше един сценарий да бъде добре написан, да бъде изискан и красив. Но начинът на изложението още не е литература. Не напразно в записните книжки на И. Илф съществува ироничната и точна фраза за пристрастието на сценаристите към инверсиите като белег на добър литературен слог. Имаше литературност, но още нямаше литература.

Според мен сценарият като самостоятелен литературен жанр се роди заедно със звуковото кино и със задълбочаване на реализма.

Неговата функция стана еднаква с функцията на драмата в театъра, макар и сценарият нерядко да се ориентираше към повествователните жанрове. Литературността, тоест съсредоточаването на образността в драматическата същност на произведението, възникването на диалога като форма за поведението на персонажа и неговият психологически живот поискаха не само „литературност“ на изложението (тя се изискваше и от нямото кино), но и литературен образ.

Излиза, че сценарият не бе литература, но стана литература. Той еволюира от примитивните форми към съвършенството. Проблемът бе решен.

Но тъкмо тук е въпросът, че това не винаги е така.

Аз няма да мога да дам съвършено „чисти“ примери, такива, в които един или друг белег на сценария, една или друга негова функция да са изяви в определен, абсолютизиран вид. Но трябва да кажа, че и сега в раз-

витото и като че ли „формирано“ изкуство на кинематографа сценарият изпълнява не винаги една и съща функция.

„Основата“, „поводът“ и „съдържанието“ си съперничат помежду си. Някога писах, че Довженко е писал сценариите на своите картини, докато Айзенщайн е техен автор.

В довоенния период на звуковото кино аз не познавам по-литературен по замисъл, по строеж на образа сценарий, отколкото „Великият гражданин“. Крайно економичен и „натурален“ по своята визуална изразителност (във филма например няма нито един „настроенчески“ кадър), филмът бе построен и като сюжет, и като характеристика на персонажите изцяло върху диалога. Образността изrastваше преди всичко от речевата изразителност, от интелектуалните, изразени чрез диалога стълкновения.

А ето и един следвоенен пример за тази стилистика. Това е „Нюрнбергски процес“ от Ейби Ман. Литературен е не само сюжетът, който възпроизвежда перипетиите на съдебната процедура, но и начинът за характеризане на персонажите, изграден върху речта, върху монолозите и диалозите по време на съда.

Струва ми се, че този сценарий е не по-малко изразителен, отколкото отличният филм на Стенли Крамер. В двата сценария образността бе преди всичко литературна. За актьорите бе необходимо да изиграят ремарките, написани от литераторите, а за режисьора да намери мизансцените за тези ремарки.

Образът на филма бе вече създаден. Макар и не в такъв абсолютен вид, подобни структури на образа са характерни за много филми на мноо режисьори. И не бива да се отрича, че кинематографическият образ може да бъде литературен образ.

Но съществува и обратна практика. Сценарият „Хирошима, моя любов“ е написан от професионален и дори изискан литератор. Нещо повече, стилистиката на филма е като че ли също литературна. Конструкцията на сюжета възпроизвежда типова конструкция на лирическата поема с характерното за поезията асоциативно развитие, със сюжетното съпоставяне на непресичащи се мотиви, със скокове във времето... Обаче въпреки литературно-поетическата композиция образът на целия филм възниква само като кинематографически образ. Сценарият „Хирошима, моя любов“ едва ли може да съществува отделно, извън наславанията, извън съвпаденията, извън контраста на неговите визуални пластове. Написан литературно (в него има крайно изискан диалог), той по същността си е визуално монтажен. Неговият литературен образ е само подоснова на филма, подсказваща характера на образността, но не и на неговата кинематографическа реализация.

Втори пример, филм от съвсем друг стил, от друг маниер — „8 1/2“ на Фелини. Замисълът на режисьора и на неговите съавтори литератори противоречи на визуалната динамика на обикновения филм, той е литературно-статичен. Драматургията се свежда към създаване на характера на героя, към възпроизвеждане историята на творческата личност. Самият сюжет е в натрупването на спомени и впечатления, съмнения и решения, фантазии и разочарования. Те са свързани сякаш в съзнанието и дори в подсъзнателния свят на героя. Би ми се сторило, че такава задача може да осъществи само литературата с нейното условно пространство и условно време, с които тя е в правото си да се разпорежда съобразно техните функции. Въпреки това всички използвани във филма литературни начини за изразителност слвжват само за създаване на визуалния образ. Ако лишим сценария „8 1/2“ от зрителното му изпълнение, той ще се окаже просто непонятен. Асоциативността, като основа на неговата композиция, е визуална.

Литературният образ на филма не винаги съпада с неговия зрителен образ. Понякога те се борят, изместват се помежду си. И тук, струва ми се, е решението на въпроса за функцията на сценария, за неговото право на автономизация, за живота на драматургията.

За мен, разбира се, са смешни някои прибързани твърдения, че кинематографът ще стане изкуство само когато се избави от сценарното бремене. Техните автори нямат и понятие за диалектиката в развитието на изкуството, те не разбират, че цялата история на кинематографическото изкуство протича в борбата на различни типове, различни системи на изразителност, понякога литературна, а друг път само визуална.

Според мен цялото движение на кинематографическите стилове е израснало от противоречието, заложено в природата на това изкуство. Това, че в киното „снимат“, а не създават образ, доведе до найвнатая илюстративност от първите години на неговото съществуване чак до реформата на Грифит, а по-късно и до революцията на Айзенщайн. Но и пред тях възникна сложна и трудна задача. Изкуството на създаденото, а не само на „заснетото“ поиска друго, ново отношение към пространството и времето. Та нали те също трябваше да бъдат „създадени“ съобразно с целите на изкуството.

Литературата според мен помогна на кинематографа при овладяване условността на времето. Действието на филма започна да се развива не в реалното течение на живота, а в условното движение на сюжета. Преодоляването на пространствената реалност бе намерено в монтажа...

Всичко това определи посоките за търсенията на кинематографическата образност. Понякога изкуството държеше на необходимостта да се преодолее „натуралността“ и „снимачността“ на кинематографа, друг път то утвърждаваше стремежа към тях и се отказваше от каквато и да е поетичност.

Кинематографията се е развивала и се развива върху основата на литературния опит дори тогава, когато го е отричала. Наистина тази връзка е непряка. Наивно е да се мисли, че влиянието на литературата върху киното може да се измери с количеството на екранизациите.

Идейното влияние на литературата, влиянието на нейния стил и художествен метод най-малко се реализират в прекия превод на литературните произведения на езика на кинематографа.

Няма навярно по-„кинематографичен“ кинематограф, отколкото изкуството на Айзенщайн в „Броненосецът Потемкин“. Заедно с това художествените особености на този филм най-малко са родени от кинематографията на своята епоха и най-много от нейната литература... Това не значи, че Айзенщайн е екранизирал или подражавал. Той възпроизведе в кинематографа намерените в литературата стилови принципи и направи това с най-голямо съвършенство, като постави кинематографа наред с литературата, а понякога и по-високо от нея.

Когато възникна великата съветска кинематография на реализма, тя бе създавана от писатели-кинематографисти и от писатели-прозаисти, и от поети, и от драматурзи, и от режисьори, и оператори, и от актьори — от всички, взети заедно. Главното в тази съвместна работа бе патосът на откриване на новия свят, на откриване на новия човек, на новите удивителни жизнени закономерности. Тогава не познаваха разликата между екранизацията и оригиналните произведения. Какво е „Чапаев“? — екранизация на книгата на Фурманов или самостоятелно произведение? Просто и едното, и другото.

Именно самостоятелността, новаторското търсене, съсредоточеното внимание към живота и историята породиха през тези години филмите, които понякога изпреварваха литературата.

ЛЕГЕНДАТА ЗА «ДИВИЯ ЗАПАД»

БОГОМИЛ РАЙНОВ

Някога американците са наричали Уайлд Уест (Дивия Запад) цялата територия на запад от Мисисипи, колонизирана значително по-късно от земите, намиращи се на изток от голямата река. Тъкмо затуй и художественият жанр, свързан тематично с борбите за завоюване на тая западна територия, е получил названието уестърн.

Би следвало да се предполага прочее, че уестърнът е исторически жанр, изследващ едни или други епизоди от продължителната, необявена и позорна война на американските заселници срещу местните индиански племена. Както обаче тепърва ще видим, тематиката на уестърна е значително по-широка, а похватите, с които се разработва тая тематика, не ни позволяват да го наречем исторически, освен ако поставим думата в кавички.

Процесът на формиране на американската държава представлява дълга поредица от разнообразни по форма и обхват насилнически актове, чийто ритъм особено се ускорява през XIX в., когато само в протежение на няколко десетилетия янките завладяват повече от половината конитенент. Някои от тия земи са получени с цената на долари и на политически машинации: Луизиана, принадлежаща по-рано на Франция (1803), територията, отстъпена от Великобритания (1818), Флорида, купена от Испания (1819) и Аляска — от Русия (1867). Други области са изтръгнати във военни походи: Тексас (1836), Орегон (1846), Ново Мексико, Калифорния, Невада, Юта (1846—1848). А паралелно с тия заграбвания в държавен мащаб се развива и заграбването на земи от индианските племена, избривани и изтласквани в неплодородните планински области.

Насилнието характеризира всички сфери на националния живот, от висшата политика до личния бит. Сраженията между туземци и преселници; кървавите сблъсъци между фермери и хора на

петролните и ж. п. компании; потомствените вражди между отделните чифлици; схватките на скотовъдци с крадци на добитък; жестоките „наказателни акции“ на южняци срещу северняци и на северняци срещу южняци, продължили дълго време след края на гражданската война; грабежите и изблиците на расова ненавист в граничните райони; бруталните стълкновения за обсебване на златоносни участъци и петролни полета; системните нападения на бандити срещу влакове, дилижанси, банки и ферми; операциите на полицията срещу хората „извън закона“; най-сетне всевъзможните актове на саморазправа, от кръчмарските престрелки до узаконения произвол на личуването — всичко това са банални инциденти от всекидневното на тия бурни десетилетия. И всичко това представлява суров материал за жанра, който ни занимава.

Част от тоя материал е била използвана в американската литература и преди оформяне на въпросния жанр. Бихме могли да посочим за пример някои от романите на Джеймс Фенимор Купър (1789—1851) и по-специално тия, разказващи за приключенията на прочутия Нати Бум („Зверобой“, „Последният мохикан“, „Следотърсач“, „Пионери“ и „Прерия“). Бихме могли да припомним и прозата на Френсис Брет Харт (1836—1902), в чиито „Калифорнийски разкази“ са обрисувани типове и драми от света на авантюристите, златотърсачите, комарджиите и проститутките. Но въпреки елементите на сюжетно сходство писатели като Купър и Брет Харт с хуманистичната идейност и сериозната художествена стойност на творчеството си не могат да бъдат причислени към литературата на уестърна, представляваща по правило серийна продукция на забавни приключенски четива.

Предходниците на уестърна би следвало по-скоро да се търсят в белетристичните и псевдодокументални материали на издания като „Бойс ъф Нью Йорк“, „Ню-Йорк детектив либрери“ и особено „Полис Газет“, ползуваща се близо половин век с изключителна популярност в САЩ (1877—1922). Би могло без преувеличение да се каже, че в разказите на тия булевардни издания могат да се открият буквално всички елементи на сюжетния реквизит, използван по-късно и чак до ден днешен от уестърна в областта на романа, комикса, филма и телевизионната серия. Този факт вече ясно подсказва, че навлизаме в една продукция, където движението обикновено се изразява в тъпчене на едно място и развитието се свежда до повторение. Една особеност, която дори защитниците на жанра не отричат, а се задоволяват да я обявят за добавъчно достоинство.

Различните историйки, развивани от уестърна, представляват — на пръв поглед поне — фрагменти от една голяма история, тая на Съединените щати през периода на миналия век. Но както вече споменахме, това е само на пръв поглед. Защото шампионите на жанра смятат изследването на историческите документи за напразно губене на време и предпочитат пред автентичните, но обемисти архиви елементарния и прост репертоар на една вече установена митология. Тази митология, започнала да се оформя още в последната четвърт на XIX в., е колективно дело, в което сложно са преплетени вестникарската сплетня и недостоверната мътва, легендите, родени от фанатична ненавист или от съпяло преклонение, самохвалствата на самите „герои“ и разгорещената, макар и банална фантазия на техните биографии. Тук се шири пълен произвол в градацията на стойностите. Събитията са подбрани не според тяхната важност, а според изискването за ефектност и сензационност. Героите са подредени не според значението и ролята им в историята, а според мястото им в поверието. Изводите са съобразени не с логиката на развитието, а с предубежденията на един доста своеобразен морал. Най-беглата справка с фактите е в състояние да ни убеди, че това е така.

Една от първите знаменитости на тая митология е Уилям Фредерик Коди, наречен Буфало Бил (1846—1917). Фермерски син, той още на 12-годишна възраст извършва първия си подвиг, като убива един индианец и бива обявен от местния печат за „най-младия убиец на индианци в прерията“. За да заслужи напълно това прозвище, Коди още в юношеските си години избива доста „червенокожи дяволи“ и напълно се посвещава на бандитизма и златотърсачеството. По време на Гражданската война той участва в редица наказателни операции срещу южняците, през 1862—1863 — в боевете срещу команчите, а през 1866 изпълнява разузнавачески мисии в частите на прословутия генерал Къстър. Открил доходна професия в избиването на бизони за изхранване работниците по строежа на ж. п. линията Канзас Пасифик, Коди унищожава за по-малко от две години 4280 бизона и получава прозвището Буфало Бил заедно с титлата „световен шампион в убиването на бизони“. Тази му слава на изтребител на хора и живот-

ни го превръща в театрален герой. През сезона на 1871—1872 бива поставена пиесата „Буфало Бил, царят на мъжете край границата“, като в края на всяко представление Коди сам се появява на сцената, за да пожъне френетичните аплодисменти на публиката.

Явно с не особено силен интелект, Уйлям Коди в резултат на тия успехи съвсем загубва ума си. Към неговите основни качества — аморализма на авантюриста и стремежа към лесни печалби — се прибавя още една черта: жажда за евтина слава. И Буфало Бил започва вече преднамерено да обогатява биографията си с потресаващи насилнически актове. През 1876 г. например по време на едно сражение той извиква на двубой индианския вожд Жълтата ръка, побеждава го, одира черепа му и размахвайки кървавия скалп, крещи: „Първият скалп за Къстър!“ Но понеже подвизите от подобен род са все пак редки, авторът на сензационни четива Прентис Ингрейхъм си позволява още по онова време да съчини и редица други въображени подвизи, които също приписва на Коди, като по тоя начин публикува над 80 „истински“ случки от живота на легендарния герой.

А междувременно героят окончателно се прехвърля от прерията на театралната сцена. Той вече не само се явява на финала, а изпълнява ролята на собствен си персонаж в спектакли като „Момчето от прерията“ (1894). Но леко придобитата слава също тъй леко се и загубва. Вечно пияният и съвсем оглупял от суетност Коди бързо започва да досажда на публиката. Към 1908 г. Буфало Бил е едно напълно амортизирано „величие“, което едва успява да изкара някоя долар по цирковите арене. Той ще се търте из арените чак до 1916, за да умре една година по-късно в пълна мизерия и съвсем забравен от някогашните си почитатели.

Съумял здраво да отегчи своите съвременници, Уйлям Коди ще бъде обаче преоткрит от следващите поколения благодарение на белетристичните и особено на филмовите уестърни. Между многобройните и трудно изброими кинотворби, посветени на Буфало Бил, ще се задоволим да посочим „Животът на Буфало Бил“ от Паул Панцер (1907), „Железният кон“ от Джон Форд (1924), „Законът на Буфало Бил“ от Сам Нюфилд (1936), „Една авантюра на Буфало Бил“ от Сесил В. де Мил (1936), „Буфало Бил“ от У. А. Уелмен (1944), „Буфало Бил препуска отново“ от Бърнърд Рей (1947), „Ани от Дивия Запад“ от Джордж Сидней (1950), „Триумфът на Буфало Бил“ от Джери Хоър (1953), „Буфало Бил в територията на томахащата“ от Бърнърд Рей (1953). Този списък, макар и съвсем непълен, достатъчно ясно свидетелствува за популярността на Коди върху екрана на второразредните кина. Но той свидетелствува и за нещо друго: през последните две десетилетия филмовият престиж на Буфало Бил рязко намалява, за да не кажем, че почти напълно изчезва. Това се дължи не само на обстоятелството, че всички реални и мними подвизи на героя са вече напълно изхабени от употреба, но и на факта, че зад неговата външно „богата“ биография се крие плачевно бедна и примитивна душевност, не даваща възможност въпреки всички напълни на фантазията да се изгради някакво подобие на сериозна човешка драма. И ако в случая нещо буди удивление, то не е, че Коди е слязъл от екрана, а че толкова време е успявал да се задържи върху екрана.

Два други исторически първообраза, прославени и съответно разкрасени от митологията на уестърна, са братята Джеси (1847—1882) и Фрейк Джеймс (1843—1915). Ако Буфало Бил по време на Гражданската война овладява професията на убиец в лагера на северняците, братята Джеймс стават майстори на същата професия в лагера на южняците. Още юноши, те се присъединяват към бандата на Андерсън, и Джеси, едва 17-годишен, вече има в свой актив 9 убийства. Войната свършва, но не и за братята Джеймс, които основават своя банда и продължават епопеята на кървавия произвол. Според Жан-Луи Рюперу само от 1866 до 1881 те извършват следните подвизи: „Ограбване на 11 банки, нападение на 7 влака и на 3 дилижанса, гадигане касата на търговското изложение на един щат, убийство на 16 души срещу присвояването на 200 000 долара“. Обявена от представителите на северните щати за чист бандитизъм, тази дейност бива възвеличавана от някои южняци като романтично, макар и отчаяно продължение на борбата срещу Севера от страна на шена безумно смели герои. В края на краищата управлението на щата Мисури е принудено да прибегне до съответни действия срещу „героните“. През 1882 г. Джеси бива убит от засада в тайната си квартира. Няколко месеца по-късно Френк се предава на властите, „уморен — както сам казва — от този живот извън закона. Бях преследван в продължение на 21 години... Живях през цялото това време буквално на седлото... Разчи-

там на едно порядъчно правосъдие“. Доколко правосъдието се оказва действително „порядъчно“, може да се съди от факта, че Френк бива обявен за невинен и освободен въпреки многобройните протести на честната общественост. Принуден да изостави pistolета като работен инструмент, той сменя различни професии и завършва жизнения си път като портиер на някакво театърче.

Биографията на братята-бандити бива използвана от голям брой режисьори на Холивуд, включително и от сериозни творци като Фриг Ланг, Семюел Фулър, Алън Дуан, Никълс Рей и др. Между първата продукция на Парамунт върху темата „Джеси Джеймс“ (1927) и един от последните филми на Рей „Истинската история на Джеси Джеймс“ (1956) могат да се наброят повече от две десетки подобни произведения, сред които ще се задоволим да посочим „Джеси Джеймс“ на Хенри Кинг (1939), „Връщането на Франк Джеймс“ на Фриц Ланг (1940), „Джеси Джеймс в безизходна“ на Джо Кейн (1941), „Войнственият мъж на преградата“ на Едуин Л. Мерин, „Аз убих Джеси Джеймс“ на Семюел Фулър (1949), „Бунтовниците от Мисури“ на Гордън Дъгълс (1950), „Канзас в пламъци“ на Рей Енрайт (1951), „Джеси Джеймс отново препуска“ на Фред Брейтън (1950), „Френк Джеймс отново препуска“ на Уилям Бърки (1953), „Жената, която едва не бе линчувана“ на Алън Дуан (1953).

Историята на двамата братя-бандити се оказва за сценаристи и режисьори значително по-привлекателна от поредицата банални и грубиянски „подвизи“ на герои като Буфало Бил. Преди всичко тази история дава възможност за развиване на определен политически подтекст. При съществуващите и днес остатъци от неприязън на южняци към северняци Джеси и Френк Джеймс биват интерпретирани като доблестни представители на идиличния и патриархален Юг в борбата му срещу меркантилния и брутален Север. На второ място въпросната тема разкрива широки възможности за евтина социална демагогия. В резултат на системното преиначаване на фактите бандитите се преобразяват в „идейни борци“ и „отмъстителни“, безпощадни към експлоататорите и богатшите, но великодушни и щедри към бедняците. На трето място материалът на историята или по-точно на легендата представлява удобен терен за произволни психологически анализи, целящи да ни убедят, че хората, които сме склонни да смятаме за убийци, са всъщност само невинни жертви: жертви на атмосферата на историята и в която са израстли; жертви на проявената срещу тях несправедливост и жестокост; жертви на бездушния Север, преследващ ги като бесни кучета. В подобна интерпретация са потърпевши тия бандити, в чиито гърди бушуват обидите, озлоблението и жаждата за мъст, предизвикват у зрителя не тръпка на омерзение, а сълизи на съчувствие. Бандити ли? По-скоро величави герои на покъртителна трагедия, смелни себепотрицателни и безкористни, поели с усмивка на скръбно примирение страшния път на обречените.

Зрителят, разбира се, дори не подозира, че историческата правда няма нищо общо с холивудската уестърнска митология. Робер Бенаюн, опирайки се на съответните автентични източници, пише по този повод следното: „Джеси крадеше без всякакви патриотични или филантропични доводи. Той крадеше заради парите и само с две изключения всички банки, които обра в продължение на 15-годишната си кариера, бяха южняшки, разположени в Мисури, Кентъки и Виржиния. Всичките му жертви бяха от Юга и всъщност именно южняците, уморени да понасят бремето на бандата Джеймс, се обединиха, за да я ликвидират... Братята Джеймс бяха вулгарни бандити... При нападението на банката в Нортфилд... цялото население се обедини срещу тях.“¹

Съпоставени прочее с историческите факти, почти всички филми, посветени на братята Джеймс, се оказват напълно лъжливи. Сред общия апологетичен тон на тия филми известно изключение прави произведението на Семюел Фулър „Аз убих Джеси Джеймс“, където, както личи и по самото заглавие, режисьорът взема за герой на драматичния конфликт не оплаквания от всички Джеси, а неговия убиец — Боб Френк, превърнат от легендата в синоним на нисостта, полостта и предаването. Интересен не толкова като реализация, колкото като намерение, е и филмът на Никълс Рей „Истинската история на Джеси Джеймс“. Историята на тая киноистория е оная същата вечна история на сблъсък между творческите намерения на режисьора и комерческите съображения на продуцента. Замисълът на Рей е съответствувал, ако не изцяло, то поне до голяма степен, на избраното заглавие. Авторът е искал да наруши фалшивия и банализиран

¹ Robert Benayoun — Gesse Games, в сб. „Le western“, V.G.E., Paris, 1966.

мит и да ни покаже Джеси не като обожаван от народа герой, а като отхвърлен и ненавиздан от околните субект, дълбоко противоречив и действащ под диктовката на една деформирана душевност. Човек, колкото обсебен от страсти и мании, толкова и непостоянен, способен на моментно великодушие, но заедно с туй жесток и егоистичен, летящ с необяснимо упорство към неизбежната си гибел и увеличащ в нея и близките си — такъв е Джеси Джеймс на Рей. Но продуцентът, издигайки като претекст въпроса за търговския успех, не желае да се нарушава прекалено драстично установената вече легенда. Отегчен от безполезни кавги и напълно обезкуражен, режисьорът захвърля начинанието си, като оставя на други грижата да го довършат.

Особено нелепо изглежда в светлината на историческите факти възвеличаването на една друга личност — Били дъ Кид, — превърната от Холивуд в симпатичен и трагичен образ на младежа-авантюрист. Хенри Маккарти или Уилям Буни, или Уилям Ентрим, или, ако щете, Били Донован, наречен още и Били дъ Кид (Били Детето) е роден през 1862 г. в семейството на преселници. Бащата умира в Канзас, майката се омъжва повторно в Колорадо, а Били израства в Ново Мексико, където едва на 12-годишна възраст извършва и първото си убийство. Според легендата Детето прибегва до убийство, за да защити честта на майка си от един мъж, имал непредпазливостта да я нарече с обидно име. Легендата обаче поне до ден днешен не е успяла да намери съответно оправдание за следващия подвиг на героя: „Трима мирни индианци трябва да заплатят с живота си обстоятелството, че притежават скъпи кожи, за които Били кспнее“¹. Така или иначе, юношата, който е вече едновременно сръчен и в убийството, и в играта на карти, се прехвърля в Тъксън, където се препитава с комар. Тук той извършва още две убийства, на един бял и на един негър, вероятно за да го покаже, че е свободен от всякакви расови пристрастия. За да се спаси от полицията, Детето избягва в Мексико, но злата съдба го принуждава и тук да убие един човек. Прехвърлил наново границата, този път в обратна посока, Били дъ Кид се кръщава с друго име и се посвещава на друга професия. Той става ковбой и към 1877 г. работи във фермата на англичанина Тънстал. Не много по-късно Тънстал бива застрелян, само че не от Детето, а от крадци на добитък. Тук легендата отново се намесва, за да ни поясни, че Били дъ Кид, единствено от обич към покойния си господар, се заклева да отмъсти за смъртта му. Истината е, че Детето създава своя банда от крадци на добитък и за късо време извършва още 12 убийства. Борбата между враждуващите банди прераства бързо в кървава междусобица, траяла половин година и наречена „Войната на Линкълн Кънтри“. За да сложи край на кръвопролитията, сковаващи целия живот на щата, управителят на Ново Мексико, генерал Лю Уолъс, автор на прочутия „Бен Хур“, организира среща с Били дъ Кид, като му обещава пълна неприкосновеност.

— Смятах да видя пред себе си един по-възрастен и по-отчаян мъж — забелязва генералът, когато пред него се явява младият убиец с невинно лице и детска усмивка. — Президентът ме е изпратил, за да възстановя мира в Ново Мексико. Защо не се върнете към спокойния живот и не забравите всички тия битки?

— Защото, ако аз ги забравя, монте врагове няма да ги забравят — отвръща не без известна логика Били дъ Кид. — Дори да исках да променя живота си, вече е твърде късно за това. Аз съм убил прекалено много хора. Не бих се решил да се обзалагам за бъдещето си: мога да преживея още година или две, а мога да бъда мъртъв и след пет минути.

Съдбата се оказва към Били по-щедра от очакваното. Той остава жив не две, а цели три години. За да се справят с него, властите привличат за шериф неговия пръв приятел и член на бандата му — Пат Гейрът. В началото на 1881 г. Гейрът с хората си успява да залови Детето. Но Детето, както вече е известно, е доста палаво. Осъдено на смърт и затворено, то съумява да избяга от тъмницата, след като убива двамата си пазачи. Гейрът обаче открива следите му и го сподирва. Една нощ, когато героят се е приютил в дома на приятеля си Пит Максвел, шерифът се вмъква при него и за да съкрати този път безапелационно биографията му, собственоръчно го застрелва.

В своя живот Били дъ Кид има твърде много периоди на нелегалност, за да бъдат изчислени точно делата му или другояче казано, убийствата. За някои

¹ I. L. Rieupeyroul. — Histoire et légende dans le West, „Cinéma 62“, № 68, 1962.

автори те възлизат на 21, точно според годините на късия му живот. Други, пошедри, а може би и по-точно, удвояват тази цифра. При всички случаи, както сам Били признава, той е „бил прекалено много хора“. По това никой не спори. Споровете се водят по-скоро по въпроса за мотивите. Някои смятат, че Детето е вадело така лесно pistolета поради необузданост на характера. Други търсят в основата на тая дейност смътни фройдистки подбуди. Трети са склонни да се ослабят на садизма или на студената сметка. А според най-новите изследвания на авторите, занимаващи се с подробностите на „малката история“ Били дъ Кид не е бил нищо повече от един „съвършен кретен“, един психически изрод.

И ето че този „съвършен кретен“ бива преобразен от холивудския производствен механизъм в положителен герой, призван да учи на доблест и мъжество американската младеж. На него е посветена цяла поредица филми като „Били Детето“ на Кинг Видор (1930). „Завръщането на Били дъ Кид“ с Рой Роджър (1938), „Били дъ Кид в Тексас“ с Боб Стийл (1940), „Търси се Били дъ Кид“ на Скот Шерман (1941), „Били дъ Кид“ на Дейвид Милър (1941), „Били дъ Кид, непримиримият“ на Ирвинг Ашър (1941), „Човекът извън закона“ на Хоуърд Хок (1943), „Детето от Тексас“ на Курт Нюман (1947), „Аз убих Били дъ Кид“ на Уилям Бърк (1950), „Човекът, стрелящ с лявата ръка“ на Артър Пен (1956) и др.

Първият от тия филми — „Били Детето“ на Кинг Видор — се превръща в образец на идейно-художествено тълкуване и за почти всички следващи. Бил дъ Кид на Видор е онеправдан от съдбата същество, което самите фатални обстоятелства тласкат към насилие и което, макар, педантично погледнато, да не е безукорно в постъпките си, неизбежно трябва да предизвика нашата адмирация с героизма си и нашите симпатии с мъченическия си живот. Изключението от тази изцяло фалшива интерпретация прави само филмът на Артър Пен „Човекът, стрелящ с лявата ръка“. Но Пен, макар и с по-други средства, също се стреми не просто да обясни, а и частично да оневини убиеца. Спекулирайки с твърде модната след войната проблема за детската престъпност и развивайки някои твърде елементарно разбираани фройдистки теми, режисьорът използва като двигатели едиповия комплекс, поривът към самоунищожение, сексуалността и дори хомосексуализма. Така Били се откроява пред зрителя не като злодей, а като психически обременен човек, жертва на дълбоки и сложни вътрешни противоречия.

За разлика от споменатите дотук авантюристи и хора извън закона Джеймс Бътлър Хикок, наречен още Дивия Бил Хикок (1837—1876), е прототип на „смелия шериф“, един от любимите герои на уестърна. Едва ли е нужно да предупреждаваме, че и в случая с Дивия Бил фактите се намират на твърде далечно разстояние от версиите на легендата. Заемащ поста на помощник-шериф, а подир туй и на шериф в някои от неспокойните, изпълнени с ковбои и бандити селища на Канзас, Хикок бързо си спечелва репутацията на безумно смел човек, който първо стреля, а сетне преценява дали е следвало да се стреля. При това той ловко съчетава служебните задължения с комарджийските занимания и неведнъж бива обвиняван, че закриля някои игрални заведения поради определени материални интереси. Колкото майсторството му в картите е безспорно, толкова репутацията му на герой е съмнително. Според многобройните свидетели Дивият Бил е предпочитал да стреля срещу противниците си съсем ненадейно и най-вече откъм гърба. „Предполагам, че съм избил доста повече от стотина белокожи“, признава скромно Хикок към края на живота си, като добавя, че „що се отнася до застреляните червенокожи, не е в състояние дори приблизително да си спомни броя им“. Както следва и да се очаква, Дивият Бил става жертва на същата тази внезапна и преждевременна смърт, която сам той неведнъж е сервирал на околните: Хикок бива застрелян на игралната маса от някой си Джек Маккол, който го изобличава в мошенничество и който, разкрил навреме простъплението, не закъснява и с наказанието.

Дивият Бил на свой ред се откроява ту като главен герой, ту като епизодичен персонаж в повече от две дузини филми. Той има честта да привлече към себе си дори творческото внимание на такива режисьори като Джон Форд („Железният кон“, 1924) и Сесил Б. де Мил („Човекът от прерията“, 1936). Произведенното на де Мил е представително и за цялата следваща продукция, посветена на Хикок. Самоотвержен газител на закона и безпощаден изтребител на „коварните“ и „жестоки“ индианци — такъв е според Холивуд този човек, който всъщност не е бил нищо повече от един подъл и корумпиран наеман убиец.

Мери Джейн Кенъри, наречна Кълъмита Джейн (1852—1903), заслужава да бъде спомената само доколкото представлява един от редките прототипове на

жената-героиня в уестърна. Ако освободим животоописание то и от пицната украса на романтичните измислици, то може да бъде сведено до следните данни: дъщеря на проститутка, успяла да се издигне до съдържателка на публичен дом, Джейн още 13-годишна осиротява и тръгва по пътя на съмнителните авантюри. Облечена в мъжко облекло, тя заедно с мъжете упражнява ковбойската професия, а също и бандитизма, като участва в нападенията на влакове и дилижанси. Впянчила се напълно с течението на годините и неспособна дори за разбойничество, Кълъмита Джейн с готовност приема предложенията на цирковите и театралните организатори и бива показвана като странен експонат в спектаклите, предназначени за „простолуднието“. Според Ди Броун в късния период на живота си „тя изглеждаше като възрастна дама, лишена от всякакъв романтизъм. Тя нямаше никакви предрасъдъци що се отнася до секса, пиеше винаги много и съвсем очевидно лъжеше с най-голямо удоволствие, когато разказваше за някогашните си приключения“¹.

Тази душевно примитивна и физически непривлекателна жена с груби обноски и с манталитет, обедняващ чертите на проститутката и на бандита, ни е представена от филмовите уестърни като ослепителна и остроумна красавица, вървяща смело рамо до рамо със своя любим по трудния и рискуван път на авантюрата и на подвига. Що се отнася до въпросния „любим“, той не е никой друг, а вече споменатият Бил Хикок. Впрочем това е просто сантиментална прибавка, съчинена от самата Кълъмита Джейн и без да се иска съгласието на Бил, който, както твърдят приятелите му, никога не е обръщал внимание на тая не особено женствена жена.

Джейн Артър, Френсис Фермър, Кети Даунс, Джейн Ръсел, Ивон де Карло, Дорис Дей — това са някои от холивудските хубавици, оживили образа на легендарната Кълъмита Джейн във филми като „Една авантюра на Буфало Бил“ (1936), „Пустинята на Дакота“ (1936), „Кълъмита Джейн и Тексасецът“ (1947), „Бледо лице“ (1947), „Момичето от прерията“ (1949), „Кълъмита Джейн“ (1953) и др.

Едва ли е необходимо да изреждаме всички исторически прототипове на уестърнските герои. Ще си позволим да се спрем само още на две подобни знаменитости, за да видим по какъв начин фактите намират художествено отражение. този път не в киното, а в белетристичния уестърн.

По силата на високопатриотична традиция всяка есен в Тумстоун (Аризона) в продължение на три дни се чествува романтичният период на „златната треска“, бушувала тук през последната четвърт на миналия век. Градецът за късо време добива изгледа на селище от холивудски уестърни, а туземци и гости се разхождат, пременени като уестърнски герои. Гвоздеят на празненствата е възстановяването на паметната престрелка в О. К. Къръл.

Какъв е всъщност смисълът на това славно събитие? На 26 октомври 1881 г. местният шериф Уайт Ърп решава да обезвреди бандата на Айк Клентън, започнала да дразни с действията си финансовия елит на градеца. Придружен от братята си и от д-р Джон Холидей, шерифът прониква в двора на хана „О. К. Къръл“, където в момента се намира бандата. Сражението е кратко, но кърваво. Биржил Ърп и д-р Холидей биват ранени, а противната страна дава трима убити, между които и малкият брат на Айк Клентън.

Престрелката в Тумстоун не е нищо повече от дребен епизод между стотиците подобни епизоди в кървавата хроника на Дивия Запад. Ала в митологията на уестърна, както видяхме, и най-незначителните схватки се раздуват до обема на исторически събития, а убийците — шерифи или бандини — биват увековечени с ореола на епични герои. Според своя биограф Стюарт Н. Лейк, Уайт Ърп е бил най-нещастният от полицанте, които е познал Западът... „Един страшен човек сред страшните хора в една страшна среда“. А историкът на Тумстоун Уолтър Н. Бърс нарича Ърп „лъва на Тумстоун, въоръжен с пистолета си и с непрестанно дебнещи очи, прочут с личната си сила и отчаяната си смелост... Лицето му носеше студено безстрашие на камъка“.

Налага се да поясним, че „лъвът на Тумстоун“ и сам доста е поработил за оформянето на легендата. Заменил бързо шерифската звезда със значително по-доходната професия на кръчмар, Уайт Ърп (1848—1929) по-късно става собственик на мина и на петролни извори. В периода на своите охолни старини той диктува на бъдещия си биограф Стюарт Лейк спомените си. Така се появява на бял

¹ „Wesfarm“ — специален брой на сп „Cinéma 62“, стр. 65.

свят един обемист том от славословия, подхванати и добавъчно разкрасени впоследствие от други автори. Но понеже в областта на историята наред с митоманите работят и по-добросъвестни хора, легендата за безстрашния и безкористен шериф скоро бива поставена под съмнение.

Едно изследване на Франк Уотърс и една статия на Питър Лайън, публикувана в 1960 г., ни представят Ърп и съподвижниците му в съвсем различна светлина. Оказва се, че това са били наемници и професионални комарджии, „които прекарваха топлова нощи в публичните домове на града, че бяха наречени побойници-сутенъори“. Оказва се също, че паметната престрелка в О. К. Къръл съвсем не е предизвикана от любов към реда и законността. Няколко дни по-рано в околността на града е бил нападнат един превозвач злато дилижанс. Злите езици говорят, че нападението е било организирано от Ърп и д-р Холидей. За момента това са само приказки, но ако Айк Клентън — който е в течение на някои неща — проговори, приказките могат лесно да прераснат в обвинения. Прочее саморазправата в О. К. Къръл бива предизвикана от един доста прозаичен стремеж: да се затворят завинаги устата на един неудобен свидетел. Не случайно след престрелката Йърп и приятелите му са подведени под отговорност за предумишлено убийство. И макар в края на краищата да бъдат оправдани, те са принудени да напуснат Тумстоун, където Ърп поради разсеяност изоставя и любимата си Мати Блеймък. Мати е принудена да изкарва прехраната си като проститутка и накрая се самоотравя, за да бъде възкресена няколко десетилетия по-късно от легендата в ролята на чиста и предана другарка на железния шериф.

Езикът на фактите звучи не по-малко сурово и спрямо най-близкия приятел на Ърп — д-р Джон Холидей. Измъчван от две тежки болести — туберкулозата и алкохолизма, — той бързо изоставя професията си на зъболекар, за да се посвети изцяло на пиянството и комара. Подир две убийства, които извършва в кръчмарски схватки, той е принуден да напусне Далас и да се установи в Девъър, откъдето също бива изгонен заради убийство. В следващата спирка — Додж сити — му е съдено да намери едновременно и любовта, и дружбата. Тук го избира за своя метреса проститутката Кет Фишър, а по време на поредния кръчмарски побой спасява живота на Йърп, с когото по-късно се озовава в Тумстоун.

Биографията на д-р Холидей е от такъв характер, че дори митоманите не са в състояние да ни го представят като защитник на реда и законността. Той е обрисван като свободен дух, индивидуалист и нихилист, който плъне на закона и се съобразява само с личното си чувство за справедливост. От което следва да се заключи, че или това чувство за справедливост е малко странно, или американският закон е скран с всяка справедливост. „Човек би могъл да помисли, че този бледен и спокоен мъж със сини очи е поет или интелектуалец, прекарващ до полунощ над обемистите томове. Но освен няколко елегии, написани с рафинирана елегантност посредством pistolетните изстрели, докторът никога не бе се занимавал с поезия или литература. Това бе нежен и циничен философ, чийто забележки бяха наситени със сух и язвителен хумор. За него животът беше една горчична игра“, пише Уолтър Бърнс, с явния стремеж да характеризира възможно по-деликатно доктора-убиец.¹

Романът на Робърт У. Крепс „Седем секунди в ада“² е посветен именно на тия двама велики мъже — шерифа Ърп и д-р Холидей. Нито по-добра, нито по-лоша от обичайната серийна продукция, тази книга е типичен пример за „проблематиката“ на уестърна и за отношението му към историческите факти.

Повествованието започва с познатото ни вече паметно събитие: престрелката в О. К. Къръл. Следва процесът срещу братята Ърп и д-р Холидей. Нападателят се ползват от подкрепата на местните бизнесмени, но бандата на Айк Клентън има на своя страна областния шериф и помощника му. Понеже съдът оправдава братята, Клентън решава да се разправи с тях по друг начин. Една вечер бандитите стрелят от засада по Върджил Йърп, който се движи из тъмната улица. Макар и ранен на три места, Вирджил оцелява, но е обречен да прекара остатъка от живота си като инвалид. Друга вечер непознато лице стреля през витрината на бара и убива Морган Ърп. Малко по-късно идва редът и на Уайът Кърл. Само че Уайът е главният герой на книгата, а главните герои на

¹ Използуваните тук цитати и данни са взети от очерка на J. L. Rieupeyrou, „Wild Westshow“, публикуван в специалния брой на сп. „Cinéma 62“ — Western“, № 68, 1962.

² Robert W. Kreps — „Sept secondes en enfer“, Librairie de Champs-Élysées, Paris 1968.

уестърните, както е известно, не умират. Той се оказва достатъчно бърз, за да изпревари притаения зад вагоните бандит и да го застреля.

Оттук нататък ролите се променят. Сега Ърп започва да мъсти за братята си и да трепе хората на Клентън. В тази трудна и благородна работа той получава неочаквана помощ от д-р Холидей, който е събрал около себе си група наемни убийци. Изобщо двамата приятели успяват да си разчистят сметките с всички противници поред на номерата, освен с най-важния — Айк Клентън. Твърде страхлив и неимоверно хитър, шефът на бандата винаги се държи възможно по-далеч от полсражението. А когато криеницата става прекалено рискувана, той прехвърля границата и изчезва в Мексико.

„Иди го гони!“ — би казал вероятно всеки обикновен човек. Ала Уайт Ърп не е обикновен човек. Придружен от верния си зъболекар, който борави с пистолета значително по-сръчно, отколкото с клещите, железният шериф бързо надушва леговището на бандита. Това леговище, както и следва да се очаква, е едно изоставено селище. Защото, пътем казано, изоставеното селище е в уестърна любимицата мрачен фон на особено драматичните епизоди. Над мъртвите улици витае атмосферата на злощастие, прогонило хората далеч от тия проклетни места. Зад залостените прозорци и врати сякаш немее смъртта. И сред злокобната тишина на тая пустош изстрелите на финалния двубой проехтяват с особена ефективност.

И тъй шерифът и докторът набарват врага си в изоставеното мексиканско селище. Клентън, разбира се, не е сам, но това е без особено значение, защото двамата герои бързо се справят с цялата банда. Тук ще си позволим да отворим още една скоба, за да поясним, че правдоподобното е последното нещо, което би могло да обезпокои автора на уестърни. Когато двама души проникнат открито и посред бял ден в едно селище, където ги очакват въоръжени до зъби хора, би следвало да се предполага, че пришелците ще бъдат тутакси надупчени като решета. Когато героят се движи по обляната в слънце улица, а противникът му го следи от прозореца на близката сграда, би следвало да се предвиди, че първият лесно ще бъде ликвидиран от втория. И когато един човек влиза в помещение, из чиито ъгли го дебнат хора с насочени към вратата пистолети, би следвало да се очаква, че новодошният преди още да каже „здрасти“, ще получи една дузина куршуми. И все пак при всички подобни неблагоприятни обстоятелства Ърп и Холидей остават невредими.

Прочее бандата е изтрепана. Дошъл е редът на шефа. Но когато приятелите влизат в къщата, където извергът се е скрил, докторът бива повален — не от противника, а от поредния туберкулозен припадък. Шерифът тръгва по стълбата към горния етаж и тъкмо в този момент зад гърба му изниква Клентън с пушка в ръка. Холидей обаче, макар и почти загубил съзнание, успява да извади от джоба шишето уиски, което винаги носи със себе си, и да го изпрати възможно по-далеч. Звънът на разбито стъкло накарва Ърп да се обърне навреме, за да избегне куршума на бандита и да оповести с пистолетни изстрели отдавна жадувания финал.

Закljučителната глава на романа ни осведомява за последната среща между двамата приятели. Шерифът е дошъл в санаториума, за да навести доктора, който примирено очаква тук смъртта си. А за да не стои с празни ръце, долето я очаква, той се различа с любимите си занимания — уискито и играта на карти с болногледача. Ърп и Холидей си разменят последен поздрав и се разделят, за да дадат възможност на автора да ни сервира ефектния пасаж на епипола:

„Тази есен се навършват осемдесет години, откак Джон Хенри Холидей, зъбен лекар, е напуснал игралната маса и изоставил револвера си. От много гледни точки това не бе редовен човек. Но от всички гледни точки това беше един сигурен приятел, което е може би най-високата възхвала. Когато той умря, Бет Местерсън¹ написа за него няколко думи, които могат да важат само за малцина от хората, оставили имената си в историята. Тия думи изразяват абсолютната истина и имат въздуващ смисъл:

„Той не се боеше от никого на света.“

Цитираме този пасаж, защото в него ясно е изразен възгледът на автора, развит състойно в цялото повествование: смелостта и верността към приятеля са най-висшите добродетели на мъжа. Смелост — в името на какво? Приятелство — върху каква основа? На тия въпроси книгата на Крепс не дава определен отговор.

¹ Местерсън е съратник на Ърп и Холидей в борбата им срещу бандата на Клентън.

Изобщо при поставянето на едни или други нравствени проблеми романът е колкото категоричен в отрицанията, толкова и смътен в позитивната си програма. И тази неустановеност най-ясно проличава в тезата на писателя за буржоазния закон, заемаща централно място в развитието на историята.

Неразделни съратници в живота, Ърп и Холидей са в същото време непримирими противници в принципите си. И ако възгледите на шерифа могат да се сведат до смисъла на древната максима „тежък е законът, но е закон“, за доктора лицемерният и порочен буржоазен закон няма никаква стойност. Още в началото на книгата Холидей подхвърля, че между действията на бандитите и действията на властта не съществува особена разлика:

— Аз не твърдя, че е чак тъй ужасно да се действа по маниер на Клентън. Всъщност никога не съм успял да разбера каква разлика има между това да отнемеш цялата страна на индианците, както направихме ние, и да обсебиш парче земя, както прави сега Клентън.

— Разликата — възрази твърдо Уайът — е в обстоятелството, че действията на Клентън противоречат на закона.

— Но законът не е бил особено справедлив към нашите червенокожи братя, нали?

— Възможно е. Обаче в момента не това ме занимава.

— Много удобно... И днес законът ви позволява да съчетавате заплатата на шериф с печалбите, които извличате от „Ориенталският бар“.

— Когато променят закона, и аз ще се променя.

— Да, знам, Уайът. Но аз не се нуждая от някакъв коремест и глупав полнитик, за да ми каже, кое е добро и кое е лошо.

Докторът проявява подобно презрение към официалните норми и по време на процеса, предизвикан от бандата на Клентън. Когато прокурорът го обвинява, че е стрелял върху хора, които дори не познава, единствено от солидарност към Ърп, героят отвърща:

— За бога, не се преструвайте, че сте чак толкова потресен. Между шейсет и първа и шейсет и пета¹ много хора избиха други хора, които съвсем не познаваха. И никой не се вълнуваше особено от това на времето.

— Това беше война.

— Никога не съм успял да уловя разликата.

— Няма нямат никакъв морален принцип, доктор Холидей?

— Никакъв, който да е присъщ на вас, г-н прокурор.

По-нататъшното развитие на действието е призовано да докаже, че в този спор за стойността на закона правото е на страната на доктора, а не на шерифа. Клентън може да върши злодействията си и да остава ненаказан тъкмо защото използва като прикритие едни или други параграфи на закона. И Ърп стига постепенно до логичния извод, че трябва да пренебрегне буквата на кодекса, ако иска да накаже престъпника. Тъкмо по този повод Холидей отбелязва:

— Всъщност вие бихте искали да отхвърлите далеч от вас всички тия години, които сте прекарвали като пленник на установените правила.

— Не искам повече да мисля за тия правила. Аз не съм лицемер, докторе — подхвана Уайът. — Аз знам добре какво върша... Виржил действуваше според правилата и сега е инвалид. Морган действуваше по същия начин и е мъртъв... Не мога да оставя Клентън да продължава все тъй да се разхожда. Всеки път, когато бях готов да сложа ръка на него, нещо се изправяше между нас: законът, докторе!

И ако Ърп и Холидей все пак успяват да победят противника си, то е именно защото имат смелостта да пренебрегнат нормите на закона.

Разбира се, тия буржоазни норми едва ли са в състояние да респектират мислещия читател и Крепс разчита с основание на симпатия, като се опълчва срещу тях. Подигравките на доктора с принципите на официалния морал също звучат убедително. Работата обаче е там, че нито героят, нито скритият зад него автор се спитват да противопоставят на узаконеното лицемерие някаква своя нравственост.

Би могло да се възрази, че и тук, както при повечето уестърни, нравствеността се свежда до вярата в победата на „доброто“ срещу неспирните пристъпи на „злото“. Но понеже сред миражите на Дивия Запад очертанятия на доброто и злото са крайно неясни, човек изпитва подозрението, че „доброто“ неиз-

¹ Става дума за Гражданската война между Севера и Юга (1861—1865).

менно е там, където сме „ние“ и „нашите“, а „злото“ е винаги откъм страната на „другите“, на „противниците“ и „враговете“. Една наистина твърде удобна позиция, достатъчно точно илюстрирана например от многобройните литературни и филмови произведения, посветени на борбата с индианците. Индианците са „лоши“ просто защото са индианци. А „ние“, янките, сме доста добри, защото сме си „ние“. В резултат на което всички опити на туземците да възпрат нашественика се представят за актове на насилие, жестокост, кървожадност, а всички актове на насилие от страна на нашественика се превръщат в подвиг, героизъм и справедливо възмездие.

Романът „Седем секунди в ада“ е издържан в стил, който свидетелства, че авторът е чел прозата на Дешиъл Хамит, но е извлякъл от нея само повърхностни поуки. Строгата функционалност на повествованието обикновено преминава в сухота и схематизъм. Обстановките и действащите лица са често само бегло маркирани. Разказът напомня не толкова на завършена белетристика, колкото на бегло нахвърлян сценарий.

Това не е случайно. Всеки автор на роман-уестърн гледа с едното око към издателските фирми, а с другото — към Холивуд. И щом се отнася специално до Робърт Крепс, може да се каже, че изпълненият му с надежда поглед не е останал излъган. Върху основата на „Седем секунди в ада“ режисьорът Джон Стърджъс направи известния си филм „Разчистване на сметки в О. К. Кърълс“. С динамичното развитие на интригата, с експресивната сила на цветните кадри, с убедителните образи на главните герои — шерифът Ърп (Ърт Ланкастър) и доктор Холидей (Кърк Дъглас) — този филм в художествено отношение се издига значително над белетристичния първообраз.

Но творбата на Стърджъс е само една от многото филмови творби, използващи посочените вече събития и герои от историята на Тумстоун. „Адското преследване“ („Моя скъпа Клементина“) на Джон Форд, „Граничният шериф“ на Алън Дуан, „Аз се омъжих за бандит“ на Курт Нюман, „Уинчестер 73“ на Ентъни Мен, „Рискувана игра“ на Търнър, „Изгнаникът“ на Джон Хъстън, както и телевизионната серия „Животът и легендата на Уайт Ъърл“ от Хю О'Брайън в една или друга степен и с един или друг успех експлоатират все същия материал. И шерифът, и докторът, тия двама верни приятели, чийто единствени безспорни качества са бързият рефлекс и точната стрелба, продължават да крачат победоносно по екрана пред милиони зрители, като символ на мъжество, на героизъм и на висша нравственост.

*

С казаното дотук вече се очертават някои от обичайните теми и герои на уестърна. Всъщност и едните, и другите не са чак толкова много. Хилядите романи и филми на жанра, произведени до ден днешен, са всички до един развити върху основата на няколко елементарни схеми, които едва ли биха могли в бъдеще да се умножат. Франк Грубер, един от най-известните и плодовици романисти и сценаристи на уестърна, поддържа, че тия схеми не могат да бъдат повече от седем на брой. По тоя повод той казва следното:

„Когато през 1934 г. започнах да пиша уестърни, открих един изумителен факт: съществуваша всичко на всичко седем начина, за да се измислят уестърни. В течение на дълги месеци се опитвах да открия някакъв осми начин, ала без успех. Дори и сега, подир 24-годишна дейност, продължавам да използвам все същите тия седем начина.“

Кои са тия седем начина за създаване на уестърн? Грубер отговаря съвсем конкретно на тоя въпрос и ние ще си позволим да цитираме в малко съкратен вид формулировките му:

1. Сюжети, свързани с ж. п. линията Юнион Пацифик. „В тази категория се нареждат всички истории, отнасящи се до строежа на ж. п. линия, на телеграфна мрежа или на създаване редовна връзка посредством дилижанси.“ Като пример за сполучливо използване на тоя сюжет Грубер посочва филма „Юнион Пацифик“ на Сесил Б. де Мил.

2. Сюжети, свързани с фермерския бит. „Истории, развиващи се в скотовъдните ферми; истории на крадци, на междусобищи сред фермерите, типични сюжети за скотовъдните области с типични герои — ковбои и „лоши хора“.

3. Сюжети, отнасящи се до господарите на прерията. „Да не се смесват с предишните... Тук всичко се развива в по-големи мащаби... Хората са с по-значително обществено положение... Конфликтът избухва между титаните на Запа-

да, един човек срещу друг човек, един човек срещу Историята. Създаването на нов град, на фамилна династия може да бъде в центъра на проблема. Типични в това отношение са „Дуел под слънцето“ и „Прекършеното копие“.

4. Истории на отмъщението. „Човекът, който е в случая потърпевш, посвеща месеци и години, за да преследва автора на злодеянието“.

5. Последната битка на Къстър. „Чисто и просто историята на американската кавалерия и на индианеца; макар и те да нямат непременно връзка с Къстър. „Кавалерийската и индианска история“ е от първостепенно значение... Напоследък в нея настъпиха промени. Някога индианците бяха лошите. Днес лоял и белият човек. Индианецът е преследван, мамен, измъчван от белите, които той избива само за да си отмъсти.“

6. Сюжети, отнасящи се до хората извън закона. „Това е вечната храна на фанатичите на уестърна. Никои филм за Джеси Даймс или за Били дъ Кид не се е провалил финансово. Може да снимате един Джеси Джеймс на всеки 3—4 години, той винаги ще бъде все тъй популярен. Ако изберете човека извън закона за главен герой, отнасяйте се към него със симпатии. Той е бил принуден да стане бандит от обществото, от събитията, от гражданската война.“

7. Сюжети, отнасящи се до шерифите. „Представят действията на верния на закона човек“.

И романистът в заключение пояснява:

„Попаднали в ловки ръце, тия седем типа сюжети са почти достатъчни. Важен е не сюжетът. Важно е това, което авторът прави от него, характеристиките, които създава, конфликтите, емоциите. Наскоро бяха направени известни опити да се инжектират Фройд и социологията в уестърна, обаче аз не приемам подобни опити за законни. Истинските фанатици на уестърна са съгласни с мен.“

Съставена от емпирик и чист техник, горната класификация не е твърде издържана от теоретична гледна точка. Без да се съобразява с каквото и да било изискване за основен и единен критерий, Грубер определя сюжетите ту от исторична гледна точка („Юнион Пасифик“, „Кръстър“), ту откъм техния битов аспект („Фермерският бит“), ту съобразно личната проблематика („Истории на отмъщението“). При подобен произволен подход не е нужно да сме умували 24 години, за да можем без особена трудност да прибавим към горните седем теми и още редица други. Това могат да бъдат например в исторически план — войната между Севера и Юга, действията срещу мексиканските територии, граничните инциденти и пр. В битов план: приключенията на златотърсачите, животът на ловците, дейността на игралните домове, превърнали се през ония десетилетия в сериозен бизнес, и др. В индивидуален план: темите на дружбата, на любовта, на дълга, на предателството и пр. Всички тия теми, разбира се, не са измислени от нас; те са неведнъж използвани в обширната уестърнова продукция и това най-добре свидетелствува, че Грубер не твърде сполучливо формулира сюжетния репертоар на жанра.

Вярно е наистина, че ако пристъпим към произведениата с точно установен критерий — исторически, битов или етичен, — тяхното привидно сюжетно многообразие изведнъж ще се стопи, за да се разкрие пред нас един твърде ограничен брой схеми, умножавани обикновено по най-простия начин: чрез всевъзможни кръстосвания и съчетания помежду им. Само по себе си това още не е бог знае какъв недостатък. Нерядко, както свидетелствува и самата продукция на уестърна, върху основата на една и съща тема могат да се развият най-различни идейно-художествени проблеми. Бедата е по-скоро в туй, че в жанра, който ни занимава, богатството на решенията е нещо доста рядко, докато механичните повторения, трафаретността, дори плагиатството са обичайно явление.

Твърде бедна е при уестърна и галерията на обичайните персонажи. В своето изследване, посветено на режисьора Хоуард Хоукс, Робин Ууд пише:

„Ако нахвърляте списъка на условностите на уестърна, вашият списък почти сигурно ще съдържа следните елементи:

1. Героят: здрав, мълчалив, непобедим.
2. Приятелят на героя: пълен с недостатъци, слаб, способен да го изостави или предаде (от страх, от корист и пр.).
3. Жената: с леко поведение, работи или пее в кръчмата; играе комар; вероятно ще умре, спасявайки живота на героя.

¹ Rencontre avec Franc Gruber, „Cinéma 61“, № 53, p. 28—34.

4. Милото младо момиче, учителка или дъщеря на чифликчия, в провинциален стил с гражданско чувство; ще се омъжи за героя, когато той преуспее.

5. Комичният помощник на героя; твърде много говори; пие.

6. Козбоят певец, свири на китара.

7. Мексиканецът — комичен, страхлив, бърз, жестикулиращ¹,

И в този случай единственото ни възражение е, че списъкът не е съвсем пълен. Липсват най-вече отрицателните герои — индианецът, корумпираният шериф, наемният убиец, бандитът, нечестният аферист. Що се отнася до положителните, които Ууд е отразил в събирателното понятие „героят“, те също не са много на брой: добрият индианец, добрият шериф, добрият бандит, добрият аферист, плюс още няколко разновидности: дошлият от „никъде“ чужденец, смелият представител на кавалерията, неопитният младеж, едва поел пътя на авантюристе, а също и пропадналият на пръв поглед комарджия или пияница, който обаче в решителния момент ще се окаже способен на подвиг и на саможертва. И това е, кажи речи, всичко.

Изобщо уестърнът, дори и най-новият по дата, ни се представя по правило като позната история, съвсем позната, но всеки път разказана малко по-друго яче. Това е черта, твърде обезсърчителна за част от зрителите, но високо ценена от любителите на жанра. „Незабавно и неотрапено — пише Ремон Белур — очарованието, упражнявано от уестърна, се дължи на невиданото богатство на материала, на безкрайното разнообразие в затворения свят на повторението (к. м.), предизвикващо обаятелното чувство за едно продължение и за една непрестанна изненада“, което дава основание на автора да обяви уестърна за „най-стария и все още най-младия жанр, въпреки неговите толкова многобройни, но винаги опровергавани признаци и аближка агония“.²

Нищо чудно, че за любителя на този род произведения повторението се представя като добавъчно положително качество. То му създава всеки път усещането, че навлиза в една позната и близка атмосфера, че се озовава наново в един ограничен по измерение, но желан и любим свят.

Кои са областите на уестърнския свят?

На първо място това е селището — малкият градец на края на цивилизацията или ако щете, в началото на дивите територии, често пъти още в строеж, ала вече притежаващ основните атрибути на „културния“ бит: гарата или поне площада, дето спира дилижансът, хотела и кръчмата, магазина, бръснарницата, банката, бюрото на шерифа, дървените долове покрай единствената улица, водеща съвсем естествено към църквата и към гробището. Това е също ранчо с фермерската къща, оборите, ливадите и сенчесите дървета. Това е индианското селище с островърхите шатри, фолклорната екзотика и стълба за мъчения. Това е най-сетне дивият пейзаж, теменужните и землесто-червеникави скали, голите хълмове, песъчливата пустош или зелената прерия, изобщо грандиозният фон, върху който се разиграват бесните гонитби с коне, сблъсъците между банди, сраженията с индиански племена, мудното движение на кервани или внезапните нашествия на влакове и дилижанси.

Ние обаче неусетно минаваме от обстановката към самата драма, така че за по-голяма пълнота следва да добавим към изброените по-горе действия още и двубоите с юмруци или пистолети, опожаряванията на ферми и селища, отвличанията на заложници от женски и мъжки пол, отвличанията на добитък, линчванията, изтезанията, изнасилванията, убийствата и грандиозните финални общи престрелки и побои в кръчмата или на площада, когато по всички посоки лежат разбити предмети и окървавени тела. Изобилието на подобни сцени и пределната динамика в развитието им са качества или недостатъци на този жанр, които никой не отрича. Така че по-важно за нас е да разберем какъв е смисълът на всички подобни епизоди, в случай, че те имат наистина някакъв сериозен смисъл, а не са професионални трикове за поддържане на напрежението.

Своеобразната събитийност, за която става дума по-горе, не е просто външна сюжетност. Независимо от степента на идеята си изясненост уестърнът представлява винаги и при всички случаи демонстрация на насилието, а най-често и апология на насилието. При това насилието тук се представя в най-грубата си и примитивна форма — физическото насилие, целящо да се справи с противника по най-радикалния начин, като го премахне. Дори автори, не проявяващи

¹ Robin Wood — „Howard Hawks“, спец. брой на сп. „La revue du cinéma“, avril 1969.

² Raymond Bellour — Le Grand jeu, „La Western“, U.G.E., Paris, 1966.

особена слабост към подобни теми или склонни да им дадат значително по-сложно тълкуване, веднъж налезли в сферата на уестърна и попаднали в обсега на усложностите му, са принудени да се ползват от целия този елементарен репертоар: юмручните боеве, престрелките, линчуванятия и палежите. Красноречив пример в това отношение е делото на Никълс Рей, една епизодична фигура сред представителите на жанра, на която обаче се дължат три произведения, обявени за класика на уестърна: „Джони Гитар“ (1953), „В сянката на бесилките“ (1954) и „Истинската история на Дженс Джеймс“ (1956).

„Джони Гитар“, най-значителната от тия творби, бележи дата в жанра именно защото представлява опит за насочване вниманието от върхната събитийност към вътрешната драма на героя. Уестърнът обаче е област със свои тенденции, своя логика и свои строго установени закони, с които дори пришелецът е длъжен да се съобразява. Тъкмо затуй, макар по същество филмът на Рей да е разказ за една загубена и отново намерена любов, за една самота и за опит да се избяга от нея, най-сетне за един стремеж за изтръгване от гравитацията на насилието, режисьорът е принуден да развие драмата по всички правила на уестърна и с всички неизбежни епизоди на кръвта и разрушението. Джони е бил приятел на Виена, собственица на локал, но е напуснал любимата си, за да спечели свободата. Той е бил човек на насилието и убиец, но е заменил пистолета с китарата, за да се освободи от бремето на насилието, също както и от бремето на любовта. Той е тръгнал по света, ала заедно с анонимността и свободата е намерил и самотата. И повикан отново от Виена, ето го след години пак при своята някогашна приятелка. Миналите чувства повторно се възраждат и всеки от двамата разбира, че никога не е успял да забрави другия и че не би могъл да бъде щастлив без другия. Любовта обаче не е привилегия само на главните герои. Една друга героиня (Ема) копнее по един друг герой (Денсинг Кид), който обаче на свой ред обича Виена. Оттук и дивата ненавист на Ема към Виена, прерастваща в стремеж към унищожение. Оттук и „невъзможността“ за Джони и любимата му да стигнат до своето щастие, преди да бъдат увлечени от въртопа на насилието, което те не желаят, но което им е наложено от обстоятелствата. Взривове, пожарища, бесилки, престрелки — всичко това ще мине по реда си пред погледа на зрителя, преди „лошите“ да получат заслуженото възмездие и „добрите“ да стигнат до щастливия финал.

Въпросът, разбира се, не е само в това, че насилието присъства дори в такъв „сантиментален“ уестърн като „Джони Гитар“. Въпросът е, че сцените на насилие са и тук именно централните и най-ефективните, сърцевина и кулминация на спектакъла. Въпросът е в туй, че вместо критиката да оцени тия сцени като концесия пред тираничните изисквания на жанра, тя ги оценява като фатална необходимост и като най-категорично свидетелство за драматургияния талант на Рей. В своята монография, посветена на режисьора, критикът Франсоа Трюшо не веднъж подчертава: „В тия рамки, където се развихрят страстите, единствено насилието може да разреши трагичния конфликт... Насилието единствено е способно да доведе до катарзиса или до финалното пречистване.“¹ Оперирайки с един уж професионален, а всъщност произволен или елементарен до комизъм разбор, Трюшо ни представя и най-дребните формални компоненти за своеобразна символика на насилието. Като прави потресаващото откритие, че „играта на цветовете подчертава делириума на този шекспировски филм“, той пояснява: „Два цвята са съществени: червеният, който отпърво е цветът на пожара и който по-дир туй се разлива върху всичко: червеното на планината, на пръста, на ризата на Виена и на кръвта, съответстваща на червеното на скалите. Цветът на чувствителността, на вътрешното насилие, цветът също и на любовта... Сетне черното, постоянно примесвано с бяло, обхваща малко по малко филма с костюмите на мъжете в бяло и черно, цветът на смъртта и на отмъщението, който налага един суров трагизъм на филма“.²

Истината е, че „Джони Гитар“ е сниман с техниката на „тръкълър“, отличаваща се с подчертана суровост на цвета, и която техника, както с основание отбелязва Рън Ногејра, „даде най-грозните цветове в американското кино“. А още по-простата истина е, че черните облекла и червеникавите скали са характерни за девет десети от уестърните и че не е нужно да си Никълс Рей, за да направим кръвта и пожара да изглеждат червени. Но в случая не това е най-важ-

¹ François Truchaud — Nicholas Ray, Editions Universitaires, Paris, 1965, p. 69—71.

² Fr. Truchaud — цит. кн., стр. 71—72.

ното. По-важно е, че зад претенциозните любителски формулировки и анализи на критика проличава последователният стремеж да се обяви насилието за синоним на драматизма и да се докаже, че без престрелки и кървища не може да има катарзис.

Всъщност близко до ума е, че всеки нелишен от въображение автор би могъл, избягвайки напълно или частично разгула на насилническите актове, да развие драмата на Джони и Виена по най-различни начини не само запазвайки нейния основен смисъл, но и подчертавайки го още повече. Ала това, биха възразили навярно критици като Трюшо, вече няма да бъде уестърн. Съвършено вярно. От което обаче става ясно, че при уестърна насилието не произтича непременно от дълбоката логика на драмата, а че, обратно, всяка драма при уестърна непременно — закономерно или не — следва да се изрази чрез изблиците на насилие.

В това отношение още първият уестърн, създаден в киното, при цялата си примитивност е показателен като схема-образец на по-сетнешната продукция. Става дума за филма на Едуин Портър „Обирът на бързия влак“, снет през 1903 г. и представляващ според тогавашните понятия един „голям“ филм, с времетраене цели 14 минути. В произведението се показва — както личи и от самото заглавие — как бандитите ограбват един влак. Това, което обаче не се съдържа в заглавието, е, че злосторниците накрая биват все пак заловени. Щастливо и невинно време, когато на разбойниците още се е гледало като на отрицателни персонажи, а не като на положителни герои. „Обирът на бързия влак“ е и първият филм, в който е заснета стрелба с пистолет. В заключителния епизод шефът на бандата изважда револвера си и стреля по посока на публиката, която — според киномитологията — замръзвала, вцепенена от ужас, при този жест¹. Щастливо и невинно време наистина, щом подобен елементарен насилнически акт е могъл да втрещи зрителя.

Няколко години по-късно на екрана се появяват и първите прочути ковбои — Брончо Бил (Макс Андерсън) и Уил Роджърс, а също и Том Микс, истински военен и истински шериф, решил също като Буфало Бил, че в спектакъла авантюрите са по-безопасни и по-доходни, отколкото в живота. И само в периода до Първата световна война киното бива наводнено от значителен брой уестърни, като „Мъката на стария червенокож“, „Безпозлезният пистолет“, „Опасната езда“, „Детето на ковбоя“, „Сърцето на Дивия Запад“, „Конекрадци“, „Жената на страхливца“, „Шестте годеници на ковбоя“, „Законът на Дивия Запад“ и мн. др.² В тия филми независимо от сюжетната им и техническа първобитност моментите на насилие са вече въведени и използвани според всички правила на изкуството.

Безспорно е, че в голяма част от произведенията на жанра проявите на насилие са убедително мотивирани, както от своеобразието на историческата обстановка, така и от характера на формираните в нея герои. Дивият Запад е бил „див“ не само по своята природа, но и по своите нрави. Застрашени от насилието на белия нашественик, индианците са били принудени да отвръщат с насилие. Тероризирани от въоръжени банди, мирните труженици е трябвало да се отбранява с оръжие. Тъкмо затуй двубоите и масовите сражения в класическия уестърн ни звучат съвсем естествено, както са естествени баталните сцени в един военно-исторически филм. Тия епизоди не шокират зрителя, защото са обосновани от особеностите на епохата и защото са поднесени съдържано и лаконично от съответния автор. Филмите на Джон Форд, всепризнатия патриарх на жанра, избобеляват с подобни епизоди. Но Форд фиксира с камерата една схватка, един взрив, едно сличачо се от коня тяло и отминава нататък, без да задържа прекалено вниманието ни върху кървавите подробности и без да им се наслаждава.

Справедливо е да се отбележи също, че редица режисьори, като споменатия по-горе Никълс Рей, като Ентъни Мен, Делмър Дейвис, Робърт Олдридж и др., отразяват насилието не за да го възвеличат, а за да го осъдят. И макар в подтекста на произведенията да се крие обикновено идеята, че насилието може да бъде възпряно само с насилие, зрителят е склонен да се съгласи с подобна теза, изразена най-откровено от режисьора Ричард Брукс („Последният лов“).

¹ M. Bardeche et R. Brasillach — Histoire du cinéma, t. I, p. 49, André Martel édit., Paris 1953.

Жорж Садуль — Всеобщая история кино, т. I, „Искусство“, Москва, 1958.

² Marcel Lapiere — Les cent visages du cinéma, t. II, p. 340, Edif. V. Grasset, Paris 1948.

„Тези, които изпитват удоволствие да водят война, са същите, които изпитват удоволствие да избиват без полза стотици бизони в прерията и са подобни на тия, които, овладени от беса да убиват, се махвърлят върху невинните индианци или върху беззащитните жени. И такива трябва да бъдат унищожавани като зловредни животни, преди да са имали случая да вредят.“

Но наред с тая реалистично-хуманистична линия в жанра отчетливо се проявява и една друга линия, характерна с опоегизирването на насилието и с опиянението пред детайлите на физическо страдание. В своя очерк „Западът — земя на жестокостта“ Ив Боасе справедливо отбелязва, че в уестърна от най-ново време: все по-ясно се откроява един подозрителен интерес не просто към акта на насилие, а най-вече към неговите рафинирани форми и дразнещи подробности. И Боасе с пълно основание определя редица произведения като представителни за „садо-мазохистичната тенденция“, налагаща се все по-властно в уестърна от следвоенния период. За пример в това отношение се посочва творчеството на Джон Сърджъс, изобилствуващо с детайли от следния вид:

„Индианските стрели в едър план се забиват в гърбовете на белите, чиито ризи се обагрят от широки петна алена кръв, а при случай обстойно се изобразява и деликатното изтръгване на стрелите, чиито шипове на върха разкъсват подутата плът, от която се откъсват кървящи парцали („Форт Браво“); с острието на ловджийски нож се изважда куршумът от рамото на ранения, като не се пропускат случаят да се предаде скърцането на ножа върху костта („Отговор с камшичен удар“); един индианец, вече ранен с три куршума, бива буквално прикован на земята със собственото му копие, и понеже още се движи, бива довършен, като премазват главата му с удар на стол („Съкровището на обесения“)¹.

Наред с тия прояви на един още доста елементарен садизъм Боасе цитира и някои филми на Лесли Селандер, Гордън Дъглас и Семюел Фулър като примери за по-нататъшно задълбочаване на садистичната тенденция. Ние не сме имали възможност да видим въпросните филми, но нямаме никакво основание да подозираме, че такъв адмиратор на уестърна като Боасе ще бъде прекалено строг в присъдата си. При това цитираният очерк е публикуван доста отдавна, а през последното десетилетие жанрът бе обогатен с голям брой нови уестърни, в които сцените на жестокост далеч надминават всички по-раншни шедьоври на насилието. Наред с редица фабрикации на Холивуд тук заслужава особено внимание изобилната италианска продукция, наричана „спагети-уестърн“, на която ще се спрем по-нататък.

¹ Ives Boisset — L'Ouest. — terre de cruauté. сп. „Cinéma 62“, № 68, р. 94—108.

ОБЕРХАУЗЕН:

ЕДИН ДОБЪР ПЪТ КЪМ СЪСЕДА

ИВАН ШУЛЕВ

Тази година Оберхаузен имаше своя празник. За 20-и път той даваше гостоприемство на късометражното кино от цял свят. Седем дни старият промишлен център в Рурската област на Германската федерална република беше филмова столица с неизменния си девиз „Път към съседа“. И неизменно, от много години вече тези прости думи съдържаха богат смисъл.

Представители на града и организаторите на фестивала с достойнство подчертаваха: Оберхаузен, това означава приятелска среща на кинотворци от Изток и Запад, един открит и свободен форум на мнения и филми; Оберхаузен, това е един от най-важните прегледи на световното късометражно кино, център за диалог между кинотворци и публика.

Първото твърдение бързо се налагаше със своята справедливост, втората оценка не можех да потвърдя веднага. Присъствувах за първи път на този световноизвестен кинофестивал, но Оберхаузен явно полагаше усилия да запази своя висок престиж.

Юбилеят беше твърде представителен. В програмата фигурираха над 30 страни. На екрана в голямата фестивална зала „минаха“ повече от 100 документални и мултипликационни филми на СССР, Франция, Италия, Куба, ГФР, България, САЩ, Югославия, Полша, Чехословакия, Унгария, Румъния, Швеция, Канада, Перу, Белгия и др. И ако е трудно накратко да се охарактеризира в подробности тази наистина внушителна програма, би могло с няколко думи да се каже: всички те, филми, творци, гости и публика, бяха дошли по добрия път към съседа, за да се срещнат в една среда на разбирателство и с един общ стремеж за по-добър и социално справедлив свят.

Когато минаха първите прожекции, стана още по-ясен и смисълът на диалога, на срещата между Изтока и Запада. Всъщност това беше не диалог-спор, а разговор от една обща честна позиция. Фести-

валът имаше подчертано прогресивна линия. Тя минаваше през различни, дори контрастни идейни и естетически възгледи. Но и филмите, които просто констатираха факти и явления, заедно с филмите, създадени от марксистическа гледна точка, докосваха и разглеждаха обществени проблеми, издигаха протест срещу социалната несправедливост на буржоазното общество, носеха политическия дъх на нашето време.

Фестивалът живееше със своя стар девиз „Път към съседа“, но сега той се бе преобразил в един нов символ — символ на солидарност с народа на Чили. И това фактически беше не политически нюанс, а истинският идеен смисъл на юбилейния Оберхаузен'74 — смисъл, който се разкриваше в поредица от филми с антифашистка и антимилиитаристична насоченост, в богатата ретроспектива „Пътят на третия райх“, с филми, създавани от прогресивни немски кинотворци, когато в Германия се зараждат и натрапват идеите на фашизма.

Препълнената зала с гореща развълнуваност посрещна първата програма, с която бе открит фестивалът. Тя се наричаше „Солидарност с Чили“. Шест филма с обща продължителност 2 часа разказваха и говореха за борбата на Чили, за чилийския народ и неговия храбър Алиенде. Само заглавията на филмите и тяхното поданство с убедителност говорят за революционния дух на солидарност: „СЪГРАЖДАНИ“ (ГДР); ЧИЛИ — СЪС СИЛАТА НА РАЗУМА“ (Унгария); „ТОВА, КОЕТО КАЗА АЛИЕНДЕ“ (Белгия); „ПЪРВАТА СТРАНИЦА“ (СССР); „ТИГЪРЪТ УБИВА, НО ТОЙ ЩЕ УМРЕ“ (Куба); „ЧИЛИ ПРЕЗ СЕПТЕМВРИ“ (Франция). Имаше още филми за Чили, а всеки ден във фоайетата и коридорите звучаха песни на непреклонния чилийски народ.

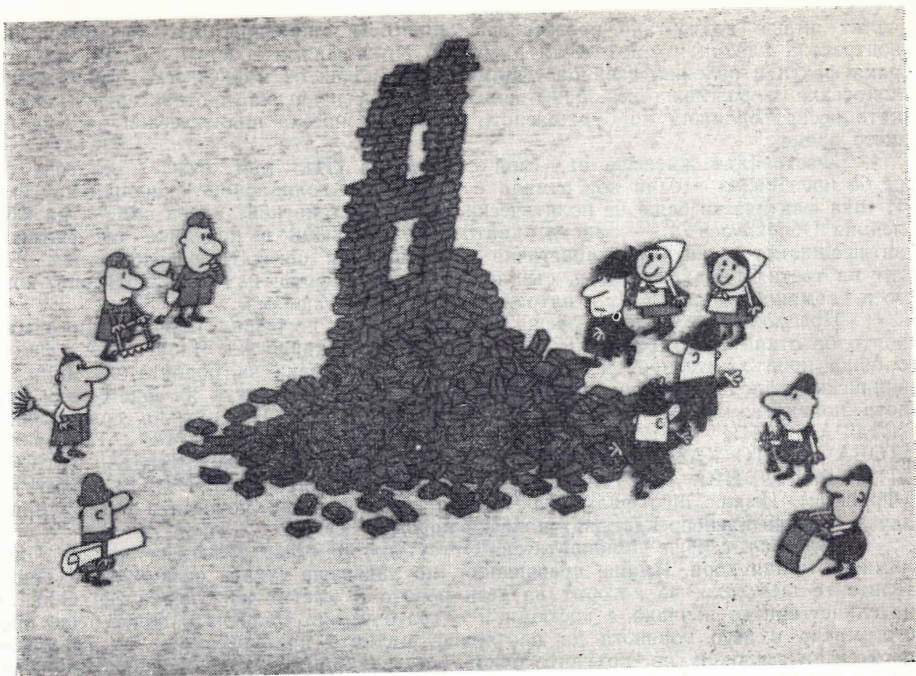
Фестивалът беше демократичен. От сутрин до вечер залите се пълнеха предимно с млади хора. Имаше празничност, но липсваше сухата официалност. Приятелите се шегуваха, че авторът на тези редове и кметът на Оберхаузен едва ли не единствено се явяваха в костюми и с вратовръзки. Облеклото общо беше просто, макар в него лонякога да прозираше модната претенциозност на грижливо овехтените дънки и на кръглите очила с телени рамки. Претенциозност можеше да се долови и в реакциите към отделни филми, към цели програми на фестивала, в срещите между публика и творци. Въпросът за критерия е винаги труден, особено когато трябва да се анализира и прецени такава внушителна програма с погече от 100 филма. Една обща оценка обаче обективно се налага. Филмите представяваха пъстра картина от теми, проблеми и идеи с актуално значение и социална заангажираност, със стремеж за изявяване на авторското начало, макар и със значителни разлики в художественото въздействие.

Зрителят можеше да се изгълби със съчувствие към съдбата на „нелегалните“ продавачи на кремвирши в Стокхолм, показани в шведския филм „ПРОДАВАЧЪТ НА КРЕМВИРШИ“ (реж. Вл. Беатус) и да се почувствува шокиран от епизода с бруталното и детайлно изнасилване на Дера Мария в белгийския куклен филм „ГОЛЯМАГА НАХОДКА НА СВЕТИ АНТОНИЙ“ (реж. Хуго Ке).

Както казват познавачите на Оберхаузен, представените югославски филми нямаха предишния си блясък, но и сега те показаха добра традиция и търсене на нови форми. Справедливо филмът „ХУБАВО СЕ ЖИВЕЕ НА СЕЛО“ (реж. Жозе Беч) получи награда с мотивировка за използване на нови изразни средства в документалния филм. Този филм третира локален социален въпрос — в едно село са останали предимно мъже, които печелят добре, но трябва да живеят сами... Мъжете търсят жени и ги намират някъде в далматинско село, където пък са останали само жени, понеже мъжете са отишли на работа в града... Осъществен с чувство на хумор, под формата на своеобразна едноактна пиеса с реални „герои“, този филм документално достоверно разкриваше една конкретна действителност.

Стеснените граници и някои поостарели представи за „чистия“ документален филм пробиваха и други филми. Те приличаха от пръв поглед на инсценирани ситуации и режисрирано поведение, а всъщност с документална сила и точност показваха, разкриваха и изследваха сложни обществени явления и психологически състояния. Такива филми, без да отричат скритата камера, доказваха, че нейното „зорко“ око има и други не по-малко важни и ценни особености.

Към всеки филм всеки зрителима свой критерий. Така той оценява и цял фестивал, но фестивалът има и един друг твърде задължаващ критерий — оценката на журито. А в Оберхаузен!... там имаше седем журита, които с различни награди отличиха около 20 филма. Тези журита бяха твърде представителни и съставени от известни кинотворци. В повечето от журитата имаше по няколко



„Де факто“ — първа награда на голямото международно жури

представители на социалистическите страни. Нашата страна беше достойно представена с пет филма: мултипликационните филми „ДЕ ФАКТО“ (реж. Д. Донев) и „ФОРМУЛА 73“ (реж. Р. Петков); документалните филми: „ЖЕНАТА НА СТРОЕЖА“ (реж. В. Цветкова), „КЪРВАВА ПЕСЕН“ (реж. В. Геринска) и „ЛОПЪШАНСКА МУЗИКА“ (реж. Г. Стоев).

Приятно беше да чуем, че България е една от страните, представили се с най-добра цялостна програма. А имаме основание и за голяма радост, защото за първи път нашата страна с филма „ДЕ ФАКТО“ се отличаваше с една от трите първи награди на Голямото международно жури.

Това жури, съставено от 12 души, даде още две първи награди на филмите „СЪГРАЖДАНИ“ (реж. В. Хайновски и Г. Шойман, ГДР) и „НОСТАЛГИЯТА НА ДИНОЗАВЪРА“ (реж. П. Пиетранджели, Италия).

„ДЕ ФАКТО“ предизвика много смях и възторг, а „СЪГРАЖДАНИ“ дълбоко развълнува хилядната аудитория. Този филм беше „направен“ просто, ясно и лаконично, със силата на живия документ. Неговият дикторски текст бяха последните думи на Салвадор Алиенде, отправени към народа на Чили от горящия президентски дворец, а изображението — в паралелен монтаж документални кадри от различни събития в страната преди и след трагичните септемврийски дни.

Награди с чилийска тематика получиха и други филми. Антифашистката тема, както във филма „НОСТАЛГИЯТА НА ДИНОЗАВЪРА“ за неофашистките прояви в Италия бе отличена и от други журита, някои от които проявиха особено внимание към съвременните социални проблеми.

В „журито на седемте“, съставено от седем именити режисьори, между които Иржи Босак (Полша) и Ромен Кармен (СССР), получи една от индивидуалните награди и българският филм „ЖЕНАТА НА СТРОЕЖА“.

Тук отличие взе твърде оригиналният чехословашки филм „КАСОРАЗБИВАЧЪТ“, който с човечност и хумор, в интересен филмов разказ проследява историята на известен в миналото касоразбивач, станал в наши дни пазач на завод.

Награди на филми със социална тематика присъдиха и журитата на католическите кинотворци и на евангелистките филмови центрове.

В 8 минути перуанският филм „НОСАЧЪТ“ (реж. Л. Фигероа) чрез вълнуващата изповед на един стар хамалин разкри безправния непосилен живот на тази категория хора. Това беше филм за изостанало Перу, но той странно се свързваше с наградения филм на богата Холандия „ДО ГУША МИ ДОИДЕ“ (реж. Д. Ренеке и Ханс де Риддер) за моралната разруха на един млад човек, попаднал в плен на морфинизма.

Фестивалът „Оберхаузен'74“ беше наистина богат, интересен, представителен форум на световното късометражно кино. Тук гостуваха наградени филми от международните фестивали в Москва, Лион, Краков. Можеше да се сравнява, да се търсят различни намерения, да се правят изводи... И ето че някак неусетно, но твърде спонтанно още при обсъжданията в мотивировките на някои журита се прокраднаха нотки на известна неудовлетвореност от показаното, за да се стигне до твърдението за кризисни явления или направо за криза в световното документално кино. Трудно е да се прецени изведнъж. Може би подобни изводи да са твърде пресилени, но съществуваха и основания за сериозен размисъл. Представители на фестивала бяха прегледали около 600 филма от цял свят, за да избераат представителните 100 филма. Ако селекцията е добра, казваха някои, и това е най-доброто, положението буди наистина тревога. Посочваха се неинтересни филми. От високия критерий, създаден от самия Оберхаузен като световен форум на късометражното кино, се подхвърляха укорителни думи: много от филмите можеха да се предават по радиото; на едно добро дело може да служи само добър филм. Някои препоръчваха да се намали броят на състезателните филми, а други да се демонстрират извън конкурсната програма.

Не беше трудно да се посочат филми предимно с търсения от формален характер, но останали встрани от своя замисъл, или творби със значителен проблем, които не достигаха до зрителя, защото им липсваше артистичност, не притежаваха другото основно качество — емоционално и художествено въздействие.

Можеше да се забележи как телевизията лесно си бе присвоила една от най-силните страни на документалното кино — неговата актуалност, за да я развие до свършена оперативност, а документалното кино, неусетно може би, и не в своя полза, бе приело стила на телевизионното предаване.

Дискусията бяха оживени, остри и със завидна откровеност, защото това бяха мисли и вълнения на творци и зрители, които с любов и чисто пристрастие се отнасяха към съдбата на документалното кино, застанало като че ли пред нов праг на своето развитие.

Вълнуваха се и домакините на Оберхаузен. 20-годишният юбилей не беше просто празник. Те също хвърляха поглед назад, вслушваха се, измерваха трезво днешния ден и правеха изводи. Оберхаузен обещавахе, заявяваше своята амбиция да направи още по-добър пътя към съседа, към утрешния ден на документалното кино.

ПЪТЕШЕСТВИЕ В СПОМЕНА

КЛАУС ЕДЕР

Портрет на едно италианско провинциално градче на адриатическото крайбрежие през тридесетте години — това е на пръв поглед новият филм на Федерико Фелини. В „Амаркорд“ Фелини рисува картините на един свят, с който е свързан чрез миналото си, чрез спомените си. Там в Емилия-Романа хората казват „амаркорд“ вместо „ио ми рикордо — аз си спомням“. Фелини си спомня. От Рим, където той пристига в началото на четиридесетте години и чийто образ той изгради в предишния си филм, той се връща към Римини, към годините на своето детство. Без да следва някаква хронология, „Амаркорд“ е органически свързан с телевизионния филм от 1971 „Клоуните“ и с „Рим“. Фелини отново тръгва на път в страната на своите спомени.

И в трите споменати филма Фелини показва себе си — тъй както се помни или тъй както си се представя: като детето, което с очаровани очи следи цирка, разтягащ палатката си на площада, в Римини („Клоуните“), като ученик, изпращащ замечтан поглед след заминаващия за Рим влак и по-късно със същия този влак пристигащ в Рим („Рим“), и сега като малкия Тита — най-пълнокръвния може би собствен образ. Но „Амаркорд“ не е автобиографичен филм. Защото сюжетът на филма не показва само главния герой, а по-скоро човешкия, морален и политически облик на италианската провинция преди войната (облика на Рим по същото време видяхме в „Рим“). Следователно „Амаркорд“ предлага визията на света, в който Фелини е отраснал и където лежат корените на художественото му съзнание.

В много от епизодите — защото „Амаркорд“ няма последователен сю-

жет — Фелини се любува на всекидневни сценки от „неговия“ Римини. Ритъмът на градския живот — на пръв поглед ритъмът на годишните времена — определя драматургията на филма. Ежегодните „събития“ стават нещо като неподвижните точки на този живот: например пролетният празник, който символизира изгонването на зимата, или автомобилното състезание, наречено Миле Милия, което с повече прахоляк, отколкото коли, пресича целия град, или началото на летния сезон в Гран хотел, където се посещението на няколко фашистки високопоставени лица на 21 април. Но даже и делничните, лични случки в живота на хората придобиват във филма генерално и обществено значение: учителят по рисуване с бутилката ракия под катедрата, номерата, които учениците погаждат на учителите си, сексуалните мечти на Тита и съучениците му, предизвикателните движения на местната красавица Градиска, посещението в публичния дом, караниците в дома на Тита. Постепенно се ражда една картина, чийто смисъл е, че животът в този град е непрекъснат ритуал, състоящ се от по-малки церемонии. Пролетта, настъпваща със снежинки (парадокс!), започва и завършва филмът, защото краят води към началото. Римини на Фелини е един затворен кръгъзрат на вечно повтарящи се събития, от който няма изход. Бъдещето и настоящето се покриват. И така във всеки кадър чувстваваме сковаността и неподвижността на този свят, външно маскирана от прочутата италианска виталност.

Деформациите, причинени от този свят на жителите му, се виждат с цялостно око. С изключение на Тита, у когото



Из филма „Амаркорд“

Фелини обяснява всичко с младежката му недодяланост, всички останали герои в различна степен и посоки се развиват по линия на гротеската, сякаш в паметта на Фелини те са останали само особеното, характерното, изкривеното, което всеки от тях носи. Пристигането на високопоставените фашисти изглежда като операта, а изстъпленията на тези зверове, провокирани от смелостта на една самотна дигулка да засвири „Интернационалът“, са показани в зловещо сатиричен план. Женствеността се извява само във формата на вулгарна сексуалност: камерата внимателно наблюдава мъжките погледи, аперени в бедрата на Градиска, сладострастните устни на учителката или ненормално големия бюст на будкаджийката, заради което Тита редовно я посещава и си купува по една цигара. Семейството съществува само като институция без съдържание: секунди преди смъртта си майката на Тита пита какво са обядвали и това е единственото, за което се сеща в този последен момент от живота си.

Животът е деформиран и мъжете. С всеки жест и реплика Фелини демаскира поведението им, което се свежда до замръзналото позьорско държание на мусолиновидните лоени топки.

Този свят — и тук филмът напуска конкретната сюжетност, за да придобие поетични и философски измерения — е безнадеждно затворен. Римини е ограден от невидими стени и само някоя мисъл, някоя смътна мечта или представа за външния свет може да се промъкне през тези стени. Затова през очите на своите съграждани Фелини вижда външния свят като лош холивудски филм — в Гран хотел например отсядат един принц със свитата си и един султан с харема си. А симеол на мечтите и надеждите става големият океански параход, който една нощ минава покрай брега — за да го приветствуват, гражданите греба навътре в морето. И това е поетичният ключ на филма, засилен от великолепния музикален лайтмотив на Нино Рота. Корабът отплува, мечтата никога не ще се осъществи, защото според

Фелини извън тези стени не съществува нищо. Римини — това е светът и животът.

Именно гибелта на надеждата деформира и разрушава хората и отношения-

ята помежду им — а това е единственият път, който Фелини предрича на този свят. В това пророчество Фелини изявява своя хуманизъм.

Разговор с Федерико Фелини

Във вашия филм „Амаркорд“ отдавате ли специално значение на сцената с посещението на високопоставения представител на фашистката власт?

Този епизод е централен, необходим и незаменим. Филмът изгражда образа на италианската провинция — не само тази от миналото, но и съвременната. Най-важният елемент в този епизод е буфоната, театралността, инфантилизмът, които предопределят една марионетна власт, един смешен мит. Това е центърът на филма, неговият живец. Фашизмът, това е светоглед и определена колективна гледна точка — в този смисъл това посещение израства над анекдотичната си и историческа основа и се абстрахира от тях.

Как виждате фашизма?

В повечето от съвременните политически филми фашизмът е подложен на критически анализ, но това е анализ „отвън“. В тях срещаме някои откъснати диагнози и съждения, дефинитивни формули, които особено за хора от моето поколение се струват малко бездушни. В тази провинция от „Амаркорд“, в която можем да се разпознаем всички, авторът на първо място, царуваше невежеството и объркаността. Не че подценявам икономическите и обществените корени на фашизма. Но сега повече ме интересува психологическото и емоционалното значение на фашизма, един вид блокиране и застиване на етапа на пубертета. Мисля, че едно такова изкуствено потискане на естественото развитие на индивида непременно предизвиква компенсаторна реакция. Може би по тази причина, когато нараства чувството за предателство и разочарование, фашизмът чрез някои свои аспекти предлага на отчаяните илюзорно лек и извънвременен изход.

Дали и днес едно нарастване на такова чувство може да даде подобни ефекти?

Не бих се осмелил да твърдя, че ние, италианците, сме си останали на този етап. Това би било преувеличено и несправедливо твърдение. Нещата оттогава са се променили и това е естествено. Но ако излезем извън кръга на тези сто или хиляда души, които добре познаваме, и седнем в един второкласен влак, разговорите, които ще чуем наоколо, ще ни накарат да се съмняваме, че сме сред съвременници, и да се питаме дали не сме полудели. Искам да кажа, че който прекосява Италия по такъв начин, често може да получи впечатлението, че Италия всъщност не се е променила като манталитет. Тоест, имам впечатлението, че в известна степен фашизмът и инфантилизмът съществуват постоянно в нашия живот: инфантилизмът — в личния ни живот, фашизмът — в националния. Ние сме склонни да си останем вечни деца, за да избегнем отговорността за другите и да живеем с приятното усещане, че друг мисли вместо нас: кога мама, кога татко, кога кметът, Дучето или Мадоната. Единствената ни свобода е да култивираме смешни мечти, такива като в американското кино или за ориенталски харем. Тези митове, винаги приличащи си и чудовишно дезактуализирани, изглеждат днес най-тежкият инструмент, който формира съзнанието на средния италианец. И това предшества фашизма, а отговорността за такова съзнание трябва да търсим у католическата църква. Когато човек живее под такъв похлупак, той развива не индивидуални, а патологични черти. И тъкмо това показва сцената с посещението. На посещението присъствуват всички герои: учителите, децата, властта, адвокатът, проститутките, Градиска, братовчедът Патака. Всички те имат своите тикове и маниери. И ако догук ни се е струвало, че това са безобидни чудачества, сега,

обединени по този повод, те придобиват изведнъж съвсем различен смисъл. Церемонията на 21 април, както и минаването на императора или запалването на големия огън в началото, са винаги благоприятен повод за избухване на глупостта.

„Амаркорд“ разказва за една италианска провинция, независимо коя, и рисува портрета на тази провинция. Аз виждам белезите на фашизма в това да си изостанал, в липсата на информация, в непознаването на конкретните и действителни проблеми, в отказа да задълбочаваш видното от мързел, поради предразсъдъци, от удобство или суета. Да се хвалиш с невежеството си, да се стремиш да утвърдиш себе си и групата си, без да си даваш сметка за възможностите си, за опита си, за културата си, да отричаш противоречията, парадирайки с мними и фалшиви качества. Например всяка ескалация на секса мирнше на фашизъм, защото онова, което е емоционално, се превръща в нещо буфонадно и безполезно, това е алиенация, която жените пасивно понасят. Не можем да се борим с фашизма, ако не осъзнаем кое във всеки от нас е глупаво, пошло и дълго. Не е достатъчно само да кажем: „Ние сме членове на антифашистката партия!“ Понеже у хората има неща, на които фашизмът може да даде глас, авторитет и кредит, както това веднъж вече стана.

Защо „Амаркорд“ изглежда най-обективен от всичките ви филми?

Имам възражения, като чуя, че някой от монте филми бил автобиографичен, защото такава дефиниция ограничава филма, защото под това може да се разбере „анекдотичен“ филм, в който някой разказва за ученическите си години. Отначало даже не исках да говоря за този филм. Само казвах: „Внимание! „Амаркорд“ съвсем не означава „Аз си спомням“ — това е просто кабалистичен звук, изкуствена дума като марка на алкохол: „Амаркорд...“ Мислех да дам заглавието „Да живее Италия“, но пък то ми се стори мистериозно и дидактично. За момент ми хрумна заглавието „Ил борго“, което ще рече, затворен средновековен град, без достъп на информация и прогрес. Най-после, както си рисувах, ми дойде думата „Амаркорд“, но трябваше да забравим произхода ѝ, защото в нея е заложено усещането от целия филм: скръбно усещане за изолация, за мечта, за вцепенение, за невежество. Може би впечатлението за обективност се ражда от желанието ми да не повтарям вече изложени и напълно изконсумирани мотиви и от факта, че през последните години аз сякаш изболеждах филмите си, като нещо, от което човек се стреми да се освободи, за да не се връща пак към него, защото аз и филмите ми проявяваме взаимно неуважение. Вярвам, че винаги творческият процес се съпровожда от чувство за срамежливост: даже скромното вдъхновение съдържа нещо като посещение. Вие сте избран и не можете да избегнете принудата на тази лоша прищявка. И ви се случва да усетите, че падате в примката на детството. Сякаш сте сграбчен от неприятел, който желае да ви унищожи, а същевременно изисква да бъде превъплътен и пълнокръвно съживен.

Но тази обективност съдържа едно ангажиране на различни равнища...

И колкото това ангажиране е по-дълбоко, толкова повече то носи съпротива, отвращение и бунт. Така на мен ми се струва, че усетих и ликвидирах дълго на психологическото огледало. Може би това е дало на филма ми своеобразна обективност. Но психологически по-точно е да говорим за отказване от нещото, което ви е принадлежало, което ви е оформило и което е у вас. Говорейки за това пошло училище, глупава стадо и смешни мечти, аз говоря за нанесените ми удари, които са ме белязали завинаги, и за пълен отказ от този живот. И със съжаление откривам, че не съм имал друга съдба. На първите прожекции на филма приятелите ми много се забавляваха, но се и развълнуваха. Кое ги въълнува, ако филмът е само смешен? Това, че такава е твоята Италия и ти самият. Днес ти можеш да я гледаш, без да мигнеш, защото тя не те отразява, но чувствуваш, че нямаш повече време, за да преживееш живота си отново и другояче. И това, от което се отцепваш и създаваш безжалостно, е единственият живот, който си имал. И те въълнува, разкъсва и затруднява фактът, че отричайки цялата тази смехория, ти си откъсваш главата, краката и накрая окончателно се раздираш на парчета.

Валерио Рива

международни студентски филмови празници

Неотдавна в София по инициатива на Централния студентски дом се проведеха за четвърти път Международните студентски филмови празници. Осемнадесет допуснати до участие филма на единадесет български кинолюбителски клуба, дванадесет от които са създадени от студенти, пет унгарски и два полски филма, девет отличени произведения — такава е равносметката на тазгодишните празници.

Сред представените творби се открих с необичайната си пластика и оригинални търсения награденият със Специалната награда унгарски филм „Въпрос и известие“ на режисьора Тимар Петер. В този филм чрез използване на черно-бели снимки и скици и цветни анимирани рисунки в един ритмичен монтаж се оформя по твърде оригинален начин небезизвестната идея за опазването на природата.

Елементи на анимация откриваме и във филма на киноклуба при ЦСД „Ботушът“, изграден отново върху снимки и рисунки. А филмите „Детелината“ (клуба при ЦСД), „Тримата братя и златната ябълка“ (киноклуба в Русе) и унгарският „По стълбите“ са изцяло анимационни филми. Раздвижената рисунка все повече започва да привлича вниманието на кинолюбителите и техните усилия дават обнадеждаващи резултати. Русенският филм на Николай Василев „Тримата братя и златната ябълка“ бе отличен с първа награда, а унгарският — с трета. И тъй като мултипликацията напоследък става все по-чест гост в кинолюбителските конкурси, вече е наложително да се помисли за специално учредяване на награди за този вид филмови произведения.

Сред представените на Международните студентски празници филми се от-

кроиха онези от тях, в които техните създатели са ангажирали творческите си усилия с остро съвременна политическа тема. Три филма бяха посветени на Чили. „Чилийска фиеста“ (киноклуба при ВМЕИ — София), отличаващ се с най-добра композиция и вътрешна организация на материала, бе удостоен с наградата на Комитета за младежта и спорта. Фактът, че три български киноклуба, взели участие в МСФП — 74 разработват тази актуална политическа тема, достатъчно красноречиво ни убеждава в обществената значимост на кинолюбителското движение у нас.

Отличените за операторска работа филми (получили едновременно и двете втори награди) — унгарският „Неделя“ и българският „Напуснати гнезда“ (киноклуба при ВХТИ — София) — привличат вниманието и с постигнатото национално своеобразие на разказа. „Неделя“ бе единственият 8-мм филм, но независимо от произтичащото от това влошено качество на изобразението той се отличаваше с подчертан операторски почерк. „Напуснати гнезда“ е посветен на изоставен от младите си наследници малък селски кът. Чисто документалното кино донася и носталгията по изгубения край, и поетичността на селския пейзаж, и тревожщата пустота на писаните къщи. Това е може би единственият филм на фестивала, наситен с толкова много атмосфера.

За образно отразяване на създателния социалистически труд бе удостоен с наградата на ЦК на ДКМС филмът на кинолюбителите при ВМЕИ — София „Ръце“. Доста експлоатираната от любителското кино тема за човешките ръце, за това, което те изразяват или създават, е пряко насочена към ежедневието на строителите.

Пет от конкурсните филми защитава престижа на игралното кино. Но тук може би не само поради ограниченията, които поставя пред самодейците кинолюбителската техника, резултатите не са толкова категорични, макар полският „Един ден с нас“ и „Какво мислите за Мариана“ (киноклуба при ПДК „Пеньо Пенев“ — София) да чертаят една обнадеждаваща перспектива.

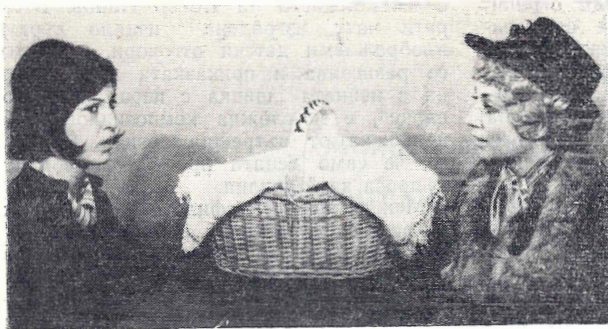
Едноминутната притча „Един от нас“ (режисьор Ришард Шкоп), отличена с трета награда, разкрива идеята за човешката солидарност. Поднесена тезисно и директно („ако не ми помогнеш, когато ме бият, след малко ще пребият и теб“), тя все пак успява да прозвучи и доста обобщено.

„Какво мислите за Мариана“ (режисьор Марин Градинаров) бе най-дългият филм, показан на фестивала (15 минути). Поощрен за своеобразие на формата, този филм е действително ново явление в любителското ни кино. Той е построен върху една мнима анкета, единственият въпрос на която се отнася за известната естрадна песен „Мариана“. В първата част на филма въпросът „Какво мислите за Мариана?“

е повод за лавина от „грешни“ отговори, свързани помежду си с пантомима в изпълнението на Петър Панов. Втората част, изградена изцяло върху въображаеми детски отговори, в които се разиграва и приказката за Мариана с нейната „шалка с перце и добро сърце“, е по-сложна композиционно, но нелишена от вътрешна логика. Оказва се, че само децата правилно разбират въпроса за Мариана.

Международните филмови студентски празници са засега единственият у нас фестивал на любителското кино, в който се състезават и чуждестранни филми. Това обстоятелство дава възможност за един по-широк и обхванат поглед върху състоянието и перспективите на любителското движение. Тази година наградените филми, които всъщност бяха и най-интересните, доказват, че кинолюбителското движение обединява талантиливи, предимно млади хора, че може да се превърне в една истинска школа за повишаване естетическото възпитание на народа и в потенциален резерв на бъдещи професионални кинематографисти.

Елена Йоцова



Актрисите Катя Паскалева и Невена Коканова в сцена от телевизионната екранизация на романа „На живот и смърт“.



Иван Кондов във филма „Дневна светлина“, снет по сценария на Недялко Йорданов. Режисьор Маргарит Николов.



Мишо Михайлов в сериата „Нещастен случай“ от телевизионната поредица „Произшествия на спящата улица“. Режисьор на сериата Владислав Икономов.

СССР

Какви нови филми се снимат в студията Белларусфилм? Двусерийният цветен филм „Пламяк“ по сценарий на Г. Боравкин и Ф. Конев се поставя от режисьора В. Четвериков. Филмът разказва за героичната борба на белоруския народ срещу окупаторите през годините на Отечествената война. Режисьорът И. Добролюбов работи филма „Защото обичам“, посветен на военните летци. Сценарият на А. Качанов „Времето и братя Гуляеви“, отличен с втора награда на Всесоюзния конкурс за сценарии, е с работническа тематика. Това е разказ за четирима братя — единият от тях е директор на голяма завод, вторият — мишюр, третият — лекар и четвъртият — председател на колхоз. Филмът ще се снима от В. Туров. Режисьорът Ю. Дубровин екранизира за телевизията книгата на Л. Касел „Големото противостояние“.

„Дирижира Евгений Мравински“ — дикъл от четири телевизионни филма, посветени на забележителни произведения от световната музика: четири симфонии — четвъртите на Бетховен и Брамс, петте на Чайковски и Шостакович.

Много интересни неща биха могли да се разкажат за това, как са работили тези филми, колко трудно е било да се получи съгласието на Мравински, какви невероятни усилия са били необходими, за да се скрият техниче-

ските съоръжения и хората около тях, да се снима на чисто без дубъл.

Филмът показва как Мравински работи над симфоните и как след това ги изпълнява: какво мисли за тях и за своята работа. Зрителите виждат как диригентът репетира, слушат как говори, наблюдават го в минути на непосредствено творчество. Диригентът е почти през цялото време на екрана. Работата му с оркестъра на репетиции и по време на изпълнение притежава своя драматургия, конфликти, кульминации, разрешения. И най-интересното е да се види как Мравински не само „прави музика“, но я „слуша“ и учи как да се слуша. Освен Евгений Мравински и неговият оркестър във филма има още едно действащо лице — залата на Ленинградската филхармония. И тя не е само място на снимките. Залата като художествена и образна необходимост влиза в структурата на цикъла.

„Филмите са направени така, пише списание „Съветски екран“, че ще останат в ненаписаната още история на телевизията като успех, безспорен и окрилящ.“

*

Филмовата комедия „Първата лъстовичка“ на грузинските кинематографисти режисьор Н. Мчелидзе и сценарист Л. Челидзе е посветена на първите крачки на грузинския футбол; зародил се в началото на века.

В студията Киргизфилм режисьорът Т. Океев поставя филм на морално-етична тема под названието „Червената ябълка“. Централно място във филма заема едно семейство из средата на киргизката интелигенция, което трябва да реши за себе си проблема за дълга и отговорността към съдбата на своите близки хора. Автори на сценария са Ч. Айтматов, Т. Океев и Е. Линдин.

*

Комедията „Балони“ е насочена срещу явления, изопачаващи света на нравствените представи на детето, срещу формализма и бюрокрацията, които все още помрачават живота в училището. Филмът се режисира от В. Кремиев по сценарий на А. Хмелик.

„Лято, мотоциклети!“ е филм, посветен на младите

хора и техния стремеж да опознаят света и сами себе си. Филмът се снима в Рижката студия от режисьора У. Браун. Автори на сценария са Е. Ансов и А. Якубан.

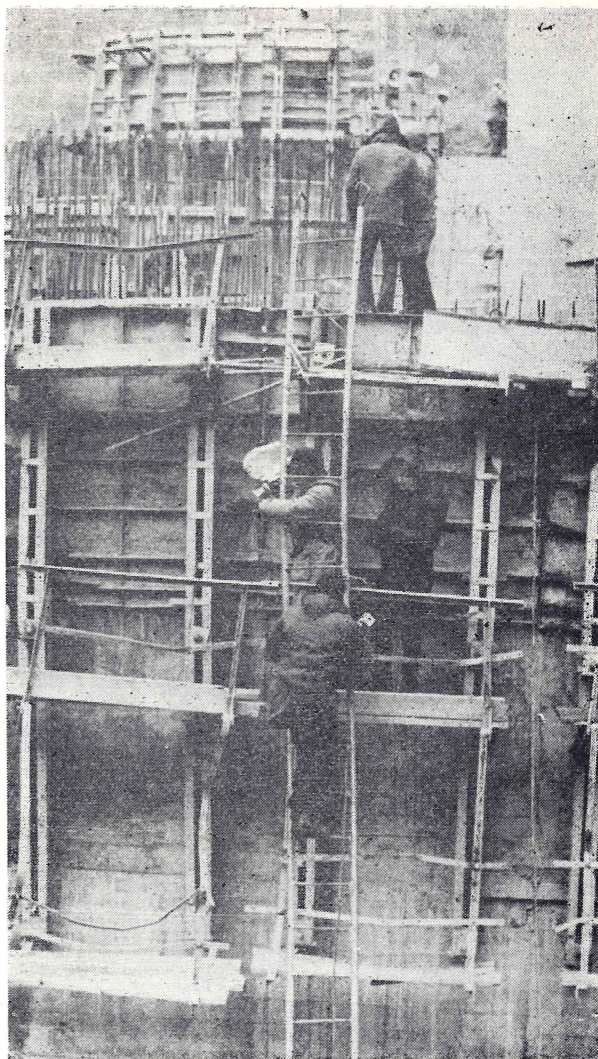
*

В Ленинград е подписан договор за създаването на съветско-американски филм-музикъл по известната пиеса-приказка на Метерлинк „Синята птица“. Филмът ще излезе по екраните в 1975 година на руски и английски език. Автори на литературния сценарий са съветският драматург А. Каплер и американският — А. Хенс. Музиката пишат ленинградският композитор А. Петров и американският — А. Норт. Във филма ще вземат участие балетът на Ленинградския театър за опера и балет „С. М. Киров“ и Ленинградският симфоничен оркестър.

*

Както вече съобщихме, режисьорът Витаутас Жалакявичус снима филма „Авария“ по едноименната новелта на швейцарския драматург Фридрих Дюренмат. Искан да поставя „Авария“ още в 1961 година, но не успял, разказва режисьорът. Тогава снеж филма „Хроника на един ден“, в който може да се намери отзвук от проблематиката на Дюренмат. И в „Хрониката“, и в „Авария“ става дума за приспособленчеството, за карриеризма, за страхливостта и равнодушието. С тази разлика, че цинизмът и егоизмът на героите на Дюренмат са засилени от социалните противоречия в буржоазния свят. Дюренмат прави в повестта си своеобразен социален експеримент. Той поставя героя в най-благоприятна „питателна“ среда и гледа от страни как се проявяват в тази среда незабележимите и като че ли несъществуващи по-рано страни от неговия характер.“

Главен герой на повестта е Алфред Трапс, генерален представител на няколко фирми, млад, женен, с четири деца. При едно пътуване поради повреда на колата е принуден да спре в малък град и да прекара известно време в чужд неуютен дом, като става участник и главен герой на една страшна и увлекателна игра на правосъдие. Тогава много обстоятелства от неговата биография неочаквано се изпълват с жестоко



Момент от снимането на филма „Дубльорът“ по сценария на Р. Томова. Режисьор Иля Велчев.

и безчовечно съдържанис. „Отдавна имах желание, продължава Жалакявичус, да поставя на сцената спектакъл или да направя „актьорски филм“. В кино време на зрителната страна и твърде малко общуваме с артистите, твърде малко репетираме. А спецификата на театралното мислене на Дюренмат ми предостави такава възможност.

Ако би трябвало да снимам „Авария“ за киното, бих се отказал, но за телевизията, където най-главното е все пак не изображението, а словото, където главното е не режисьорът, а артистът, където може да се намери разумен компромис между това, което зрителят вижда и чува, театралността на Дюренмат може да се окаже негово главно достойнство.“

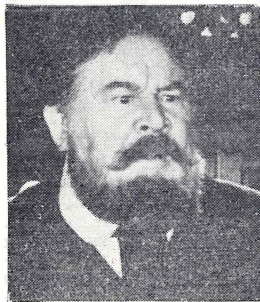


Любомир Киселички във филма „Селкор“ по едноименния роман на Георги Караславов, режисьор Атанас Трайков.

Главните роли във филма „Авария“ изпълняват Регимантас Адомайтес, Ростислав Плят, Юрий Ярвет, Бронюс Баускаускас, Ирина Мирошниниченко, Валентин Никулин. Оператор на филма е Анатолий Кузнецов.

*

Камил Ярматов е създава нов филм — „Сама сред хората“. Това събитие съвпада с друго — с неговата седемдесетгодишнина. Филмите на Ярматов са неговият живот. В тях пресъздава историята на своя народ, чийто участник е бил сам той. Ярматов е командувал отряд в гражданската война, бил е свидетел как преди половин век се е



Съветският актьор Борис Андреев във филма „Децата на Ванюшин“, автор на сценария и режисьор Евгений Ташков.

решил въпросът за откриване на киностудия с посетителното име „Заря над Изток“. Той е първият артист, първият режисьор, първият художествен ръководител на студията „Узбекфилм“.

За това славно време разказва трилогията „Бури над Азия“, „Конници на революцията“, „Гибелта на черния консул“.

„В изкуството винаги ме е привличала силната талантива личност, водеща след себе си народните маси. Така се появиха филмите за Авицена и Алишер Напон, хора, стоящи начело на своята епоха. И мой нов филм „Сама сред хората“ е посветен на поетесата от Средновековието Надира. Надира на руски значаи съвършенство. Така я е нарекъл народът. Жена на хана, майка на престолонаследника, тя мечтае за по-добра съдба на своя народ, ратува за просвещение, за господство на разума, за справедливост. Стрм училица, болници. Съчинява песни за тежката народна съдба и призовава народа към борба за по-добър живот. Надира се е чувствувала сама, неразбрана, изпреварила времето, в което живее. Народът, благодарен за съчувствието ѝ, създава песни за нея.“

Ролата на Надира изпълнява Сайран Исаева.

*

В конкурсната анкета на сп. „Съветски екран“ за най-добър филм и най-добър артист на годината са взели участие повече от 20 хиляди души. Най-високи оценки са получили филмите „Мащеха“ (режисьор О. Бондарев, сценарист Е. Смирнов) и „Да обичаш човека“ (сценарий и постановка С. Герасимов).

От социалистическите страни най-голямо одобрение на зрителите е получил нашият филм „Козият рог“, следван от „Оцеола“ (ГДР), „Олимпийски факел“ (Полша), „Момчетата от улища Пал“ (Унгария) и „Михай Храбри“ (Румъния).

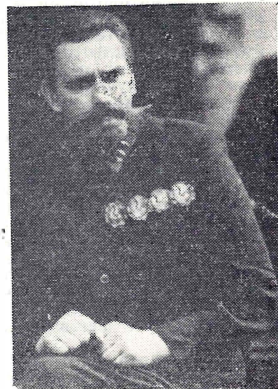
За най-добра артистка на годината е призната Татьяна Доронина („Мащеха“), следвана от Любов Виролайн („Да обичаш човека“); за най-добър артист е посочен Евгений Матвеев („Сибирячка“ и „Високо звание“, следван от Михаил Улянов („Най-последният ден“).

*

Сергей Герасимов вече снима филма „Дъщеря — майки“, а списание „Съвет-



Искра Радева в ролята на Фани от телевизионната серия „Танго с Фани“ от поредицата „Синята лампа“, режисьори на серията Георги Георгиев и Аврам Игнатов.



Рижкият актьор Гунар Цилински в ролята на Ян Фабрициус от филма „Докосване“. Сценарист А. Лапиниш, постановка Р. Горяев.

ски екран“ продължава да осведомява читателите за новия филм на големия съ-

ветски режисьор. В един разговор с кореспондент на списанието Герасимов разказва: „Геронията Олга е на 18—20 години. Почти веднага след раждането е била изоставена от майка си. Причините, поради което е станало това, зрителят ще разбере с развитието на действието. Майката е човек с нещастна съдба, класически образ на „самотна майка“. Дъщерята се е възпитавала в началото в детски дом, след това в професионално техническо училище. След завършването му тя решава да погърси майка си. Ние се запознаваме с нея, когато за това тя пристига от Свердловск в Москва. Тук попада в семейство, което най-много отговаря на събраните от нея данни. Предполагамата майка има същото фамилие и собствено име. И все пак това не е нейната майка. С представите, които е получила от детския дом и ПТУ, девойката влиза в семейство, чийто интереси са й много чужди. Мъжът е математик, а „майка й“ води хореографски кръжок. Те имат две дъщери, връстнички на геронията. Това поражда множество разнообразни ситуации. Девойката просто се влюбва в своята мнима майка и встъпва в сложни отношения с нейните дъщери, с цялата среда, в която те растат и се възпитават.

Олга се връща отново в Свердловск в колектива, където работи. Междувременно получава съобщение от познатото московско семейство за адреса на истинската майка, която толкова години не се е погрижила за нея. Олга страстно желае да се срещне с майка си, мисли, че може би тя има нужда от помощ. За това се говори във втората част на филма.

В главните роли зрителят ще види младата дебютантка Люба Полехина в ролята на Олга, Тамара Макарова, Иннокентий Смоктуновски.

Сцена от новия съветски игрален филм „Ежедневното на д-р Каликиникова“. Автор на сценария Ал. Лапшин, режисьор Виктор Титов.



Рамаз Георгобиани и Хатуна Котрикадзе в грузинския филм „Весел роман“, постановка Леван Котивари.



Н. Олялин и А. Покровская в сцена от филма „Извори“, снет в московската студия „М. Горки“, режисьор И. Лукински.





Из чехословашкия филм „Грехът на Катарина“.
Режисьор Мартин Холи.
В главната роля Хана Пастейржикова.



Людмила Гурченко изпълнява централната роля във филма „Стари стени“, автор на сценария Анатолий Гребнев, режисьор Виктор Трегубович.

*

Съветското киноизкуство е понесло тежка загуба. Починал е на 69-годишна възраст Борис Израилевич Волчек — кинорежисьор, оператор, лауреат на държавни награди.

Истинска творческа победа на Б. И. Волчек са станали филмите за Ленин — дилогията „Ленин през Октомври“ (1937) и „Ленин в

1918 година“ (1939). За пръв път в съветското кино е бил създаден на екрана художествено достоверен образ на вожд на пролетарската революция. Тези филми, заслужили любовта на съветските хора, са поставили началото на кинолениниадата в художествения кинематограф. Като оператор Волчек участва в създаването на филмите „Мечта“, „Човек № 217“, „Руски въпрос“, „Секретна мисия“, „Убийството на улица Данте“. В 1969 г. Волчек поставя филма „Обвиняват се в убийство“. Последната негова режисьорска и операторска работа е филмът „Командирът на щастливата „Щука“.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Известният чехословашки режисьор Отакар Вавра е пристъпил към снимането на филма „Соколово“ (за който вече дадохме кратко съобщение). В едно интервю Вавра каза: „Връзката между моя документално-художествен филм „Дни на предателство“, посветен на мюнхенските събития, и филмът „Соколово“ е много тясна. Ако в „Дни на предателство“ искаме да покажем вероломството на нашата буржоазия и на нашите тогавашни западни съюзници, в работата си над „Соколово“ ние се ръководим от мисълта да покажем, че създаването на чехословашка войскава част в СССР и нейното бойно участие представлява нравствената реакция на нашия народ.“

Филмът ще бъде двусериен художествен документ, чието действие се разгръща върху две плоскости: в първата част е показано съпротивителното чехословашко движение в чужбина и срещата на представител на неговите два центъра — буржоазния, възглавяван от Едуард Бенеш в Лондон, и комунистическия — намиращ се в Москва и направляван от Клемент Готвалд. В тези години, за да се включат чешките войници активно в борбата на съветската армия срещу немските фашисти, е трябвало да се предодее съпротивата на Лондон. Там са настоявали чешките войски часи в чужбина да се придържат към една изчаквателна, чисто символична тактика и да не възпят във военни действия до края на зимата. Паралелно с това пред зри-

телите ще минат събития от вътрешния живот на Чехословакия — убийството на Хайдрих, унищожението на Лидице, антифашистката съпротива вътре в страната. Зрителите ще се срещнат също с редица лица от филма „Дни на предателство“.

Сега Отакар Вавра подготвя сценарий за филм за Пражкото въстание (5—9 май 1945 година), който ще представлява продължение на „Дни на проверка“ и „Соколово“. С това този цикъл ще бъде завършен.

*

Чешкият режисьор Яромил Иреш снима биографичен филм за видния композитор Леш Яначек. Филмът се състои от две части — първата ще покаже детството и младостта на композитора, а втората — зрелия период на неговото творчество и дейност.



Клаудия Кардинале във филма на Кристиан Жак „Петролотърсачките“.



Барбара Хърши във филма на режисьора Робърт Мълган „Стремеж към щастие“.

ВИЛНА ЗОНА

ГЕОРГИ МИШЕВ

Зелен хълм, обърнат към слънцето.

Сини лозя. Червени покриви на малки вили, дървени постройки и колиби. Оранжеви огради от тел и живи плетове, подрязани от старателната ножица на градинаря... Лиляви смрадлики и жълт синап...

Вилна зона.

Територия за друг живот, по-различен от оня долу, в гънката между хълмовете, където е градът... Връщане към природата, към тревите и листата, към мириса на разкопана земя и прерязани корени, към бездънната цветна чаша и слънчевата сълза на черешовия клей...

Вилна зона.

Едно усилие за измъкване от делишка. Гмурване за ден-два сред този резерват на спокойствието и отмората. Спасителна клапа за душите, които търсят друг, по-различен начин на съществуване...

Вилна зона.

I.

Съботен следобед.

Из парцелите кипи живот. Мъж и жена копаят лозе, сложили на главни огромни листа от релей. Пуши огън под широка тава за сладко и две деца облизват сладката пяна от надупчената лъжица.

Жена, оскъдно облечена, прави слънчеви бани в хамак, завързан между две дървета.

Трима самодейци-зидари зидат основите на нова вила. Помагат им жена и десетинагодишно дете — носят вар.

Пчелар тича с празно кошерище подир рояк пчели, който се вие из въздуха, и се опитва да го примами в кошерището. Не забелязва никакво препятствие, препъва се и пада...

— Тан! Тан — един мъж, около четридесет и пет годишен, кове на двора пейки от чамови талпи. Няколко маси са наредени плътно една до друга, за да образуват дълга трапеза.

Вдясно пред вилата, под дъсчения навес, служил по време на строежа за склад на инструменти, горн огън, ври казан, върху изнесената готварска печка цвърти голям тиган.

Две жени режат лук под навеса, спокойно, без да бързат, с уверени и точни движения. Едната е около петдесетте, малко тровава, с кръгло благо лице и мек поглед. Другата е по-младата ѝ сестра, по-енергична и стегната. Казва се Стефка.

Мъжът ѝ Йонко донесе при огъня леген с дърва, паднали при сковаването на пейките. На устата му виси незапалена цигара, овлажняла почти до средата.

— Да не мислиш, че на мен ми е потрябвало всичко това — говори Стефка и къда лука. — Тези пари не можехме ли да му внесем. Но какво ще кажат хората... (На втори план мъжът стъква огъня, разбърква съдържанието на тигана.) — Нали ще кажат: едно дете, пък... Става някак си неудобно... Панчеви направиха в казино... Не беше кой знае какво, но... Георгиева ходи чак в Сухиндол за вино!... Хората не жалят ни пари, ни труд за такова нещо... Че ние да не сме нещо по...

Бръмчене на камион ги кара да вдигнат глави.

— Минчо! — казва Балдъзата, зарадвана, че мъжът ѝ пристига.

По гребена на живия плет плува синият леген на самосвала. Спира пред портите.

— Баджанак! — вика шофьорът, подал глава от кабината. — Ела, за малко, че да не слизам!...

Йонко отива при него.

— Къде да изсипем тоя материал? — пита Баджанака. — Само че побързо...

— Бе... той не ми трябваше, но щом си го... — казва Йонко и разтвара портите.

Но шофьорът се е загледал в една посока и лицето му се изопва.

— А бе... оня не е ли... Первазов?... Ах, мамичата му...

Йонко поглежда нататък, където между храстите се поклаша бавната фигура на човек, праметнал на гръб пъстра селска торба.

— Первазовов! — вика Баджанака. — Да се махаш, че главата ти ще счупя...

Човекът с торбата се спира за миг, ослушва се и се гмурва в зеленината.
— Остави! — вика Йонко — Дай леко... Така, така... Само внимавай за варницата...

Самосвалът с вие на надига легена и изсипва баластрата. Прибира се в нормалното си положение. Моторът угасва.

С незапамена дигара на устната Йонко стои и гледа баластрата. Баджанак слиза на земята, идва при него. Той е слаб мъж на неговите години, с тесни рамене и продълговато лице, което се озарява от краткотрайни усмивки, като далечни светкавици.

— Ако те питат — не съм аз! — казва той.

Йонко мълчаливо поклаща глава, че го е разбрал.

— Бях обещал на един приятел — продължава Баджанак. — Плоча ще изливат скоро, па трябва да му се помогне... Ти го знаеш бе, Попето, Попето... Ходи с една карирана риза... Дето правят блока до лятното кино... На зор са, значи, и трябва да се помогне... Обаче, като наближих киното, гледам, един ме брон отдалече... Така ли, казвам си... Ти си гявол, но и аз не съм по-малък... Натискам газта и префучавам покрай него... Обаче сега накъде?... Последен курс, няма да го връщам на кариерата я!!! Викам: само при Баджанак...

— То добре, само че... — мънка Йонко.

— Инертният материал никога не е излишен, баджанак!... Нали имаш вноска... Утре ще се върне Емо от казармата и колата ще дойде... Ще ти трябва гараж!

— Ти все пак... — иска да го посъветва Йонко — с тия курсове... Да не си навлечеш някоя беля...

— Всички го правят, баджанак!... Аз да не съм нещо по...

Но погледът му отново е разтревожен!

Над оградата стърчи главата на Иван Первазов, пристигнал след кратко окопитване, за да си върне за онова заканване на шофьора.

— Какво си мислиш ти бе! — вика Первазов. — Че ще ме уплашиш ли?... Хо-хо! Но не си познал... Какво и да правиш, аз имам свидетели... Свидетелите знаят, те ще докажат... До един ще се явят в съда и ще докажат...

— Ти ли бе, Первазов! — на свой ред вика Баджанак. — Ти ли ще ми вадеш свидетели!... Да ти пикая аз на свидетелите... Съдът на документи ли ще вярва, или на твоите...

— Баджанак, баджанак! — улавя го за раменете Йонко и се опитва да го укроти.

— Пристига и Балдзата, увисва на шията на мъжа си, моли го.

— Минчо, недей, Минчо...

— Документ, документ имаш ли! — вика, издигайки се над главата ѝ Минчо. — Краставици имаш!...

Йонко го оставя в ръцете на жена му и се отправя към оградата:

— Иване, върви си по пътя... Има къде да се оправяте... Засрамете се... Тц, тц, тц... Сякаш сте малки деца...

Первазов с мърморене и въртене на глава си отива.

— Свидетели! — ръмжи Баджанак и бърше потта от челото си. — Ни чу росамаш, натурален, той ще плаши със свидетели... Да му...

— Недей с лошо, Минчо! — умолително говори жена му. — И той се е блъскал... само колко камъни е очистил от мястото... Не му е лесно и на нег изведнъж да...

— Млъкни и ти ма! — срязва я мъжът. — Какво си ми заопявала... Като ти е толкова мил... иди да те пише за свидетелка!

Йонко надниква в хола — Стефка я няма.

Няма я в кухнята. Останали са само следите от голяма подготовка: купища измити чинии, чаши, прибори, кастрони със салати и мезета.

Тишина. Йонко се ослушва — къде се запила тази жена!

Минава в спалнята и я вижда седнала до един разтворен куфар.

Тя се извързва. По страните ѝ има мокри следи.

Йонко се приближава след кратко колебание, обмисля какво да направи, за да я утеши, неволно слага пръсти на рамото ѝ.

Стефка с инстинктивно движение докосва пръстите му, нова сълза се застоява на миглите ѝ, после се плъзга надолу.

— Е, стига де! — казва Йонко.

За да отклони вниманието ѝ, той поглежда към куфара, вижда една конринена пъстра пижама, сложена в найлонов плик, обръща я веднъж-дваж, накрая казва без аяждане:

— Можеше това да не го слагаш... Ще му се смеят...

— Много разбираш ти! — внезапно заядливо казва Стефка.

— Не... казвам само, че... — запсчна да се оправдава Йонко. — Че не е за там... Все пак... казарма е...

— Ти си гледай своята работа! — казва жена му, изгаряща за кавга. — Сложи ли бирата, както ти казах?... Нищо не си сложил...

— Има време...

— Няма време!... Сега ще почнат да пристигат... А имаме още един милион работи за свършване... И онова дете го няма да помогне. Ти до колко часа му разреши...

Йонко е малко смутен от директния въпрос, мъчи се да си спомни дали е определял час на „детето“ и като не може, прави опит да се измъкне с неясни обяснения:

— Бе... той нали знае, че... Да не е малък... Последен ден, примолци се... с приятели... няма къде да иде... ще се върне...

— Да знаеш... ти ще отговаряш, ако нещо се е случило... — открито заплашва Стефка.

— Добре де, добре... Ще отговарям...

Появила се е Балдъзата, да вземе вази за букета рози, който е отрязала от градината. Слага розите в тежки стъклени вази и преди да излезе, казва:

— Ох, дано не му се е случило нещо... Че пошес съм го снувала като бебе в количка... Аз бутам количката, а той ми се смее, смее...

Излиза.

— Глупости! — казва тихо Йонко след нея. — Бебета, колички.

— Глупачка съм аз, че оставям всичко на теб! — избухва отново жена му. — Ти винаги ще забъркаш някоя каша... Да знаеш, че ако не си дойде до половин час, ще тръгнеш да го търсиш...

— Ако го зная, сега да ида... — казва Йонко. — Или балжанака ще пратя със самосвала... Но...

— Кой го знае къде блее из улиците и не се сеща да си тръгне... Боже, това дете... За какво ти е толкова трепане, ще ни признае ли някой труда?!... Ти му правиш тържество, пари пилееш, хора каниш... и то не какви да е, а хора сериозни, с положение и тежест, а той... Пуснеш го за два часа и ето... Да не сме спокойни като хората...

Йонко се е измъкнал навън. Върти цигарата върху палеца си, окръгля я, помирсва я, но не смее да я запали. Вече цяла година, как ги е отказал.

— Комшу! — вика го един глас от съседния двор.

Зад телената мрежа стои съседът Руси Русев, с чанга и праметнаг шлифер.

— Здравсти! — кима му Йонко.

— Ела, ела насам — кани го Русев и когато Йонко приближава оградата, ловко разтваря кутия с шоколадови бонбони и го черпи: — Вземи, да си подсладиш душата.

— По какъв случай? — пита Йонко.

— Голям удар направих при Карата... И то, като имаш пред вид, че от шейсетия въпрос ги бях минал само отгоре-отгоре.

— Е, браво! — казва Йонко и му стиска ръката над мрежата. — Значи, край!... Този последен ли беше... Вече няма, а?

— А бе има още, но този беше много страшен.

— Трудно било това задочно бе!... Много се проточи... — казва Йонко. Русев уморено поклаща глава:

— Мене питаш ли ме какво ми е... Но няма как... Трябва... Инженерска заплата...

Откъм лятната кухня потраква капак на тенджерата, задочникът души с ноздри: доловил е приятен аромат на готвено. Той очаква, че ще бъде поканен за тържеството, което се подготвя у Йонкови, но Йонко забавя поканата.

— Цяло Габрово е писнало от Караконджов — подхваща отново Русев. — Сума народ спуга... И аз още като изтеглих листчето, гледам как му светнаха очите... Но си викам, дръж се Руси, пък каквото сабя покаже... И на първия въпрос не ме спря нито веднъж... На втория вика: само ми начертай схемата

на въпроса... Пък тя една схема, майката си трака... Закони на Кеплер... М едно, ем две, ем три — положение при движение, еф и ес — фокусите, а нулата, центърът... Бе изобщо да откачиш... Но аз...

Йонко се е загледал внезапно нанякъде и казва:

— Абе тая капандура дали да взема да я махна... Тц... Много тъмно ще стане... Сега, все пак, вложа малко светлина... Ей Пчеларов я махна... И вика: сега е по-добре... Няма вече да тече... Дали и аз да... — поглежда към Руси.

— Михайлов откога я махна... ехей... — казва задочникът. — Още през пролетта...

— А бе... Не, не. Ще я махна и аз...

Задочникът замълчава, гледа към лозницата, където ври казанът, масите с цветята и наредените прибори. Касите с бира.

— Вие какво нещо готвите?... Какво става при вас?... Тая подготовка ка... а?

— А бе Емо нали заминава утре... Та... трябва...

— Новобранска вечер?

— Нещо такова!... Да си отбнем номера и ние... като хората... А ти... хвърляй шлифера и да си тук!...

Баджанака е сложил акордеон на коленете си и тихо мести пръсти по клавишите му. На двора се носи приятна, нежна мелодия.

Йонко безшумно сяда до него. Мелодията завършва. В паузата той казва:

— Какъв въздух!... Чист кислород... Дето викаше нашият механик: направо пълни бутилките и пускай оксигена...

Баджанака подхваща друга песен в същата тоналност.

Гасне денят зад далечните хълмове. По върхарите на старите брястове светят последните лъчи на слънцето. Мълчаливи се спотайват в клоните на дърветата уморените птици. Природата е застинала в един дълъг предвечерен миг.

Застинала е на своя прозорец и хубавата съседка Михайлова — едно игриво дете на майката-природа, — слуша замечтано музиката.

II.

Дворът е изпълнен с хора. Пристигнали са съседите по двойки с децата си, някои са насядали на голямата трапеза, други стоят по двама, по трима, увлечени в разговори, трети взаимно се канят да седнат.

Внезапно разговорите секват, лицата се извърщат в една посока: пристига семейство Недеви.

Недев е малко над среден ръст, слаб човек с изпъкнала адамова ябълка. Моминска червенина е обагрила лицето му — от толкова погледи, вперени в него, от ръцете, които се прогягат за ръкуване, и от това, че трябва да кима на разни страни: добър вечер. До рамото му дъщеря му, петнайсет-шестнайсетгодишна, а от другата ѝ страна зърви жена му.

— Заповядайте, другарю Недев! — Щастлива усмивка цъфти на устните на Стефка. — Да знаете колко се радваме... Добре дошли...

— Здравсти! И живо-здро! — казва по мъжки Йонко.

— Минете насам, минете — прави им път домакинята, като различава на масата и размества столовете.

— Не се тревожете... Ще седнем... — говори Недев. — Ето тука...

— А бе, другарю Недев, ... какво се чува... ще ни събарят ли? — внезапно се намесва с неактивния си въпрос съседът Пчеларов.

Но Стефка бърза да го парира:

— То се отнася за незаконните... какво ни засяга нас... — и бърза да погали дъщерята на Недев. — Колко е пораснала Наташка!

— Станала е цяла мома! — обажда се и Валдъзата.

— Ще знаете, другарю Недев — говори Стефка, — че един ден ще ви я откраднем тази хубава Наташка... Само да се върне Емо...

— Нямам нищо против! — започва да се окоптва Недев. — Стига да се разберат младите...

— Тъкмо ще си имате засукана сватя, другарю Недев! — звъни гласът на Михайлова.

Баджанака е оставил за малко акордеона и е успял да се добере до госта. Подава му ръка:

— Хайде и от мен! Приятно ми е, Минчев, мерси...

— Недев — казва механично Недев.

— Вие сигурно ме познавате... Тука сме се виждали... из зоната, покрай баджанака... Ние сме баджанаци с баджанака и сочи Йонко.

— Да, да... — кима Недев. — Знаем се, разбира се... Впрочем коя беше вашата вила...

— Моята ли?... Тя, моята... другарю Недев... Тя е една оплетена... (вижда строгия поглед на Стефка). Но някой друг път ще седнем да ви я раз-
правя... Понеже има един Первазов...

— Бате — намесва се Стефка, — остави хората да седнат, па друг път... Заповядайте, другарю Недев... Другарко... Па ще прощавате, че при тая теснотия, нали знаете...

— Моля ви се... то е така винаги... — успокоява я Недева. — Сърце да е широко!...

Повечето от гостите вече са насядали.

Стефка, Балдъзата, Йонко и Баджанака сноват около трапезата — принасят прибори, отварят бутилки, подават първите порции с вечерята.

Гостите още несмело подхващат тихи разговори, наместват се на столовете и лейките, поставяват децата.

Пауза.

Пръв ще я наруши съседът Пчеларов:

— Аз например... може да не съм прав, но кюфтета без лук не ги олобравям...

Никой не му отговаря веднага. По едно време Задочникът пита:

— Четохте ли статията за лука?

— И при нас — казва Недев — възникна въпросът, защо има неудачи с червения пипер... На което аз отговорих: защото няма кой да копае зеления!...

И поглежда Михайлова. Жената му отвръща с усмивка.

Чуват се гласове: Правилно!... Така си е... Няма...

— Че как ще има! — намесва се Димо Братовчедът. — Остана ли някой в Югла?... Братът например... — Да му се чудиш... Дават му двеста лева, ботуши, шушлек, транзистор... А той: не!... Гражданин!... И той барабар Петко с другите...

— При нас, в службата, монтираха автомат за кафе — казва Пчеларов. — Унгарски!... Пуснеш 20 стотинки и... пада чашка!

ГЛАСОВЕ: Какво не измисли човекът!...

ЗАДОЧНИКЪТ: Нали се връщам сега от Габрово... Отбих се при един приятел... Цяла стена автоматика... Копчетата, стрелки... да се шашнеш кое да натиснеш по-напред...

ДИМО: Значи... пак не може без човек...

ЗАДОЧНИКЪТ: Луноходът не е ли един автомат?! Пращаш го горе... там... (сочи небето, където се е появила пълната луна). И си го командуваш отдолу... Траектория... апогей, перигей... А той си пъпле горе... Ти отгука... наляво... надясно... И той ти изпълнява... Къде ще иде...

ДИМО: Прощавай, че те прекъсвам... Но и без човек не може.

БАДЖАНАКА: Може, може... Зависи от човека... Ммммм...

След началния разговор отново настъпва неловко мълчание.

Мозъците се напрягат, за да потърсят новата тема.

Погледите постепенно се отпращат към центъра, където са Недеви. Може би трябва да тръгне нещо от тях?

Недев разбира, че се чака неговата намеса, събира мислите си, но не се сееща откъде да подхване. Внезапно съглежда пълната си чаша, бързо я вдига и вика:

— Впрочем, наздраве за новобранец!... Какво да му пожелаем в този тъй тържествен момент?... Нека бъде с нашето родно: „На добър час, юначе!... Върни се отличник по бойната и политическа подготовка!“

Той посяга да се чуكنе със съседа си, но се сееща, че е редно да стори това най-напред с юначето, оглежда се, търси го и постепенно се сееща, че всъщност не го е видял нито веднъж досега.

— Къде е той? Защо не го виждам?

— Наздраве! Наздраве! — Отвсякъде се протягат чаши, за да се допраг до неговата.

В кухнята Стефка отново е притиснала Йонко със същия въпрос:

— Къде ще го търсиш сега? ... Боже, това дете ще ме накара да откача! ... Може ли да оставим хората и да хукнем като луди ... Ти никога не си го бил, но сега заслужава да му хвърлиш такъв бой, че цял живот да го помни.

Тя рови трескаво в някакво чекмедже.

Появява се Михайлова:

— Съседке, къде ви е оцетът? ...

Стефка веднага ѝ бута в ръцете шишето с оцет. Съседката с тънка, многозначителна усмивка напуска кухнята.

— Тая пък ... — казва подир нея домакинята, уверила се, че онази се е отдалечила.

Разтваря един албум, подвързан с бежова кожа, който е измъкнала от чекмеджето, и отново се връща на темата си:

— Как можа да се метне целият на тебе ... С този твой ... отвратителен характер ... Как няма ей толкова от мен! ...

Хвърля албума в ръцете на Йонко.

Йонко автоматично напуска кухнята.

Няколко глави са се навели над албума. Прелисват го вяло.

— Същият Стефка! — казва Пчеларова. — И в очите ... и особено в носа ...

— Те, момчетата ... повечето приличат на майките си — казва друга жена.

— Дами каня! ...

Михайлова е застанала пред Недев и с лек реверанс го кани на танц.

— Другарю Недев! ...

— Ало, акордеонистът! Музика! ... бале! — вика Димо.

Баджанака разтяга акордеона и отсича първите тактове на тангото.

— Другарю Недев, запоядайте! — настоятелно моли Михайлова.

Зачервен, Недев изпитва единственото желание — да се пъкне под масата. Но отсякъде идат насърчителни гласове:

— На такава жена отказва ли се? ... Де да беше мене поканила ...

— Е, щом трябва ... — казва Недев и се изправя. Дълго разбутва столовете, докато се измъкне. Тръгва подир Михайлова. След две-три крачки започват тангото.

Публиката в отлично настроение наблюдава двойката.

Жената на Недев гледа със сериозно изражение, а Наташка леко се усмихва.

— Като я гледам ... — казва Димо, — все на Съюзън Хемпшир ми прилича ... И ще взема да ѝ го кажа ...

Михайлова се смее на някаква шега, подхвърлена от Недев.

— Малко ли любовници кръстосват зоната, другарю Недев ... Районът е подходящ за тази цел ...

Задочникът говори на Пчеларов:

— ... Пък тя една схема, майката си трака ... Ем едно, ем две, ем три ... Рекох си: горе главата, Руси! ... Цачо Скицата го взе, ти ще се дадеш ли? ... Че той да не е нещо по ...

Пчеларов, загледан към вилата на Йонкови:

— Аз например може да не съм прав ... но и тази мазилка не я одобрявам ...

Баджанака продължава да свири, но дочул разговора за мазилката, върти глава заканително:

— Този Первазов ... Ммммм ... Досега да съм извадил плановете ...

— Според мен не е лоша — казва Задочника на Пчеларов. — Как се е бянала като ... чайка, примерно ...

— Не я одобрявам, защото е пръскана с варено мляко! ... Няма да минат пет-десет години, и ще се напука ... Ти моята виждал ли си я отблизо? ... Отбий се някой ден да пийнем по чашка и да я разгледаш отблизо ... Казва се теринована ... Със слюда извътре, като люспите на шаран ... А на слънцето блящи, блящи ...

III.

Внезапно Димо Братовчеда става и вика с цяло гърло:

— Ето го бе! ... Появи се като нов месец! ... Какъв мъжага е станал, машаала! ...

Най-сетне е пристигнал новобранецът, остриган и малко смутен. Кима съдървено към присъстващите.

„Мъжага“ е малко далече от истинското положение, защото момчето е слабичко, високо, с продълговато лице и нежна девича кожа.

Появяването му става повод за цяла серия тостове:

„Назрае за новобранската майка юнашка“ ...

„На добър час, Емо!“ ...

„Щаслива служба, заек!“ ...

Стефка е сменила моментално досегашното си свирепо изражение с най-хубавата усмивка, която трябва да видят гостите:

— Дойде ли си, майче? ... Че татко ти малко се безпокоеше ...

Тя изведнъж забелязва остриганата му глава и лек облак преминава през усмивката:

— Боже, как са те ... Не можеше ли поне утре ...

— Няма да има време, майко — казва Емо. — В неделя бръснарниците не работят ...

Тя го дръпва към Недеви, за да го представи, като се извинява най-напред заради неочаквания му вид:

— Каква хубава коса имаше ... Сигурно сте забелязали на снимките ...

Но ...

— Нищо, нищо! — казва великодушно Недев. — Това са неумолимите закони на устава ... Но и така си е хубаво момчето ...

— Хубаво е момчето! — звъни отново гласът на Михайлова.

— Подай ръка на другаря Недев де! — казва майката. — Ти какво така ... На другарката Недева ... На Наташка!

Емо автоматично се ръкува с посочените обекти.

— И хубаво я гледай тази красавица — казва майката за Наташка, — че аз вече си имам едно на ум! ... Как се казваше това, другарю Недев ... запазен периметър? ...

— Брех, пустата му братовчедка! — вика Димо. Публиката се смее. Смее се и Недев. Недева също се усмихва, след което тихо пита мъжа си:

— Недьо, към колко ще си тръгваме?

— Сега, сега ... Рано е още — отвърща Недев.

Разместват столовете, за да направят място за новобранец. Майката избира мястото до Наташка.

Емо сяда, притеснил се е от целия този ритуал, от любопитните погледи на присъстващите. Зато а няколко мига, след като е седнал, отново се надига, кимайки за извинение: Аз, за малко ...

Настига майка си на стъпалата:

— Майко, аз ... Исках нещо да ти ...

— Но защо не седниш при хората! — прекъсва го соннато тя. — Сядай там ... после ще говорим ...

И бързо отива към хола, като го оставя застинал на стълбището.

В хола Йонко днпли на една купчина кухненски престилки, които ще бъдат дарени след малко на всички присъстващи жени. На друг куп са хавлиените пешкири с бодрия втъкан надпис: „Гут морнинг“.

— Колко ги изкара? — пита Стефка.

— Шестнайсет ...

— Излез да ги преброиш пак, защото не са шестнайсет ...

Йонко излиза на площадката, гледа към гостите, брои на ум. Баджанака минава край него с пълна кана вино:

— Ама страшна балдъза си имам, а, баджанак? — казва той. — Като голям акумулатор ...

— Само че големият акумулатор изтощава малките — отвърща му Йонко и се връща в хола.

— Пак толкова ги изкарах! ...

— Уф! ... Стига! — казва отегчено Стефка. — Стига вече ... че ...

В този момент влиза Емо.

— Питай го къде е скитал цял ден! — казва Стефка на Йонко.
Йонко поглежда сина си и пита строго:
— Бре ти къде ходиш, та не се обаждаш... Може ли такова нещо?
— Друг път винаги се е обаждал — казва Стефка. — Майче, туй... майче, онуй... А днес... Къде толкова се захласна!... Какво беше това чудо!... Питай го бил ли е сутринта на вилата? ...
И изпитателно гледа сина си.
Синът гледа към тъмното навън.
— Не гледай навън, а отговаряй каквото те питат! — казва бащата. — Няма нищо на пътя, че да гледаш нататък... Всичко е тук, в двора... Заради тебе е всичко...
— Ще го направят ли това другите деца?! — риторично почва Стефка — Никога!... Да се излагаме пред хората... Да кажат утре зад гърба ни: коя е тая майка, дето е възпитала такова дете... Хубаво ли ще бъде да чуеш такива приказки... Кажй де!
— Няма — тихо казва Емо.
— Да не мислиш, че заради него го правим това... — тя кима към празненството навън. — Притрябвало ми е... Заради тебе е всичко! Да се отсрамим пред хората...
— Хайде, отивай... Отивай долу! — нарежда бащата.
Синът се обръща.

Виждаме го след миг в здрача около портата. На няколко крачки по-нататък до едно дърво мръдва силует на момиче.
— Снежа! — тихо казва момчето, докато върви към дървото.
— Каза ли? — пита момичето.
— Още не... Не успях... Такава лудница е вътре... Но аз ей сега... Просто още пет минути... Ще ме почакаш, нали? ...
Той само се докосва до нея и се връща веднага назад, като не престава да говори успокоителни думи:
— Ще ме почакаш, нали?... Само пет минути...
Момичето остава до тъмния ствол на дървото, а Емо се връща обратно в градината, под светлините.
— Къде се разтакаваш? — среща го майка му, преметнала на ръка даровете.
— Какво става с тебе?... Никога не си бил такъв...
— Майко, аз искам да ти...
— И точно сега, когато трябва да даряваме?
— Много е важно, майко!
— Ела, моля ти се... И остави всичко друго... Дај да оправим, както му е редът...
Тя прехвърля на ръката му снопа с престилки и пешкири:
— На мъжете — пешкир! На жените — престилка!... Запомни го!
— Ама... майко!
— Ш-т! Изпълнявай каквото ти се казва... Разбра, нали... На мъжете... Но още на пързото рамо Емо прави грешка — рамото е мъжко, а той слага престилка. Майката ловко поправя грешката с усмивка:
— Децата са си деца... Всичко наготово да му дадеш, да му обясняваш половин час... И накрая — пак ще съборка...
— Нищо, нищо — смее се дареният. — Развълнувано е момчето...
— Кой знае с коя се е разделил преди пет минути и още за нея мисли — казва Михайлова. — То човек... наистина... за какво ли друго да мисли... Недев се смее, загледал към Михайлова.
Емо се изправя до него и слага кърпата на рамото му.
— Много дар си ушила ма, Стефке! — казва Пчеларова. — Кога успя?
— Че аз да не съм нещо по... — доволна казва Стефка...

По същото време в лятната кухня Задочника държи ръчката на една машинка за запечатване на буркани и тихо, почти шепнешком обяснява на Димовица:
— Вземеш едната калачка... Слагаш я върху другата... Големите му кестеняви очи светят от влага и вътрешен огън.
— Ето така... хващаш дръжката и натииискаш...
Пресата бавно подгъва жълтата ламарина.
— И натискаш... Натииискаш... Всичко е в натискането.

Потръпга и тази тръпка се предава по индукция и на Димовица.
Мълчаливото ѝ досега лице, затворено и скучновато, сега има странен, одухотворен вид.

— Какво правите тука? — пита внезапно влязлата Стефка.

Дгамата се сепват, излизаат азитръпкасепредавапоиндукциянаДимовица, усмивки гримаси, излишни движения.

— Цяло Габрово вече затваря с две стари капачки — бърбори Задочника. — Проста работа, нали... Но важното е да се сетиш...

— Вие къде сте били — казва Стефка. — А аз се чудя защо ми остават един пешкир и една престилка...

И тя протяга даровете към тях.

Силен детски плач се разнася откъм тъмния ъгъл на градината.

Няколко души скачат разтревожено:

— Какво стана? Дете!...

— Олеле, Марианче! — изписква Пчеларова. — Лалю, детето, Лалю!...

— Тука беше ма, Ганке... Сега играе около мен...

Пчеларов се суети, търси го наоколо.

На сгелото се появява Йонко, прегърнал детето, което още скимти изплашено. Сандаликите му се белеят — падало е във варница.

— Една варница имаме там — смутено обяснява Йонко. — Остана още от строежа... И ха днес да ѝ направя капак, ха утре...

— Милion пъти съм ти казвала за този капак! — избухва Стефка.

— Марианче, мило, удари ли се... — хленчи Пчеларова.

— Кажй на стара майка...

Емо използва залисията около детето, бегло поглежда часовника си и прави опит да се измъкне, но гласът на майка му го връща:

— Емо, бързо чаша вода за детето!...

Той се запътва да донесе вода.

Балдъзата в ролята на самарянка бързо се явява при детето и започва да бърше с кърпа сандалките му, като говори:

— Няма нищо, няма нищо... Той, чичо Йонко, ще скове капак и няма вече да падат малки деца във варницата...

— Милion пъти съм ти казвала! — повтаря Стефка. — Иди да видиш на Гендови шахтата...

— Ще го скова бе! — не възразява Йонко. — Колко му е един капак... И дъски имам...

— Още сега!

Той я поглежда, изненадан от късия срок.

— Е... как така?...

— Така!

— Оставете човека — намесва се Недев. — Той вече обеща пред всички и няма да забрави... Нали, другарю Йонков?

— Обещавам — усмихва се насила Йонко.

— Не, аз вече не му вярвам! — казва Стефка. — Той не е лош човек, другарю Недев, но е толкова... неинициативен... И винаги ще направи нещо, дете не е като хората...

Йонко отива в бараката, където до преди малко са били Задочника и Димовица, и миг след влизането му започва да стърже бичкия.

— Опасна жена! — казва тихо един от мъжете, повече на себе си, но го чува жена му:

— Много си е на място!... Ако не беше тя, туй, дете го виждаш насреща, нямаше да го има...

И му сочи вилата.

Димо Братовчеда е успял да се добере до празния стол, съседен на Недев. Сяда, иска нещо да каже, но не знае откъде да започне. Недев по същото време се е загледал към танцовата площадка, където отново танцува Михайлова с друг партньор.

Най-после Димо събира кураж:

— Ще прощаваш, земляк... То малко не иде на чалъм сега, но понеже сме седнали така... един до друг... па викам на жената...

— Да? ... Какво има? ...

— Нне намерихме една... имаме засега, дето се казва, керемида над главите си, но наемът... ще знаеш... пък с осемдесет лева... кое по-напред.

Недев се обръща на другата страна, където отново го е побутнала жена му.

— Недьо, да си тръгваме...

— Не може така... Какво ще кажат... — казва Недев. — То... не се бърза много на тия... вечери...

— Какво вървиш цяла вечер след мен? — пита Стефка.

Емо смутено стои пред майка си, разхлабва възела на вратовръзката си, но майката посяга, притяга го отново, поглажда с длан остриганата му глава и ласкаво му шепне:

— Виж Наташка как гледа насам... Покани я на един танц, бива ли да скучае цяла вечер...

— Майко...

— Че ти не си малък вече... Трябва малко да... Хайде, върви!...

Емо гледа към масата, където е момичето, но този поглед е само за печелене на време, докато измисли предлог за отказа си. Най-сетне го измисля:

— Това не мога да го...

— Сега ще кажа на чичо ти Минчо да почне танго...

И наистина, акордеонът прави внезапна чупка и подема танго.

— „Компарсита“!... За новобранец Емо Йонков! — съобщава Баджанака.

— Хайде, майче! — побутва го Стефка.

— Давай, братовчед! — вика пийналият Димо. — Така да я завъртиш, че кокалите ѝ да изпукат!...

Стефка едва сдържа гнева си. Шепне на ухото на сестра си:

— Кажй на тоя простак да си затваря устата...

Емо с омекнали колене заобикаля масите, провира се към мястото, където седи Наташа. Застава пред нея, покланя се непохватно.

Одобрителни ръкопляскания се чуват от разни страни.

Момичето поглежда баща си, после майка си, вижда снизходителните им усмивки, става, пригладжа поличката си.

Двамата играят вдървено, провлачено. И то — най-вече кавалерът. При всяко извиване той търси погледа на майка си.

Стефка насърчително стиска палец.

— Хубава двойка са, нали, како! — казва тихо в ухото на Балдъзата.

— Блазе ти, Стефке! — искрено казва сестра ѝ.

Внезапно, в една от кратките паузи на тангото, до слуха им достигат удари на тесла.

Стефка рязко се извърща и гледа към бараката:

— Иди кажй на... оня да престане вече с това чукане... Намерил кога!...

Танцът е свършил, акордеонът е свит и лежи в края на масата.

Баджанака седи до Недев, на онова място, където преди това бе седял Димо, и започва да му разказва одисеята си с Иван Первазов.

— Четвърти месец бе, другарю Недев!... Ще знаеш, че хлябът, дето го ям, не ми се усладжа... И така ме гледаш, че свиря, ама отвътре, ако искаш, вярвай — плача!...

Той подсмърча нажалено, изтрива с длан едната си ноздра.

Недева отново побутва мъжа си:

— Кое време стана!...

Той ѝ кимва да запази малко спокойствие.

Казва на Баджанака:

— Ще се оправите... Няма начин да не се оправите...

— Как ще се оправим бе, другарю Недев!... Човек ли е да разбере като хората... Мръсникът му с мръсник!... Ще знаеш, че туй, дето ми е вътре, не го пожелавам и на най-големия си враг!...

— Чакай, братовчед! — успокоява го Димо и му налива чашата. — Не се

ефектирай толкоз... По-спокойно... землякът ще те изслуша и ще помогне, ако може... Нали затуй сме хора... Да си пазим нервите, ей... Че без тях закъде сме!...

Емо минава покрай групата, която слуша оплакването на Баджанака, и се старая колкото се може по-незабелязано да се измъкне навън от светлото.

Най-сетне стига портата. С няколко скока изтичва към дървото, вика тихо, задъхано:

— Снежа! Снежа!...

Спира се. Силуетът на дървото е неподвижен. Снежа я няма.

Подсвирва тихо, ослушва се.

Изтичва в една посока, пак свири, връща се. Започва да вика все по-силно.

Паниката го обхваща, подкосява краката му.

Стига до някакъв бряг. Вика.

Долу е градът, изпълнил това гнездо между хълмовете с жаравата на светлините си.

Отново говори Баджанака.

— Докторът, понеже онял зает по цял ден в инфекциозното, рекъл на Первазов: бай Иане, така и така, обаче за този парцел няма да мога да го обработвам, тъй като съм зает в инфекциозното. Ако ти имаш желание, ходи, копай, сади, каквото искаш, все едно, че е твое, па един ден ще се оправяме, няма да се караме...

— Чакай! — прекъсва го за момент Недев, за да си изясни някоя подробеност. — Первазов е бил при него като какъв?

— Санитар бе, прост санитар... В инфекциозното. Работи на смени и по шест часа и през другото време — на парцела... Чопли, значи, мръсната му гадина, дето ми отрови живота, та...

Емо се появява в края на този диалог. Диша ускорено, търси с поглед някого, съглежда Михайлова, навежда се над рамото и:

— Мелко Михайлова... извинявайте...

Михайлова има бързи рефлексии към мъжете и веднага отмята грива:

— Ти ли си, Емо?... Един танц?

Момчето не е очаквало, че ооръчението му може да бъде изтълкувано по този начин, и се обърква:

— Извинявайте... аз... за телефона... Страшно ми се налага да позвъня...

— Разбира се, с удоволствие! — казва Михайлова и му подава ключ. — Иди... Ти знаеш!...

Момчето тръгва, но в тази минута го спира гласът на Димо Братовчеда:

— Братовчеде!... Чакай малко бе!... Какво щяхме да направим ние!...

Отиѝа при него, улаѝа го за рамото, цѝка с език, после вика на жена си:

— Катерино!... Абе какво се шашнахме ние тази вечер... Бързо бохчата!...

Жена му измѝква от доматиените храсти една бохча, жива кокошка, завързана с червен конец, нещо увито на руло.

— Тѝ, тѝ, тѝ... — продължава Димо. — Тая склероза!... Дрѝж сега за здраве и успех през службата!...

Пѝха бохчата с хляба и кокошката в рѝцете му, после премѝта на рамото му чифт партенки:

— А тѝи е бархет!... Идеален за партенки!... Само че не се намира всякога... Но аз... нали разбираш... по втория начин, при един приятел... Викам му: отрежи за едни партенки, че момчето на братовчеда... така и така... Нали ме разбираш?...

Кокошката изплашено изплеква в рѝцете на Емо.

Баджанака към своите слушатели:

— Мене не ме интересува те какво са се уговаряли с доктора... Докторът ми го продава барабар с бараката и с всички трайни насаждения, за което ми се издава натурален акт от нотариуса... Броя парите, получавам натуралния акт!... И по закон трябва да вляза във владение... Защото имам документ!... Документ ли е натуралният, или не е документ?

— Документ е, разбира се — отвръщат му слушателите.

— Какво ме интересува мене те какво са си уговаряли... Че те може всичко да са си уговаряли... кога е било то... преди четири-пет години било... А аз си настоявам за правото на владение. Всеки ми вика: ти си луд с тоз камион да не направиш барем една колиба!... За какво го караш тоз камион... Че хората палати дигизха... А аз... неговата...

Антрего на Михайлова.

Емо набира един номер, изчаква да чуе глас оттатък, но прозвучава мъжки глас и той бързо натиска вилката.

Остава един миг замислен, със слушалката на ухото и пръсти на вилката. После избира други цифри.

— Може ли да се обади Андреана?... Моля ви, кажете ѝ, че я търси Емил... да, да... не Снежа...

След пауза:

— Ани, слушай... Нещо много неприятно... Снежа изчезна... Заедно бяхме... После аз за малко... Тя сигурно ще дойде у вас... Задръж я, моля ти се... Всичко ще ти обясня.

Той оставя слушалката и рязко се обръща, усетил присъствието на човек зад гърба си.

Дошла е Михайлова.

Тя минава покрай него с плавната си походка и с усмивката на Джокондата... Разкопчава в движение блузата си. Лицето ѝ гори от танците, от виното, косата ѝ се пилее на раменете — тя я отмята назад, вдигнала гладка, разголена ръка с тъмна мишница.

Емо стои неподвижен до телефона, загледан към жената, която минава в съседната стая, като забрава да притъори вратата и продължава да се съблича. Тя съблича блузата, захвърля я, смъква ципа на полата си, баено започва да я изтегля нагоре, като си помага с полюляващи се движения на лактите. Комбинезонът ѝ в кайсиев цвят се набира, лепне по гладките ѝ мургави крака, довършва закръглеността на формите им.

И в мига, когато полата е вече високо във въздуха, се чува трясък на врата.

Жената бавно извърща глава, отпуска пръсти, полата лети към пода и поляга с мек, едва чул шум.

До телефона няма никого.

Михайлова се завръща в двора в друга, тъмна и строга рокля с високо целомъдрено деколте.

Поламата трапеза е оредяла: заминали са си Недеви и повечето от съседите с децата. Настъпила е по-ясна поляризация наполовете — мъжете са около Баджанака, а жените не се виждат наблизо.

Настроението на мъжете е силно приповдигнато. Очите блестят, ръцете често удрят по масата с юмруци и с кръглите печати на чашиите, гласовете нетърпеливо се пресичат.

— брат'чед! — вика гърлестият Димо, съкращавайки любимата си дума с по-удобната ѝ форма. — Ти си жив зян с тоя човек бе!... Тоя човек знаеш ли какво заслужава!... Една кюския заслужава тоя човек!... Па да видим няма ли да излезе!...

— Ще излезе, как няма да излезе!... — викат един-двама, които досега са били крокivi и не сме им обръщали внимание.

— Няма да излезе ли?! — повтаря и потрета Димо. — Къде се намира той, че няма да излезе!

— Натуралният ли е по-важен, или честната дума! Питам ви аз! — удря по масата Баджанака. — Ако ще хиляда честни думи да извади, съдът знае на кого трябва да вярва и на кого не трябва да... Съдът е съд, защото не вярва на честни думи, а на документи! Няма тинтири-минтири!... Че то иначе... Всеки може да каже: той ми даде честна дума!...

— То едно време беше... това за думата... И пари без разписка... Няма да връщаме колелото назад!

— Брат'чед! Ти трябва да го извардиш някой ден, когато го няма в колибата, да влезеш и (показва с ръце действието)... да му изфърлиш парцалите на пътя... До последния парцал!... Къде се намира той!

— И ще го направя! — заканва се Баджанака. — Не само ще му ги изфърля, ами и на самосвала ще ги натоваря и бух!... в Осьма!...

— Напълно си заслужава! — одобряват мъжете. — Няма да му басма!...

— Изварди го, брат'чед, влез и чат-чат!... Всичко направи на сол-пипер... Че да те помни дорде... Хайванинът с хайванин...

Димо сериозно се е разпалил — ръкомаха, ризата му се е разкопчала, връзката се подава от джоба на самото му.

— Чат-чат! — върти въображаема сабя над главата си. — А бе ти що не влезеш с една балтия и чат-чат!... Да изчаткаш всичко... лозе, овошки... Какво ще ти направи — нали всичко е твое...

— Как тъй! — сепва се един по-трезвен. — Младо лозе... Пък и нали като спечели делото... Не, това не бива...

— Правилно, брат'чед! — прегръща го Димо. — Приема се!... Никакво чат-чат!... Но парцалите?... Брат'чед, парцалите нали може? Парцалите — трябва!... И още сега!... Какво ще го чакаш!... Документ има ли?!... Къде е тригнал без документ!...

Горе, в кухнята, Димовица демонстрира с машинката как се затварят буркани с два стари капака.

— Цяло Габрово вече затваряло със стари капаки... И цената им била като на новите...

Жените разглеждат затворения буркан. Стефка недоверчиво се опитва да го развърти, но безуспешно.

— Викам му... — говори Балдзата. — Минчо, недей сега да се... Имаме си апартамент... Широко ни е... И деца да ни се родят, пак ще има място за всички... Човекът се блъскал... Камъните очистил... Праскови ей таки ва едри засадил... И лозето...

— Боже, тия мъже пощуряха нанякъде! — казва Михайлова, надникнала през прозореца.

IV.

Предвождани от Баджанака, мъжете са вече на улицата.

Те са четири-пет човека, вървят, като се бутат и изпреварват, въодушевени от идеята, която най-сетне ги сплотила и подтикнала към някакво действие.

— Первазов го няма! — говори Баджанака. — Още по светло са замина... Видях го аз!

— Утре ще има да се чуди...

— Ба, ще се чуди!... Той не е балама... Веднага ще разбере.

— Не ми говорете за него!...

Пристигат до ограда от бодлив тел, преплетена акуратно от жиливи пръчки. Зад плетеницата се тъмнеят лозовите туфи и редиците на младите плодни дръвчета. В дъното е силуетът на бараката, нисък и четвъртит като бункер.

— Оградата е проста, но се оказа не съвсем лесна за преодоляване. И портата, направена от тръби и ламарина, е заключена.

Тогавя един от мъжете, нисък, но пъргав, се покачва на купчина камъни и се прехвърля ловко отгатак.

— Браво, вуйчо! — вика Димо Братовчеда. — Лъв си!...

Вуйчото доволно хихика в тъмното. За пръв път сега ще чуем за този вуйчо, но няма да си спомним кой беше той, защото не виждаме добре чертите му. Това ще стане малко по-късно.

— Ключа го няма! — казва Вуйчото. — Здравно е залостило, кучето...

— Надигай от пантите! — дава заповед Баджанака.

Напъват, вратата се повдига и излиза от пантите си. Отваря се.

— Един лост трябваше да си носим за всеки случай! — казва някой. — Може да потрябва и за вътре...

— Аз винаги си нося отвертка! — чуваме гласа на Вуйчото. — Не знаеш къде може да ти потрябва... Два винта да притегнеш някъде... „Какво струва, майсторе? А бе дай каквото обичаш...“ И левчето ще капне!...

— Ми това са две ракии! — казва Братовчеда.

Докато трае този разговор, са преминали по пътеката през лозето и вече

са пред бараката — паянтова постройка, скована от амбалажни дъски, покрита с ламарини и черна асфалтова хартия

— Дай сега отвертката! Ще откъртим бравата! — каза Баджанака и предпазливо натиска дръжката.

Но не става нужда от инструмент, защото простата циганска брава се оказва незаключена.

Баджанака хлътва изведнъж навътре, неочаквал такава несъпротива.

— Ах, мамка му!... То било отключено!...

— Кой бе? — чува се съненият глас на Первазов от тъмната дълбочина.

Мъжете инстинктивно се струпват пред вратата, някой напипва ключа около касата и светва.

Иван Первазов напруга усилия да се разсъни, надинал се от леглото.

— Бе... той бил тука... — шушнат мъжете помежду си. — Кой викаше, че си е заминал...

— Бърнало се е кучето...

Неочакваното присъствие на неприятеля е изплашило Баджанака и той се мъчи да скрие страха си с викове:

— Первазов!... Ти тук ли си бил бе, Первазов!... Ставай и опразвай терена!... Ще броя до...

— Ставай, ей!... приглася му и Братовчеда. Чуваш ли, че на тебе се говори!... Къде се намираш да спиш... Това да не ти е хотел-ресторант „Балкантурист“...

Последното словосъчетание се е отпечатало цяло в съзнанието му от фирмите на градския хотел и той го изговаря механически.

— Какво искате? — пита Первазов и спуска крака на пода. — За какво сте дошли?

Присяга за панталоните си, праметнати на един стол, но столът е по-далече и той се колебае как да се изправи пред толкова погледи по долни дрехи.

Баджанака проявява деликатност — грабва панталона и го хвърля в ръцете му:

— Обличай се, Первазов!... Стига си ме гледал!... Няма да ме купуваш!...

Иван Первазов пъха крак подир крак в панталона, притяга кайша си, нарочно се помайва, за да печели време, сумти и мачка в шепя подпухналото си от съня лице.

— Но аз ще се оплача! — най-сетне измисля той. — В градската прокуратура ще ида...

— Вдигай си парцалите и върви на майната му! — казва Баджанака.

— Не псувай, не псувай!... Аз съм вкарвал човек в затвора за една майна!... Да не те вкарам и тебел!...

— Ти ли бе! — настъпва към него Баджанака. — Ти ли ще ме вкараш... Кой си ти... че...

— Ще видиш, кой съм... — набира все повече смелост Иван Первазов, като гледа ръста на шофьора.

— Слушай бе, комшу! — обажда се най-трезвеният. — Освободи на човека парцела... Платил го е, документ има... Ти какво се дърпаш...

— А на мене кой ще ми плати труда?! — вика Первазов — Пето лято денем и нощем... Какви камъни имаше... не помните ли... Само камънака дето съм извадил... няма изплащане... Ами лозето, ами дърветата.

— Трябвало е с доктора... От него ще търсиш каквото има... Защо мъчиш тоя човек...

— Аз и на него... мамка му...

— Шо псуваш бе! — неразбрал точния адрес на ругатнѝа, вика Баджанака и се спуска неочаквано към Первазов.

Но не посмява да го удари, а грабва стола и тръгва да го изнесе навън.

— Остави стола! — хваща се от другата страна Иван.

— Изхвъргайте всичко! — дава заповед Баджанака. — Какво го гледате!... Ще псува той!...

— Не пишайте, че ръцете ви претрошвам! — вика Первазов, но не смее да пусне стола и двамата обикалят в кръг.

Внезапно Первазов започва да вика за помощ:

— Помощ!... Помooooш!...

— Защо викаш бе! — ядосва се Димо Братовчеда. — Няма да ти лапнем нмушеството... Ще си го намериш отвънка!...

— Помощ! — стене от безсилие Первазов.

Мърдайки неясно с устни, вуйчото минава зад гърба на Первазов и ловко увисва на раменете му.

Первазов изревава от изненада, прави опит да се освободи от неочакваното нападение, спитва да го ухапе по ръката, успява и сега на свой рел изскимтяна Вуйчото.

Той се пуска за малко, смуква ухапаното място и се хвърля отново още по-ожесточено, с откритая жажда за отмъщение.

Боят все още се води между тримата — останалите стоят настрана и само изсърчат с виковете:

— Здраво, дръж, Вуйчо... Не там бе, Минчо... крак му сложи...

Но ст съгета се възползува Первазов, слага крак на Баджанака и го кара да падне на коляно.

И още една особеност на боя: той се води далече от съвременните хватки, трикоее и прагила, по изпитаните от стари времена системи на ритане в неподвижни зони, шипане, хапане, със стиснати челюсти и прехапани езици, с много пшкане, скимтене и ръмжене.

Едрото непохватно тяло на Первазов се съпротивява на бързите и изненадващи нападения на Вуйчото, но в един миг изпуска с неволно движение едната си ръка от стола, поради което инициативата преминава към Баджанака.

— Ще псуваш, а?!... Ще псуваш, а! — непрекъснато поетаря той и започва да върти и осуква ръката на Первазов, уловила облегалото на стола.

Столът е освободен и вече няма пречка да се издигне във въздуха и после да се стовари върху главата на Первазов.

Още веднъж, и още... и още...

Но Братовчеда пресмята, че е време вече да се намеси, като го задържи. Первазов лежи на пода с разкърпавена глава, Вуйчото натиска раменете му с радостната възбуда на победителя, щом усети опит за съпротива.

— Ще псуваш, а! — вика и другият победител и изтрива кръвта от ръката си в ризата на жертвата си. — Четири месеца ти виках: Первазов, вдигай си парцалине!... Первазов, освобождавай терена!... Не шеш да слушаш от дума!... Мискинин с мискинин!... Мри сега, да ти дойде акълът!...

— Я се гардете да не ви измокря! — вика Димо и плисва вода върху надналия. В кофата има натопено дръвче, подготвено за разсаждане.

Водата облива главата на Иван, стича се по врата му, пада на розови капки по жългото чамово дошеме.

— Гледай къде ме ухапа, кучето! Веднага посиня!... — показва Вуйчото ръката си, за да смекчи впечатлението от воинственото си поведение по време на боя.

— Дръжте да го вдигнем на кревата! — разпорежда се Димо. — Ще се завърне той... Няма къде да иде!...

— Ще му мине като на куче! — казва Вуйчото.

Улагят Первазов кой къде то завърне и го слагат на леглото. Но дясната му ръка неестествено увисва надолу.

— Най-трезвият пръв я забелязва и поглежда към Баджанака:

— Ърех, майка му стара... Тая ръка нещо...

— Нищо му няма! — решително заявява Баджанака, но едва докоснал ръката, дълбок стон се изтръгва от гърдите на Иван Первазов.

Стени избледняла луна.

Мъжете, мълчаливи като сенки, се връщат във вилата на Йонко.

Сядат в края на трапезата, мълчат гузно и всеки гледа да си намери някакво самостоятелно занимание: един човърка запалката си, друг дъвче нервно някаква клечка, отчупена по време на разходката. Вуйчото гледа свития акордеон, размисля нещо, след което вади отвертката си и притяга някакво винтче.

Дълга пауза на неловкост и размисъл.

Откъм кухнята се носят весели женски гласове и смях.

В хола Йонко и Задочника играят шах.

След едно преместване Русев прави неочаквано признание:

— Скъса ме!... Не ми писа нищо, но вика „Не съм доволен. След месец ще ми се явиш пак...“

Мълчат, загледани в шаха.
Ионко не смее да погледне към човека, който най-сетне е заговорил истината, защото знае, че в такъв момент не трябва да прекъсва изповедта му.

Изповедта на Задочника тече на гласъци:

— Излъгах те... Това е...

Сега вече Ионко го поглежда:

— А бе... не е леко то... това задочно...

— Не мога да помня, комшу!... А не върви вече и да се откаже човек...

Ни назад — ни напред... Излагам се...

Двамата оставят шаха и излизат навън.

Тишина.

От светлината на пълната луна градината изглежда сребриста, като в скреж, и храстите имат сенки.

— Пишеше някъде — казва Задочника, — че пълнолуният били най-опасните за човека... Нещо като приливите и отливите на морето...

Ионко не му отговаря.

— Защото — опитва се да продължи мисълта си Русев, — нали и той е като... една планета... Осемдесет процента вода и другото...

На трапезата се надига най-трезвият:

— А бе аз... май че трябва... Понеже утре ще ставам рано.

Тръгва си нерешително, като махва бегло с ръка:

— Айде... лека!...

Братовчедата Димо поглежда към прозореца на жените:

— Николо!... Хайде де!...

Вуйчото обикаля около масите, наднича отдолу, търси нещо.

— Какво има? — пита го Димо.

— Една дамаджана носех... — махва примирително. — Нищо, няма да се загуби...

— Ще му мине... — казва Вуйчото.

— Нищо му няма... — добавя Баджанака.

Един от мъжете смуква за последен път от цигарата, натиска я в една полупразна чиния, става и минавайки покрай Баджанака, казва почти на себе си:

— За какво ги правихме тия вили и бараки!... За какво беше това блъскане!... Уж да избягаме от това... долу... Пък като погледнеш... пак сме си ние...

V.

— Видя ли... — говори Стефка, като бърше скъпия стъклен сервиз и го подрежда в барчето на салонния бюфет. — А ти искаше долу, в апартамента... Къде ще събереш толкова хора... Това едно. А чистенето?...

Тя замълчава, сеикнала да изчаква Ионковото възражение, но сега не се обажда никой.

Стефка се изеръща рязко:

До вратата стоят Емо и едно момиче.

— Тога е Снежа! — казва Емо с необикновено ясен глас, който чуваме за пръв път тази вечер.

Майката поглежда момичето, после се обръща, търси мъжа си, защото ѝ е страшно нужен точно в тази минута.

Ионко влиза откъм кухнята, чул гласа на сина си, отива към младите, местен поглед от единия към другия, изтегля се към майката, а незапалената му цигара за пръв път леко потръпва.

— Татко, това е Снежана! — повтаря синът.

Чепматата в кухнята спира да шуми, появява се Балдзата с поднос измити чаши и се стъписва на втората крачка в хола.

— Ние със Снежа се оженихме! — избухва Емо, преодолява последната, най-важна бариера. — Ние със Снежа се обичаме отдавна... Тя ме обича... И нищо вече не може да ни...

Майката се олюлява, тих стон (според шаблона!) се изтръгва от гърдите ѝ. Бащата се спуска да я подкрепи, Балдзата стоварва със звън подноса на масата и вика уплашено:

— Стефке!... Стефке!...

Раздвижват се и младите. Емо помага на баща си да я сложат на дивана, намества възглавницата. Лелята се връща с чаша вода и мокра кърпа.

Чашата звънва в зъбите на майката.

Трясва клечка кибрит. Йонко запалва цигарата си. След едногодишно прекъсване. Поема дълбоко, издишва, но димът не се връща никакъв.

В същия момент на двора се разнасят звуците на акордеона. Познатата мелодия на Баджанака се лее в превалящата нощ, светла и неуловима като лунната светлина.

— Аз си знаех, че днеска нещо ще стане... — казва бащата, вгълбен в себе си. — От сутринта още всичко вървеше наопаки... Нещо ми подсказваше, че няма да замръкнем като хората... И то какво излезе... Тц, тц, тц... Глупави детинщини!... Това ли можяхте да измислите!... Нека сега да ви се смеят всички и да ви сочат с пръст...

Мелодията приближава, появява се Баджанака, тихо местейки пръсти по клавишите, надал ухо за всеки звук, изтръгнат от месинговите пластинки.

Йонко продължава, без да го забележи:

— Утре всички ще разправят, ще хихикат... Няма да слезете цял месец от устата на хората... Защото като нашето чудо друго не е имало!... Синът на Йонкови... ОТЛИЧНИКЪТ Емо... КОМСОМОЛЕЦЪТ Емо... ДОКЛАДЧИКЪТ на класа Емо... Дето не знам какво си... Изведнъж... такава глупост над глупостите!...

— Татко, моля ти се!...

— Аз вече не съм ти татко!... Аз вече не съм ти никакъв. Защото ти сега се сети, че имаш баща... Когато разбра какво си извършил... Когато започна да те мъчи съгестта отвори...

— Нищо не ме мъчи!... Казах ти, ние със Снежа...

— Коя е тая Снежа?!... — надига глас кроткият досега Йонко. — Как тъй тръгва с теб, без да те познава, без да знае ние кои сме... що сме... Българи ли сме, цигани ли сме... И с какво ще го храниш това семейство?!... Или си мислиш, че комсомолът ще ти храни жената и децата!!!...

— Ние ще учим!... И после... — внезапно се обажда и Снежа.

— А ти не се обаждай! — малко грубо я поучава Йонко. — Аз не те познавам!... Не разговарям с теб и по-добре си мълчи.

Снежа навежда очи.

Йонко припалва нова цигара от фасата, продължава:

— Какво си мислите вие!... Къде дават тъй!... Животът да не е игра — хахо-хихо!... Или приказки от „Хиляда и една нощ“!

— Татко!...

— Ти не учи баща си как се правят... тия работи...

Баджанака прекъсва свиренето и се обажда:

— Ако питаха мен — щях да издам закон: никакви женитби до 35 години!...

Той се засмива глупаво, но среща неодобрителния поглед на жена си и решава да замаже:

— Глупости говоря!... То... човек като се забърка в глупава история... ще не ще, започва да гогори глупости...

Йонко отчаяно махва с ръка и тръгва навън. Няколко секунди по-късно откъм лятната кухня се разнасят яростните удари на тесла.

— Майко, майчице!... — тихо започва да стене Стефка.

— Лежи, лежи! — оправя кърпата на челото ѝ Балдъзата.

Но Стефка се размърдва, надига се, отлепя кърпата, тръгва към кухнята, вероятно да я намокри отново.

Говори през цялото време, докато пуска чешмата, и се показва отново в рамката на кухненската врата:

— Това ли трябваше да дочакам след осемнайсет години радост и щастие!... Какво съм грешила, майчице, та ме наказваш тъй безмилостно жестоко... Ох!... Осемнайсет години щастлив семеен живот... И накрая... горчиви думи като с нож да прободат сърцето ти!... Няма ли милост за майчиното сърце!?!...

Тя забелязва един китеник, останал от разглеждането на жените, метнат небрежно върху един стол, скатава го внимателно, издърпва средното чекмедже на скрина, поставя го, бута чекмеджето, но единият му край се е подал и се зашипва. Тя дръпва отново и малко ядосано, намества го по-грубо. Чекмеджето скрипти болезнено.

— Какво си казал, да не съм ти изпълнила? — рязко се обръща майката към Емо. — Ако хората купят на децата си един балон, аз — два!... Ако им ушийт ризка, аз — цяло костюмче!... Те — десет стотинки, аз — един лев!... Да не си помислиш, че сме по-назад от другите... Помниш ли в пети клас... когато тръгнахте на екскурзия до Родопите... Коя майка си остави работата, за да придружава класа... Никоя! Само аз!... Защото съм глупава, защото съм си мислила, че имам син за пример... Да го сочат хората, когато минава по улицата, и да казват: „На Стефка Йонкова синът!“...

Тя събира бутилки и чаши от масата, тръгва да ги носи навън. Балдъзата ѝ помага. След тях се измъква, скърцайки с ремъците на акордеона, и Баджанака.

Майката продължава разчистването по масите, като не спира и да говори: — Има ли признателност на тоя свят!... По-добре да сме яли и пили като хората, да сме си угаждали... А не да събираме, да спестяваме... Да мислим денем и нощем все за неговото бъдеще...

Тя дръпва да изтърси една покривка, но не е забелязала на другия край бирената бутилка, която пада и се разбива на плочите.

Стефка взема лопатка и метла, смята стъклата.

Връща се отново в хола със сгънатите покривки:

— За какво е било всичко това?... Когато има на света само черна неблагодарност!...

Появява се Йонко с теслата в ръка, спомнил си, че има нещо, което е пропуснал да каже по-рано:

— Виках ли ти да си седим долу, в апартамента, да не събираме толкова народ!... Но ти... „Правила съм кръщение, правила съм му курбан на Еньов ден... Осемнайсет рождени дни съм правила... И новобранска вечер ще му направя!“... На ти сега!...

— За да не останете по-назад от Георгиева! — обажда се Емо. — Или от Панчеви... Те — в казиното! Вие — на вилата! Те — без музика... Вие — с акордеон!... Те — без началник!... Вие — с другаря Недев!...

— Забранявам ти да говориш против другаря Недев!... — едва се сдържа майката да не закрещи: — Лош ли е човекът. А Наташка лоша ли е?... Кажи де, лоша ли е?...

Емо се усмихва иронично — хама че неудобен въпрос!

— Мълчиш!... Защото са те заслепили... та не виждаш един такъв човек... силен, авторитетен... който винаги ще ти помогне — утре да речеш да следваш или нещо друго... Защото навсякъде със свои хора става всичко... А той ще ти помогне, защото те обича...

— Дотук ми дойде от вашите „помощи“! — започва контраатаката Емо. — Писна ми вече!... „Това прави — онова не прави!“ „Там иди — тук не ходи!“... Не мога ли аз сам да разсъдя кое трябва и кое не трябва!... Или цял живот ще живея, както вие сте ми начертали, разграфили... и аз само като автомат... Обаче не сте познали... Туй няма да стане, пък ако ще още сега да си грабна шапката и да напусна къщата ви... Защото няма да живея като вас... Добре да знаете... Не искам да живея като вас!... Защо се скарахте с чичо Рангел?... Защо не го поканихте, като се пишете толкова... Защото той ви казва праго в очите... и не ви изнася... Защото искате и него да командвате като мене... Само че и мене вече... Край! Досега търпях!... Търпях всичко!... Но сега сам си избрах човека, с когото ще живея цял живот...

Той си поема дъх, улавя Снежа и тръгва да излиза:

— И да не ме изгоните... аз сам ще напусна, ще тръгна накъдето ми виждат очите... Може да съм гладен... и да спя на улицата... но няма да живея като вас...

Но той няма възможност да излезе, защото рамката на вратата е изпълнена от едрата фигура на непознат човек.

Снежа инстинктивно се прикрива зад Емо, но Непознатия прекрочва, улавя я и я изтегля навън.

— Татко! — продължава да се съпротивява момичето.

Майката е потресена от появяването на Непознатия.

— Ама... — заеква тя. — Другарю Бърдарски?... Вие? Какво... тук?

Непознатият Бърдарски измъква дъщеря си, която се мъчи да се откопче от ръката му:

— Татко, моля ти се... аз няма да...

Йонко гледа недоумяващо жена си:

— Йонко! — излиза от вцепенението си Стефка и двамата хукват навън.

— Бе това не беше ли... другарят Бърдарски?

Спускат се по стъпалата.

— Другарю Бърдарски! Другарю Бърдарски!... — вика майката. — Почакайте!...

На своята беранда се показва Михайлова, загледана към градината на Йонкови.

Двамата настигат бащата и дъщерята.

— Другарю Бърдарски!... Виждате ли как... понякога. Да се чуди човек да плаче ли... да се радва ли...

— Но те се оженили! — казва Бърдарски.

— Младите сега... нали знаете... Бързо решават...

— Но те подписали!

На другата ограда Задочника стърчи и мига сънено.

— Важното е, че се обичат, другарю Бърдарски!... И то много отдавна!... Нали, Емо!... Ела насам де!... Не стой така...

— Тц, тц, тц... — продължава да размишлява Бърдарски. — Гледай ти... А ние... цяла нощ... какво ли не ни мина през ума...

— В първия момент и ние... — продължава Стефка. — Но като поразмислихме... Какво пък толкова... Нали сега им е времето... Докато са млади... Няма да се женят на стари години. Нали така!...

— Стефке — глупаво се намесва Йонко, — аз на колко бях, когато ние се...

Но жена му не го чува, увлечена в разговора с Бърдарски.

— То... мина онова време, когато родителите уреждаха всичко. Сега младите сами си решават... Нали така!... Важното е да има любов, да не могат един без друг... Бива ли да им разваляме щастието.

На улицата се вижда лъскавият гръб на една кола. Семейство Пчеларови са се появили вече до колите. От насрещните вилни места вече са се раздвижили и други обитатели на зоната.

— Ами... майка ти? — пита Бърдарски. — Трябва да я викнем... Не може така...

Снежа се задава с майка си, като ѝ говори нещо щастливо-възбудена. Майката стиска кърпичка и трие очите си.

— Наздраве за младите! — ехти радостният глас на Йонко.

Весела глъчка се носи откъм улицата. Постепенно започва да се изпълва дворът. Приждат познатите ѝ участници в ногобранската вечер, обхванати от приятното безпокойство, което бързо е обиколило всички кътчета на зеления хълм. Реакциите на съседите са приповдигнати: енергични ръкостискания, блясък в погледите, възгласи: Браво! Честито!... Ашколсун!...

Младите са зашеметени и притиснати отвсякъде. И от този жив пръстен като че вече няма измъкване...

ПреPLITат се гласове и погледи. Трудно е да различим кой и на кого говори. Само за миг ще чуем по-ясно вечния и малко нетактичен въпрос на Пчеларов (усиял да се добере до Бърдарски):

— Кажете, другарю Бърдарски... какво се чува... Ще ни съберат ли?...

Но този въпрос потъва във възгласи: ГОРЧИВО!... звън на чаши, смехове...

Отвън зад оградата един човек, изнемощял, пълзи по зелената трева. Движенията му са мъчителни и му причиняват болка. Напуканите устни стенат за помощ.

Метър по метър той се приближава до живия плет.

Това е Иван Первазов.

А в двора на Йонкови продължава глъчката, смеховете, оживлението...

Изгревът идва като завършек на този хепенд.

Вилната зона се отваря постепенно пред нас, с великолепието на багрите си и утринното спокойствие на своите обитатели...

Някъде, вместо гимнастика, вече копаят из касиса...

Другаде боядисват ограда. В трети парцел дими огнище — варенето на конфитюра продължава...

Продължава и строежът на новата вила... Ярκο пламтят на слънцето тухлите на новите зидове. Алени са покривите и на другите вили и постройки, обгърнати от зеленината на южния хълм. Лозята са синкави; смрадликите горят в лилави пламъци...



ОЧАКВАЙТЕ НОВАТА КИНОКОМЕДИЯ
„ПОСЛЕДНИЯТ ЕРГЕН“ (ГОРЕ СЦЕНА ОТ ФИЛМА)

НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА
ГЕОРГИ ТАРАТОРКИН В НОВИЯ СЪВЕТСКИ ФИЛМ
„СЪРДЕЧНИ РАБОТИ“