

РАЗМИШЛЕНИЯ ВЪРХУ КИНОДРАМАТУРГИЯТА НА ВАЛЕРИ ПЕТРОВ

(Фрагменти)

Димитър Цолов

Една случка с дъщерята на поета, която в детските си игри веднъж се загубва из квартала, довежда Валери Петров през 1954 г. пред „парадния вход“ на родната кинематография — той предлага сценария „Точка първа“.

В тази начална стъпка ние няма да търсим случайното, а закономерното. С други думи, кинодраматургията не е кръстопът на раздвоението и поетовото изчерпване, а зов на творческата необходимост и желание за директно и осезателно общуване с хората.

Няма да се спираме на „блокадата“ около поезията на Валери Петров, организирана от тогавашната литературна критика, но трябва да споменем за търсения от поета нов жанр, който ще му позволи отново да заговори „с пълен глас“. . . Опитът с „Точка първа“ повече обещава и по-малко доказва, че кинодраматургията е новото призвание на поета и неслучайно отклонение от камшика на римите, както би се изразил Слуцки. Последвалите сценарии обаче и реализираните по тях филми поставиха името Валери Петров на едно от челните места в списъка на родната кинодраматургия.

ОТ РЕПОРТАЖНАТА ЗЛОБОДНЕВНОСТ НА „ТОЧКА ПЪРВА“ ДО ПОЕТИКО- ФИЛОСОФСКАТА СИМВОЛИКА НА „СЛЪНЦЕТО И СЯНКАТА“

Единственият белег, който ни позволява групирането на двата сценария, е сходната им проблематика, близостта на вложените в тях идеи и накрая неспирният стремеж на Валери Петров към провокиране на човешкото съзнание към действен размисъл. Иначе различията са толкова съществени, че дори е трудно да приемем „Точка първа“ и „Слънцето и сянката“ за произведения на един автор, освен ако пожелаем да проследим дългия път — равен на седем години и три сценария, изминат по белите полета на топовете хартия в овладяване на кинодраматургичното майсторство. Само жанровите различия поставят двете творби на противоположни полюси. „Точка първа“ е вестник-ежедневник, кино-репортаж. Това определение се налага не само от вестникарската всеобхватност на сценария: събрание за мира, футболен мач, корейски деца-сирачета, „войната“, квартален враг, социалистическо строителство, любов. . . , но и от ескизно поднесените образи, дори и централните, катадневността на диалога,

липсата на психологически уплътнени характерни и улавянето на специфичния политически климат на времето около 1954 г., което напомня днешното, но и сериозно се различава от него. Този явен стремеж към злободневност и съобразяване с фактите на деня са спънали поетичния полет на автора към постигане на трайни художествени обобщения. Затова, макар че темата за запазване на мира и солидарността между хората не е загубила актуалността си и днес, то сценарият (респ. филмът) притежава вече белезите на интересен, но отдавна прочетен вестник.

Най-лаконичното жанрово определение на сценария „Слънцето и сянката“ е кинопоема, което ще рече, че „лекият дъх на документалност“ по изразу на В. Петров, така характерен за „Точка първа“, тук е неуместен, тъй като всеки опит за приземяване на материала във филмовото му претворяване ще принизи и конкретизира поетико-символичната му същност.

От дотук казаното става ясно, че прибягването до съпоставки между двете творби е нецелесъобразно по простата причина, че високите качества на „Слънцето и сянката“ постоянно ще подчертават и засилват слабостите на сценария „Точка първа“, който от своя страна не е лишен от достоинства. Горното съображение естествено налага едно по-самостоятелно разглеждане на двете произведения.

* * *

Желанието на В. Петров „да допринесе за създаването на един филм, който да говори за големи неща без големи думи“, като разкаже една „обикновена случка, в която участвуват обикновени хора“, е характерност, присъща на поетичния му почерк, която в сценария „Точка първа“ запазва само похвата, подхода към отделната случка или факт, но загубва изяществото на словото и елегантността на формата. Не става дума само за това, че В. Петров е пренебрегнал поетичното (той е доказал, че и от делничния факт може да създаде висока поезия), но и за неговото може би съзнателно разминаване със собствените си стилови особености.

Трудно е да сложим мост между лириката на В. Петров и първия му сценарен опит. Казахме „първ сценарен опит“ и почувствувахме, че ако продължим разглеждането на „Точка първа“ в подхванатия аспект, ще стигнем до крайности и увлечения. Разбира се, далеч сме от мисълта за снизхождение, от каквото творец като В. Петров никак не се нуждае, но все пак не можем да пренебрегнем факта, че преминаването от римите и ритмите към своеобразието на сценарния жанр (нека допълним — когато българското кино едва бе проходило) е задача с няколко неизвестни даже и за опитния художник.

Наистина кинематографичната форма на сценария не оправдава прекалената му конвенционалност: един от героите пътува и ние заедно с него се срещаме и разминаваме с разни познати и непознати лица. . . Съвсем очевидно е, че изгубването на петгодишната Веска не е централно събитие в сценария (читателят-зрител предварително е убеден, че няма да ѝ се случи нищо лошо, пък и самата героиня не подозира, че се е изгубила и не преживява случката като драма), а повод за „онагледяване“ на „точка първа от дневния ред“ на кварталното ОФ събрание: „Борбата за мир и осигуряване щастливото бъдеще на нашите деца“. В крайна сметка за нас съществено става не намирането на детето, т. е. приключенската страна на историята, а реакциите на всеки човек поотделно и на всички, взети заедно, от станалото произшествие на ул. „Ясна“, . . . една от многото обикновени улици на нашата мирна и трудолюбива страна“.

Паралелното развитие на двете основни линии на разказа — едната с център петгодишната Веска и другата, по-многобройната, жителите на квартала, гру-

пирани около енергияната председателка на единната организация учителката Павлова, се усложняват от странични „притоци“, като епизодите със саможивеца Бърмов, пристигането на Веския баща, любовната история между Ружа и Йото и т. н. В тяхното монтажно редуване, разминаване, прекъсване, застъпване и задминаване проличава кинематографичният усет на Валери Петров, неговото вярно чувство за създаване на динамичност и раздвиженост на действието. Споменатите вече плюсове на подобно сюжетостроене си имат и съответните недостатъци. Галопирането от случка на случка и „моменталните снимки“ на различни лица красноречиво подсказва, че в нашия случай не може да се говори за цялостни характери. Изключение прави отчасти само Бърмов. Друг е въпросът, ако вместо завършени характери потърсим разнообразен и колоритен типаж. Такъв ще намерим, и то портретуван най-често с тъжно-веселите валериевски полутонове. „Точно това е моята цел — навярно ще каже Валери Петров. — За разкриване и внушаване основната идея на моя сценарий са необходими не няколко пълнокръвни характера, а темпераментът, сплотеността и волята на хората от цял квартал, цял град, цяла страна. . .“ Няма да спорим с автора, а само ще отбележим, че правото щеше да натежи върху неговата везна, ако беше успял да уплътни изминатия километраж от всеки герой с полезен идеен, емоционален и смислов товар.

Макар и доста удължена експозицията на сценария (въстъпителните кадри, епизодът в клуба на единната, „служебната“ разходка на Ружа из квартала — заела девет поредни епизода) се възприема като сюжетна необходимост — за познаване с повечето от бъдещите герои на филма. Обаче не сме убедени в необходимостта от дублирането на и без това разтеглената експозиция. Превъртели са се няколко епизода, след като Ружа е приключила с реденето за събранието, и ние сме се запознали с жителите на квартала. След малко майката на изчезналата Веска, разпитвайки за нея, минава по стъпките на Ружа, само че в едно по-ускорено темпо. Струва ни се, че зачертаването на една от двете сюжетни линии, макар и заредени с различно съдържание, но с очевидна функционална близост, щеше да сплоти и без това хроникалната разпокъсаност на действието.

Но най-очевидната слабост на сценария си остава постоянният, стигащ често до педантизъм стремеж за довеждане докрай на всяка сюжетна нишка. По този начин на читателя-зрител всичко се поднася наготово със съответната доза поука. А известно е, че сценарият не е басня, пък и доверието в интелигентността и възприемчивостта на съвременния консуматор на културни ценности не бива да се изпуска. Например сполучливо набелязаните взаимоотношения между текстилната Ружа и пощальона Йото спокойно можеха да бъдат „прекъснати“ в някой от епизодите, за да стигнат своя щастлив край във въображението на зрителите. За доказателствени примери от подобно естество могат да послужат още: епизодът с „Войната“, в който има излишни лозунги и плакатни изводи, утежненият ретроспективен спомен на Бърмов, разтегленият футболен мач (даден дори и монтажно). . .

Ще бъдем несправедливи, ако приключим тук разсъжденията си върху сценария „Точка първа“. Доста зрънца от познатото ни валериевско начало са кънчили в току-що разораната кинодраматургична целина. Валери Петров умее да потопява в необходимата атмосфера изобразяваното събитие, като по този начин му придава достоверност и жизненост. Той не бърза да ни срещне с героя, случката или спомена, докато не натрупа достатъчно черти, детайли и нюанси, които, сплавени от „последната четка на художника“, открояват героя, случката или спомена. Трябва да допълним, че понякога това му качество, изгубило чувството за мярка, става увлечение и прераства в недостатък. . . Усложняването на ролята на детайла е прием, заимствуван от поезията му (да си припомним само

за намерената снимка от автора — лирически герой в стария балтон — „причина“ за написването на поемата „Тавански спомен“), но обогатен с необходимите визуални елементи. Заекът-играчка „Безстрашният“ е не само постоянен спътник на малката Веска — дори и тогава, когато тя го забравя и той дълго я „чака“ на улицата, но и сполучливо намерен детайл, много близък до детската психика, който умело е вплетен в канавата на разказа. Епизодът, в който групата-търсачи се „среща“ с „Безстрашният“, е разработен направо с режисьорски усет: гледна точка на камерата, снимачни планове, звук, детайли. . .

Началните кадри на сценария „Точка първа“ ни въвеждат в клуба на единната, за да ни запознаят с ентусиазираната подготовка за кварталното събрание, посветено на мира. След една няколкочасова разходка из столицата, изпъстрена с разнообразни случки и събития, ние отново сме в клуба на ул. „Ясна“ сред познатите ни вече герои. С това в същност се затваря и рамката на разказаната история. Ето че отново попаднахме на друг прием, заимствуван също от поезията (например поемата „На път“), който в сценария „Слънцето и сянката“ се извисява над служебната си функция и преди да се влее във финалните акорди на тази поетическа симфония, ни напомня знаменитата мисъл на Паскал, че „Човекът е само тръстика, най-крехкото от всичко съществуващо, но той е мислеща тръстика. Капка вода може да го погуби. Но дори ако цялата вселена се опълчи срещу него, той все пак ще стои по-горе от своите убийци, защото може да осъзнае смъртта, а слепите сили са лишени от съзнание. И така цялото наше достойнство е в мисълта. . .“

* * *

„Човек! — Тъй единично напразно го наричат!

Човек са два човека, които се обичат!“

(Из пиесата „Когато розите танцуват“)

Тези два човека са пред нас, сред нас, около нас, или по-точно казано, те са вътре в нас. А може би това сме ние, или пък те?

Два човека, които са безименни, защото са събрали имената на цялото човечество. Те са умът и битието на вселената. Едно Момче и едно Момиче — красиви, силни и интелигентни като двацетия век и крехки като тръстика.

„Целувката“ на Роден и „Герника“ на Пикасо — нима това не са те?

Тези два човека не са Адам и Ева, макар че от тях е всяко начало, нито пък са Ромео и Жулиета, при все че се обичат като тях.

Жители са на атомния кошмар Хирошима, на екзотично Мексико, на героичен Виетнам, на интернационален Париж, на столицата на човешката съвест Москва, на бесния Далас. . .

Срещали сме ги, срещаме ги и ще ги срещаме в луксозните хотели край Ривиерата, сред красивите архитектурни форми на Слънчев бряг и Златните пясъци. . .

„Сякаш цялото човечество е представено в миниатюр тук на пясъка, голо и естествено сред природата. . .“

(Из сценария „Слънцето и сянката“)

* * *

На всеки му се е случвало след като прочете, види или чуе дадено произведение на изкуството, да се влюби в него дотолкова, че да го сметне за съвършено. Струва ни се, че в такива случаи не може да се говори за пренебрегване на собствения критерий или за изолиране на факта от обективните истини. По-справедливо ще бъде при подобни „грехове“ да се направи опит за доближаване до про-

зренията на индивида, който навярно, целийки цялостното съхраняване на полученото естетическо възприятие, се отказва доброволно от полагаемите се операции, съгласно с етикета на съответния критически орден. Никой няма да бъде затруднен в разгадаването на съвсем прозрачните намеци, които правим относно сценария „Слънцето и сянката“. От казаното дотук следва да се очаква, че след като сме си позволили да обявим въпросния сценарий за шедьовър на родната кинодраматургия, с претенции за европейско съперничество, то неминуемо ще стигнем до панегирически излияния. С риск да бъдем обвинени в прекалена скромност, ще заявим, че изразите ни средства са все още груби и всеки наш опит за възхвала на кинопоемата „Слънцето и сянката“ ще дисхармонира със съвършенствата ѝ. Излиза, че застанали между остритата на току-що съчинената дилема (да критикуваме не желаем, а да хвалим не умеем), ние сами сме си прочели „смъртната присъда“. Съвсем не. Без да се смятаме за големи хитреци, ще си позволим да направим едно по-цялостно проследяване композицията на сценария, като, използвайки преимуществата на „лирическото отстъпление“, ще се спираме съответно на сюжета, фабулата, образите, идейния замисъл, стилите, особености, своеобразието на творбата и т. н.

Забързаното панорамиране на камерата из шумния черноморски плаж не цели да ни запознае с предварително набелязани подробности, а сякаш търсейки нещо, тя мимоходом ни загатва, че герой на разказа ще бъде „цялото човечество. ... представено в миниатюр тук на пясъка, голо и естествено сред природата“. Но камерата не се застоява никъде, макар че от време на време ни поднася набързо и по някой детайл, а все така забързано продължава да се оглежда на всички страни. Най-после забелязала търсеното, тя се устремява към него, съпроводена от приятната и банална мелодия на познатата ни вече шлагерна песничка:

Не може да има раздяла за нас —
небето си ти, а морето съм аз! . .

На една от скалите, „които брегът е нахвърлял в морето“, са застанали едно момиче, от една западноевропейска страна — „русокосо, строино и хубаво, с някаква нежна и малко тъжна (навсякъде разредката наша — Д. Ц.) хубост“, и едно Момче „с хубаво, мургаво лице на нашенски младеж, чиито черти изразяват смелост и жизненост, но могат да отразят и неочаквана свенливост и нежност на душата“. Те не се познават, но падналото във водата часовниче дава възможност на момчето да направи първата стъпка за опознаване и сближаване, които във всеки следващ „кадър“ ще нарастват, за да се превърнат към края на сценария в един страстен копнеж за сливане на душите им. Както се вижда от нашия преразказ, „общият план“ на експозицията рязко се стеснява, за да ни въведе спонтанно в интимния свят на две човешки съдби. Това преливане на общото в личното и на личното в общото е основна характерност в постройката на разказа. Взаимоотношенията между Момчето и Момичето, макар и наситени с трепети и влюбеност, не ни откъсват от „световните проблеми“, защото богатият подтекст на почти всяка дума или случка спомага за незабележимото напускане границите на частното и постоянното вплитане на двете линии една в друга. Това пък от своя страна допринася за символичното извисяване на идейния замисъл на произведението: мир е нужен на света, но най-много той е нужен на красотата. А знайно е, че сестра на красотата е правдата и най-висшата изява — любовта! Но за да могат хората да се радват на щастieto и да се опияняват от виното на любовта, трябва да изчезне видението на ужасния атомен призрак, който все още витае над света. Следователно за запазването на мира трябва да се воюва неспирно с тия, които презират красотата и потискат правдата.

Валери Петров разказва за играта, за вечната любовна игра, в която всяко историческо време влага нещо ново. . .

Яко Молхов

Любовната игра между Момичето и Момчето е една изящна гирлянда, окичена с безброй усмивки, погледи, недомлъвки, трепети, сълзи, радости и целувки, които непрекъснато прерастват във философски и житейски обобщения. Почти всяка случка или предмет стават повод за напрегнати размисли и тревожни питания. Намереното часовниче и „пясъчният часовник“ не служат на Момчето само като претекст за узнаване деня на заминаването на Момичето, но и за докосване до философските понятия вечност и безкрайност, които мигновено се вливат в ручей на любовта; уловеното малко раче и играта на „папата е болен“ напомнят на Момичето за болестта на баща ѝ (физик), който смята атомната катастрофа за неизбежна — оттук и кошмарните мисли, постоянни нейни съпътници. . . В същност това е и началото на диспута между песимизма и резигнацията на западния свят и оптимизма и жизнеността на нашия, социалистическия. Диспут, наситен с поетически блясък — ние го виждаме в музикалната рефлексия на всяка дума, в изяществото на всеки детайл, в нежността на всеки поглед, в грацията на всеки жест, в дълбочината на всяка мисъл; обгърнат от философски пламък — ние го усещаме преди всичко в размислите за живота и смъртта; обвеян с публицистична страст — ние я чувстваваме навсякъде, където става дума за мира и войната.

* * *

. . . Той ще гони сянката от нейното лице, тя ще гони сянката от неговото. Но тъгата и тревогата ще се засилват с нарастването на обичта между двамата и сянката все по-трудно ще се изтрива от техните млади чудесни лица.

Из „Слънцето и сянката“

Сянката на прелитащата над двете тела птица моментално асоциира мисълта на Момичето с действителната случка, станала с американските радары, паниката и чакащите заповед във въздуха самолети; понесеният от вятъра чуждестранен вестник обгръща тялото на Момчето с лепкавите пипала на войната — една дребна случка, видяна през „кривото стъкло“ от Момичето, която в същност добавя още няколко грама тъга към нарасналата вече обич между двамата. . . Умелото поетическо бродирание на все по-осезаемото духовно сливане между Момчето и Момичето и съпътстващите ги сенки на страха и безверието са сполучливо сплавени с общите плажни картини. Тези две линии на засилващите се обич и страх, които са по-скоро психологически, отколкото сюжетни, и споменатата вече трета, която често ги „поглъща“, за да ги влее отново в разказа вързодени, са майсторски градиращи чрез тървяне уж на шега от дребното и всекидневното, неговото опоетизиране, осмисляне и напластяване; привиден застой и успокояване на действието; скок и извисяване на идеята, удряване на натрупаното чрез прибавяне на нови визуални акценти (материализиране на някои от мислите на Момичето); устремяване нагоре по златната стълба на слънцето (и петната по нея от сянката) и. . . апогей!

* * *

И започва под водата и на повърхността ѝ чудно гмуркане и танцуване. . . Това не са вече човечи, това са някакви Андерсенови същества, които нямат нужда дори да излизат на повърхността, за да поемат въздух. . . И в тази мълчалива игра блести тялото на момчето, вят се като дълги морски треви косите на момичето.

Мълчалива? Не, мислите на двамата отново се обаждат, тъжни и нежни, както преди, когато двамата тичаха през дюните към морето.

— Кое не е вярно? Че колкото повече продължаваме, по-лошо става? Че само ще се измъчваме? Че само отдалеч ще простираме ръце един към друг? Това ли не е вярно?

— Но ти ще дойдеш догодина! Аз ще те чакам! Ще живееш при нас, искаш ли?

— Искам, но за година се случват толкоз неща!

— Не си сигурна в себе си? Има някой друг?

— . . . О, господи! Не четеш ли вестници, не слушаш ли радио?

— Ела, ела към мене! Нима това си ти? Аз не смея да те докосна от нежност!

— . . . Не искаш ли да излезеш, за да вдъхнеш въздух?

— Не, аз вдъхвам тебе!

— И аз тебе!

— Чуваш ли, струва ми се, че звъним!

— Като две златни струни!

И двете млади тела се изгъват под водата едно към друго, насочват се като две струи от някаква нежна материя лице срещу лице, устните им се докосват.

Позволихме си да цитираме почти целия епизод на т. нар. подводен танц не само защото той е връхна точка на любовната линия в сюжетното развитие, но и за да могат читателите да се насладят „автентично“ от музиката на тази поема за мира и любовта.

Това, което смятаме, че е характерно за този епизод, е разделянето на диалога, по-скоро мислите на двамата юноши, на две части. Първата, макар информативно изградена с помощта на експозиционни елементи и злободневни факти, е реална и близка до ежедневието, а втората, която в същност доминира, опоектизирана и откъсната от обикновеното, е прераснала в малка симфония за голямата любов. Извисяването на любовната игра и прерастването ѝ в простата философска истина, че любовта — това е животът, засилва още повече контраста с последвалата я картина на атомния визион. . .

. . . Загледани нагоре, голи и безпомощни, те се вкопчват в ужас един за друг. Страшен вятър духва косите им, състарява за миг чертите им. Това, което наставя, не може да се опише: някакво огромно слънце изгрява над тях и прави да изbledнее, да изчезне наоколо всичко, да изчезнат те самите. . . Защото плажът е изчезнал, звуците са изчезнали, движенията на света са изчезнали. Всичко прилича на мъртъв фотографски негатив. Само някакъв пепеляв дъжд бавно и безшумно пада, пада над безцветната, опразнена от живот земя и покрива с дебел, мъртъв слой Нищото, в което се е превърнал светът. . .

А къде са двамата млади? Какво е станало с тях?

И със скок напред камерата открива — ужас! — две сиви безплътни сенки, които се очертават върху бетонната площадка на мостика, оцеляла по чудо над няколко изкривени железни греди, два страшни силуета, застинали в гърча на мъчителната смърт! . . .

И нека сега върнем отново няколко откъслека от фонограмата на филма, нека направим да зазвучат още веднъж — този път върху фона от разтопено желязо, мъртви риби, обгорени човешки тела — познатите ни нежни думи, шепот, смях, така че от този контрапункт, разкъсван на места от трагична музика, да извидим най-сърцераздиращото, което той може да ни даде! . . . И над целия този кошмар, сякаш излезли от полуразтопената лимонадена бутилка, която се търкала на плажа, се носят — ту шепнени, ту викани с пълна сила — гласовете на двамата млади, носещи главния позив на разказа:

— „S.O.S. Ние се обичаме! Спасете ни, хора!

Ние се обичаме! Спасете ни, хора!“

Според някои кинокритици, които разглеждат предимно филма, темата на живота не издържала в „двубоя“ с мъртвилото, тъй като била „защитена до известна степен с външни средства“. Наистина внушението на атомния визион е трагически покъртително и дълготрайно. (Доколкото си спомняме, филмовата му реализация не достигна художественото ниво на сценарната първооснова.) Но когато се правят подобни изводи, не бива да се вземат изолирано само някои „общии планове“, като преплитането на архитектурните фасади и шумния цирков карнавал, за да се противопоставят на атомния апокалипсис, а трябва да се

сложат на критическите везни преди всичко взаимоотношенията между Момчето и Момичето, които надмогват рамката на личното (интимното) и придобиват символично звучене за днешния и утрешния ден. Ами жизнеутвърждаващата и оптимистична атмосфера на цялото произведение, категоричността и яснотата на авторската позиция? Впрочем, за да прекратим пледирането, тъй като поводът не заслужава особено внимание, ще заключим, че всяко откъсване от сценарния контекст на някоя тема, мисъл или сцена за изграждане на определена теза ще бъде прибрзано и преднамерено, а полученият краен резултат — неверен.

Така или иначе подводният танц и атомният визион си остават двете кулминационни успоредни, които устремно се вливат в буйното финално веселие, за да засияят отново и по-дълготрайно усмивките на Момчето и Момичето, на всички човеци от планетата, на Слънцето (този път без сянката).

... И тази сцена, тези песни, звуци, танци сега — след като сме видели какво нещо е смъртта — добиват ново значение, нова, несъзнавана досега от нас ценност! Този жест на майката — та това е богатство! Тази усмивка — трябва да сторим всичко, за да я запазим!

Това не е обикновеното плажно веселие, на което сме били свидетели досега. Това е вяра в живота! Това е тържество, триумф на живота над смъртта.

Жалко, че такова съвършено произведение като „Слънцето и сянката“ трябва да „умре“ само в един филм!

С право сценарият може да завижда на своята привилегирована роднина — писата.

ЧЕТИРИМАТА И ДРУГИТЕ ОТ МАЛКИЯ ОСТРОВ, РОМЕО И ЖУЛИЕТА 1942-ра И УСМИВКАТА, ИМЕНУВАНА ОЩЕ ВАСКАТА

Ако с „Точка първа“ (1954) Валери Петров плахо почука на официалните кинодвери, то със сценария си „На малкия остров“ (1957) той устремно навлезе в тайните на киноспецификата, за да ни очарова и смути през 1959 г. с тъжно-веселата мелодия за Пешо и Виолета, за техния „Първи урок“, поднесен им от живота.

Всеки ще схване, че така скицираният петгодишен творчески път, изминат от В. Петров през целините на кинодраматургията, е прекалено праволинеен и учудващо безпрепятствен, тъй като нашият поглед от „птичи полет“ го е лишил от присъщите на всяко творчество зигзаги и духовни завои. Впрочем беглото изреждане на трите заглавия не е увод към едно по-обстойно очертаване на многобройните трудности и тяхното преодоляване при овладяването на сценарния занаят от майстора Валери Петров, а опит за подхващане на сериозен разговор за тематично и идейно сродните творби: „На малкия остров“, „Първи урок“ и „Васката“. Наистина такова „неореалистично“ и заземено произведение като „На малкия остров“ на пръв поглед се разминава с романтичната приповдигнатост на „Първи урок“ и лирично-документалната тъкан на „Васката“. Но това е, така да се каже, едната страна на интересувания ни въпрос.

Както споменахме и по-горе, за нас в случая са по-важни идейните и тематичните сходства, които, служейки ни за „опорна точка“, ще ни принудят в следващите редове да засегнем и някои характерни стилови и жанрови различия или прилики на въпросните сценарии.

Какво по-точно обединява трите произведения, кое ни позволява да ги наредем в една редица, като ги сложим едно до друго? Смятаме, че следващите няколко думи, макар и доста популярни, ще бъдат достатъчни, за да отговорят на така поставения въпрос: жестокото и смутно време, вдъхнало живот и на

трите истории; неговата многобагрена наситеност с героизъм, романтика, цвета и куршуми; безпределната вяра на хората от „онова време“ в идеите и делата на партията; мечтите на хилядите именни и безименни герои, завещали ни свободата и любовта си към България. . .

Бунтът и бягството на 43-ата революционери от остров „Света Анастасия“ (сега „Болшевик“) през 1925 г. са послужили за основа на сценария „На малкия остров“. Още по-точно ще бъде, ако се каже, че това събитие от нашата недалечна революционна история е станало п о в о д за написването на сценария, а не негова о с н о в а, тъй като Валери Петров, тръгвайки от оскъдните факти на споменатото събитие, го откъсва от ограниченията на фактологията, за да го осмисли и дообогати. И затова, когато говорим за сценария „На малкия остров“, ние не го назоваваме документална киноповест или историческа хроника, а литературен сценарий, който само ни напомня за героизма на 43-ата комунисти от малкия остров, без да пресъздава в подробности техния подвиг. Стигнахме до извода, че „На малкия остров“ е една кинодрама с преобладание на трагедийни нотки в общото звучене на разказа. Защо тогава, след като загиват „само“ четирима от героите, а останалите успяват да избягат, ние сме все пак тъжни и далече от желаното оптимистично настроение? Най-близкият отговор на този въпрос се свежда до това, че загиналите четирима са ни станали по-близки и скъпи от останалите с безпримерния си и „обикновен“ героизъм, с човешките си добродетели и слабости. Това, разбира се, не е най-точният отговор, макар и нелишен от истина. Както е известно, красивата и героична смърт не ражда само скръб и униние, а преди всичко вяра в делото на падналите и оптимистичен устрем към бъдното. Да си припомним само за миг знаменитата „Оптимистична трагедия“ на Всеволод Вишневски — този величествен химн на вярата в човека и комунистическата правда! . . . Тогава коя е действителната причина за засиленото миньорно звучене, за приглушаване мащабността на оптимистичните акорди в сценария, за недооценяване ръководната роля на партията при организирането на бунта и бягството на хората от острова-лагер?

На времето, когато филмът се появи по екраните, критиката справедливо посочи доста от слабостите му. Някои обаче се увлякоха дотолкова в изтъкването на недостатъците на филма, че както отбелязва и Емил Петров в доклада си, изнесен пред отчетно-изборното събрание на Съюза на кинодейците през 1965 г., изхвърлиха и бетето заедно с мръсната вода. Ето и най-съществената слабост на филма „На малкия остров“ според Е. Петров: „Недостатъчното изтъкване на съзнателното, комунистическото отношение към събитията на хората, които взеха активно участие в тия събития, не можеше да не нацърпи съществено образите на главните герои в това произведение. От това особено осезателно е пострадал образът на лекаря. Но нима с тая слабост се изчерпват съдържанието, характеристиката и оценката на тоя филм? . . .“ (сп. Киноизкуство, 1965, кн. 6, с. 25). В тези няколко реда личи не само точността на оценката, макар и доста обща, присъща на критическото перо на Е. Петров, но и неговата болка за недооценяването и подценяването на някои произведения на родното киноизкуство, за вредния обичай да се подрязват крилата по време на полет. Без да дискутираме с Е. Петров и другите, ще спрем за кратко вниманието си върху образа на Доктора, тъй като смятаме, че повечето от недостатъците на сценария, респ. филма, водят началото си от неговата незавършеност и непълноценност.

Докторът е централен герой на четвъртия епизод. В него той е, така да се каже, водещ на действието. Обаче в общи линии портретът му е готов още преди да застане начело на подготовката за бягството. Такова построяване на сценария дава богати възможности за усложняване и извисяване на характерите на героите от втори, трети и четвърти епизод, тъй като в първия е отделено повече място на Коста Рика и експозиционните елементи. За съжаление тези предимства

на композицията не са се отразили благотворно върху образа на Доктора. От четиримата той е най-бледият като типаж, липсват му оригинални черти и ярки краски, които да го наложат по-дълготрайно в съзнанието ни. Може би тази типажна аморфност шеше да остане незабелязана, ако Валери Петров беше успял да направи Доктора централна фигура на целия разказ, идеен и духовен водач на хората от малкия остров. Защото по всичко личи, че намеренията на автора са именно такива. Този човек с богата душевност, благородно сърце и тънка интелектуална нагласа е загубил доста от качествата и обаянието си на комунист и фактически ръководител на групата революционери благодарение на излишната си разсъдъчност и склонност към умуване за неща, които се нуждаят от спонтанни реакции. В думите на Жеко: „... А сега седим, скръстили ръце и чакаме. Докторови работи!“ има не само припряност, но и справедлив гняв, породен от прекалената мудност на Доктора. Основателното бягство от дидактиката, плаката и познатата ни шаблонизация при изграждането на подобни герои е увлякло автора в другата крайност — успокояването и дори обезкървяването на образа. Този извод няма да се стори никому прибрзан, ако го подкрепим с аргумента за неуспешния стремеж на Валери Петров да изгради обикновен и същевременно сложен характер на човека, предназначен да бъде умът, волята и сърцето на тридесетината комунисти. Защото ако разгледаме образа на Доктора изолирано от това желание и задължение на автора, ще открием един присмивлив човешки портрет. И все пак смъртта на Доктора във финала си остава „ахилесовата пета“ и на образа, и на сценария. Нейната изкуственост, необезбедителност и излишност ни принуждава да изречем гневните и осъдителни думи: „Докторът не се самоубива. Неговият автор го убива!“

Мнозина посрещнаха с радост „леката“ финална корекция на сценария „Първи урок“ в едноименния филм: очарованието на първите трепети, сладката мъка на първата любов се е загнездила дълбоко и трайно в сърцата на двамата млади и затова, макар и разделени от неумолимата социална бариера на живота, тяхната последна среща ни напомня за толкова познатата и вечно нова мелодия за Ромео и Жулиета, за Пешо и Виолета, за Него и за Нея. . . Ясно е, че солта от сълзите дълго ще жари крехките им души, че и двамата грижливо ще съхраняват току-що разсъфналата пъпка на първата любов, че техните пътища се разделят, но е възможна нова среща на някой житейски кръстопът. Това е правдата на живота и на чувствата, които невини признават суровите закони на класовата борба. В сценария тази правда беше подменена с едно несправедливо стоварване на вината за раздялата върху „повърхностните литературни увлечения. . . на момичето от центъра“ и на „нейният свят, дошъл да си я вземе“. (сп. Киноизкуство, 1959, кн. 9, с. „Първи урок“, с. 123). Вярно е, че „нейният свят си я взема“, както и Пешо остава верен на своята бедна улица, но първият урок на живота, суров и нежен, ги дарява с нещо, което не може да им отнеме никой — това е златната птица на любовта, за която няма „ничия земя“, а „два свята“, от които единият е излишен!“ Една любов и една поука. Това не е малко!

Беглото съпоставяне на финалите на двата сценарни варианта ни дава право да кажем, че често пъти както в живота, така и в изкуството една усмивка, осеяна със сълзи, един живот, изтръгнат от студената прегръдка на смъртта, или обратното, може да внесе съвсем нови багри в общия колорит на рисуваната картина, като я направи по-светла или по-песимистична в зависимост от натюрела и търсенията на художника, а понякога и от неговите неудачи или заблуди. Да. Дяволски трудно, а навярно и несправедливо е да се уловят и регистрират трептенията на постовото перо, които напомнят безкрайно чувствителен кардиограф за отразяване диалектиката на живота чрез сърцето и ума на една прашинка, наречена човек. . .

Но да се върнем към нашата „формула“ за идейно-тематичното сходство на „Първи урок“, „Васката“ и „На малкия остров“. Със следващия „експеримент“ ще се постареем да разширим еластичните рамки на горното определение, като за целта ще си позволим едно „разбъркване“ на интересувашите ни „действащи лица“ от трите сценария. С други думи, ще потърсим такива прилики и характеристики в отделните герои, които ги сродяват, без, разбира се, да ги отъждествяват. (За да бъдем наясно, нека подчертаем още тук, че нямаме намерението да играем ролята на литературен детектив, който се спотайва с професионална ловкост из прашните страници на книгите, обладаван от едничкото желание да улови някой нещастен герой, който тайно минава от едно произведение в друго, или пък скришом открива костюма и маската на някой от събранията си. Нашата роля е по-почтена, нищо че страни от изпитания класически репертоар.)

Ето че стигнахме и до така наречената (от нас)

ТАБЛИЦА (РОДОСЛОВНО ДЪРВО),

с която желяем да докажем, че долуброените герои от сценариите „На малкия остров“, „Първи урок“ и „Васката“ са от една „кръвна група“ и че тяхната близост не се корени само в еднаквите им възгледи, но и в тяхното духовно родство, което тръгва от външната прилика на образите, минава през специфичните различия на индивида, за да стигне накрая до перото на художника, което ги оформя в самостоятелни човешки портрети, свързани от революционния магнит на времето в една обща политическа картина.

I. ИНТЕРЕСУВАЩИ НИ ГЕРОИ ОТ ТРИТЕ СЦЕНАРИЯ

1. От сц. „На малкия остров“: Коста Рика, Ученикът, Жеко и Докторът.
 2. От сц. „Първи урок“: Пешо, братът на Пешо, Асистентът и Васката (киномеханик).
 3. От сц. „Васката“: Васката.
- Забележка.* В същност това са и централните герои на въпросните произведения. Изпусната е само Виолета от сц. „Първи урок“.

II. ПОКАЗАТЕЛИ И ГЕРОИ

1. *Свобода, себеотрицание, идеализъм, нравствена чистота и романтика.* Ученикът, Пешо, Асистентът, Васката.
2. *Вместо любима девойка — студената ласка на водата, вместо първа целувка — куриум в сърцето.* Асистентът, Васката, Ученикът.
3. *Интелект и революция.* Докторът, Асистентът.
4. *Усмивки, които приличат на цветя.* Васката, Васката (киномеханикът).
5. *Характери, закалени в борбата.* Жеко, братът на Пешо, Асистентът, Коста Рика, Докторът, Васката.
6. *Възраст:*
 - а) от 16—20 г.: Пешо, Ученикът, Васката.
 - б) от 28—35 г.: братът на Пешо, Асистентът, Васката (киномеханикът), Жеко, Коста Рика, Докторът.

Забележка. По автор Докторът е петдесетгодишен, но във филма той се е „подмладил“ с 10—15 г., тъй като годините му бяха съобразени с възрастта на актьора Иван Кондов — изпълнител на ролята. Почти обратен бе случаят с Коста Рика (по автор 35-годишен), който пък „остаря“ след изпълнението на ролята от актьора Стефан Пейчев.

Ако с тая своеобразна и отчасти схематично конструирана таблица сме успели да постигнем доверие относно правилността на нашата теза, която не блести с никакви първооткривателства, то в следващите редове, възползувайки се от вече подетия разговор за отделните образи, ще се спрем на някои характерни и герои или само на отделни техни черти и преживявания.

Най-колоритният и дълбоко национален образ в кинодраматургията на Валери Петров е Жеко. Неговата неугледна фигура и комична физиономия сполучливо завоалират съществените черти на характера му. Вроденият му усет за бързо ориентиране в „предложените обстоятелства“, пъргавостта на ума и революционният опит го „принуждават“ да приеме още в началото на разказа ролята на смешник и наивник, който навярно по някакво недоразумение е получил смъртна присъда. Човек на делото, Жеко още в първите дни от пребиваването си на малкия остров се врежда като майстор-дърводелец да ремонтира оградата с едничката цел да задели дъски за сал. Неговата припряност и излишна подозрителност към „грешките“ на Ученика (да си припомним неумолимата и проста логичност на петте пункта от обвинението му спрямо Ученика) са грешки, породени преди всичко от сложността на създадената ситуация (известяването на смъртните присъди, пристигането на налудничавия капитан и нелепата смърт на Коста Рика) и след това негови грехове. Този минус не оставя петно върху безкрайно обикновения и безкрайно милия образ на комуниста Жеко. Неговата смърт слага още едно стъпало към изхода за бягството на другарите му от острова-лагер.

До неугледния, но човечен образ на Жеко се възправя внушителната кокалеста фигура на рибаря Коста Рика. Суров и самоуверен, той „се оказва човек на бързите решения и решителните действия“. Но още след първата си самостоятелна стъпка се отказва от егоистичната и предпазлива мисъл, че „на вълка затова му е дебел вратът, защото сам си върши работата“. За неговото минало знаем съвсем малко, кратка е и биографията му от престоя на острова (Коста Рика е герой на първия епизод), но в съзнанието ни се запечатва за дълго загорелият от ветровете суров и човечен образ на морския вълк и бунтар Костадин Костадинов Аламански.

Със своята земност, чепатост и мирис на нашенско тези герои се открояват в цялото творчество на Валери Петров като два самородни корена, които го даряват с нови багри и жизненост, но остават самотни и забравени на малкия остров. Тия, които са запознати със стиховете и поемите, с пиесите и сценариите на В. Петров, ще схванат нашата мисъл за споменатото своеобразие и непривичност на Коста Рика и Жеко. За автора на изящните капризи и обисипани с поетико-интелектуални трели образи, за майстора на нежните и филигранни форми, за целокупното творчество на Валери Петров Коста Рика и особено Жеко са един учудващо сполучлив „дисонанс“.

Гърбавичкият асистент Бончев от „Първи урок“ заема сравнително малко място в сценария. Само три срещи имаме с него и все пак го обикваме за дълго. . . Неговата немошна фигурка ярко контрастира на несломимия му дух, а обикновеността му — на богатата душевност и революционна твърдост. Появата му през 1959 г. на страниците на сп. „Киноизкуство“ „доста смути някои ортодоксални умове“ (Др. А с е н о в. — Литературна мисъл, 1962, кн. 2). Инерцията на мисленето и шаблона протестираха против пренебрегването на установените модели и се възмущаваха, че един комунист и партийен функционер не е облечен в популярния костюм от готовата литературна конфекция. Нима е възможно да се поставят такива отговорни партийни задачи на един гърбав и немошен герой, който предпочита микроскопа пред пистолета?! Филмовият образ на гърбавичкия асистент, създаден с удивителна простота и изразителност от актьора

Константин Коцев, и освежителният полъх на априлските ветрове „успокоиха“ пазителите на конвенционалната модна линия в изкуството. . .

Усмивката! Тази вечна спътница на Валери Петров. В сценариите му тя е избистрена и светла като окъпани слънчеви лъчи в планинско поточе. Освободила се от леката и деликатна ризница на иронията и скептицизма, усмивката лети с крилата на вълшебна птица от уста на уста, от очи на очи и от сърце на сърце, за да разнася мелодията на любовта или мечтите на падналите в борбата.

Тя може да бъде усмивка на съприкосновението с ласката на щастието, но често е оросена и със соления вкус на сълзите. И затова нейната музика гали не само чувствата ни, но поражда и тъга, и радост, и печал, и влюбеност в живота и хората. Във всички случаи обаче нейна основна тоналност си остава оптимизмът. Изключение прави само сценарият „На малкия остров“. Двете усмивки, на Ученика и на дъщеричката на фаропазача, не успяват да разсеят напълно спуснатата се тъга над острова-затвор.

Усмивката! Срещаме я навсякъде. Все различна и позната — валерипетровска.

В „Точка първа“ тя е в сплотеността на хората от щастлива и мирна България и е отразена в любознателните детски очи на малката Веска; в „Първи урок“ я виждаме приютена в пухкавото белоснежено облаче, съпровождащо раждането на тъжно-веселата песен за Пешо и Виолета; Момчето от „Слънцето и сянката“ заразява с нея натъженото Момиче; краткият и всеотдаен живот на Васката е скъп спомен за поколенията, които трябва да помнят ремсита, отразен в една усмивка, наречена свобода; в „Рицар без броня“ тя е островърхо копие на справедливостта, което малкият рицар инстинктивно е насочил срещу еснафството и безразличието. . .

Усмивката! Много са лицата ѝ. Тя може да бъде и мелодия за две устни хармонички или истинска приказка за едно момче и едно момиче, да ги наречем Пешо и Виолета, които напомнят за Ромео и Жулиета, и същевременно толкова се различават от тях, колкото Пешо от Ромео и Жулиета от Виолета. (Тази аналогия не е наше хрумване, а на автора на сценария „Първи урок“.)

* * *

Заедно с детското хвърчило ние се спускаме на „бедна търговско-занаятчийска улица“, за да станем свидетели на безизкусната

свиркана с уста
мелодийка за младостта,
за кучета, за колелета
за Пешо и за Виолета.

Едно момиче от центъра на София е довело приятелките си на разходка в бедния и опушен квартал. Големите му и мечтателни очи привличат вниманието на младежа от ателието „Червеният екип — колела под наем“. . . Игривото слънчево петно, отразено в малкото огледалце на детенцето от балкона и затанцувало по лицето на момичето, дамското колело, което „трябва да пристигне след десет минути“ и кучето Спартак стават причина за зазвучаването на плахата мелодийка на току-що зародилата се песен за „любовта между момичето от центъра и младежа от предградията“:

И ето песента започва.
Дали ще си намери почва,
за да поникне в тоз квартал
със грижи, болки и печал,
сред тягосно, жестоко време

с фашистки ред и немско бreme?
Защо? Нима по тез места
не беше младост младостта
и нямаше ли песни в тия
години зли на беднотия?

Бедният квартал наистина става „уютна квартира“ за любовта на двамата. Среци, разходки, усмивки, малки недоразумения, сдобрявания, духовно и сърдечно сближаване, първа целувка и . . . едва забележими дисонанси в познатата ни мелодийка, свиркана с уста. . . Импровизираните акции на Пешо (рязането на немския кабел, писането на лозунги по стените и др. под.) плашат и едновременно увеличат Виолета. Нейната романтична натура започва бързо да се „приземява“, да се затваря в пухкавата обвивка на обичта и спокойствието, в постоянния стремеж за опазването ѝ от грубостите на живота. Но песента, родена на бедната улица, не може да вирее в приветливия и „спокоен“ център, нито пък да се разхожда безгрижно по жълтите павета на „Царя“.

Първите симптоми на разочарование или по-точно на инстинктивна боязнь от тръпчивия вкус на партийната борба се усещат още в самото начало на разказа. И това е естествено. Възрастта, средата и възпитанието са аргументи, които не бива нито да се пренебрегват, нито да се абсолютизират.

Струва ни се, че в светлите и питащи очи на Пешо и Виолета се оглеждат (отразяват) два противоположни политически възгледа, но не осъзнати и премислени, а по-скоро почувствувани и рефлексивно отреагирани чрез семето на класата и фибрите на сърцето. Виолета никъде не защитава своята класа, нито пък я напада, макар че ѝ симпатизира. Погълната от опиянението на първата любов, тя по-скоро страни от нея, желасйки да увлече и Пешо със себе си. Така двамата стигат до „неутралната територия“, толкова нужна за възвишената им любов! Но през 1942 г. подобни приказки са „забранени“. Валякът на живота не пропуска и тяхната „ничия земя“. „От феерията на любовната разходка“ те са „попаднали в миришещата на чизми стражарска атмосфера“. В тези два пункта са кулминацията и развързката на тяхната история. „Принудителното кадане на земята“ и сериозното изпитание ги разделя и същевременно сближава.

Във финалните сцени на произведението зазвучават с призивна сила гневната трагика (необходимо ли е да загине чистата и светла любов между Пешо и Виолета, нима трябва да пресекне чудната мелодийка за усмихнатото бяло облаче?!), жизнеутвърждаващият мотив на живота и осъзнаването на комунистическия идеал (песента, макар и наранена, продължава да живее в сърцата на двамата; Пешо, който в началото се увелича от приключенията на „Арсен Люпен, крадецът-джентълмен“ и не знае що значи РМС, сега бърза към мястото на първата явка). . .

Къде ли песента отива?
Макар със сълзи в мотива,
тя тръгва в път, опръскан с кръв,
към свят щастлив, към свят такъв,
че щом двамина се обичат,
един към друг в смях да тичат
и нищо да не ги боли,
и нищо да не ги дели.
Вървете, пътят е пред вас!
На добър час!
На добър час!

Определено може да се каже, че от органичното вплитане и деликатното сблъскване на двете линии — интимната и поетическата — печели втората, без да бъде принижена или обезличена първата. В края на краищата Пешо „вижда“

младежкото си увлечение през счупеното прозорче на мрачната 1942-ра, а вродената, но не напълно осъзната любов към всеобщата комунистическа идея и СССР (случката със съветската кола) го приобщава без колебание към сплотените партийни редици.

И още незасъхнали сълзите от първото любовно страдание, Пешо чака на уречената явка непознатия другар. . .

Може би в тоя момент (19 май 1942 г.) Васката среща на улицата, за последен път, момичето, което обича. То също го обича, но и двамата са чакали деня на свободата, за да си кажат светите и съкровени думи. . . Преследван от агентите, той дори не успява да ѝ се усмихне, а само ѝ дава знак: „върви направо!“

Така умира една любов, преди да е разцъфнала!

В лиричната поема „Васката“ любовният мотив е повече проекция, отколкото реалност. Той е една мечта, която привнася още лъчезарност в грейналата усмивка на героя, напомня ни за великата му всеотдайност на партийното дело и засилва още повече тъмните краски на онова време.

Вместо първа целувка — куршум в сърцето!

И все пак основното в новелата „Васката“ не е набелязаната интимна линия, която в същност е само загатната. „Целта на филма е да обрисова с пестеливи средства един светъл образ и да припомни на всички нас с каква скъпа цена е заплатена свободата ни“ (Валери Петров — „Васката“).

Най-характерното за сценария „Васката“ според нас е майсторското вътъчане на „документалното“ (снимки, спомени и т. н.) в поетичната основа на новелата и същевременно запазването на лиричната ѝ доминанта. Богатството на подобна постройка ни позволява да съпреживеем отново последните минути на героя, да усетим почти физически задъхания му бяг пред надвисналата опасност, като едновременно с това се докосваме често и отблизо до лъчезарната усмивка на Васката — неговия духовен портрет и завещание към поколенията. . .

Четиримата безсмъртни — Коста Рика, Ученикът, Жеско, Докторът и другите от малкия бостър.

Пешо и Жулиета — Ромео и Виолета, или как се ражда една песен, доста стара и позната, но неповтаряща никоя друга.

Васката — усмивката на свободата!

РИЦАРСТВО И СОЦИАЛИЗЪМ

Встъпителната сцена на сценария „Човекът с летните кьнки“ може само да възторгва и удивлява. Съвсем в стила на Валери Петров, тя е решена просто и в синхрон с детската душевност. Не е лишена и от подтекст.

На уличното платно, върху асфалта, едно дете ще се изплезено езиче вдъхновено рисува. Но краката на минавачите (крака на мъж, крака на жена, крака на двойка. . .) не се съобразяват с рисунките. Хората навярно, погълнати от ежедневните си грижи, газят „картинната галерия“, забързани нанякъде. „Ала ето едни мъжки крака, които се движат не като другите. . .“ Това са краката на Човека с летните кьнки, който любопитно се спира до невръстната художничка. . . За съжаление тази находка не бе запазена във втория вариант на сценария, озглавен „Рицар без броня“. И веднага добавяме: може би това наше съжаление е прибързано?! Ще се постареем в някои от следващите редове да доизясним мисълта си.

Преди петнадесетина години някои „откриха“, че Човекът с летните кьнки е едно ново превъплъщение на приказния Палечко. Но прелистили в трепетно очакване страниците, по които се появява и изчезва като фантом Човекът с вълшебните кьнки, ние останахме отчасти разочаровани. Трудно ни беше да си изя-

сним причините за тази наша неудовлетвореност, тъй като на пръв поглед не липсваха никакви осезаеми художествени пролуки. Нещо повече, Валери Петров след една дълга раздяла отново ни среща с очарователната фантазност и приказност — извори на поетически филигран и ароматни цветя, на фееричност и позабравената „реалистична условност“ (Ем. Петров). Тогава къде се слотайваше причината за нашата неудовлетвореност? Дали ние не бяхме попаднали в някакво заблуждение или пък страдахме от естетическо късогледство? . . . Тези въпроси и сега ни вълнуват. Но в старанието си да се добере до истината (?), която да ни послужи и за отговор на горните въпроси, ние се спряхме на думата н е д о р а б о т е н о с т. Всеки ще се съгласи, че подобно определение, отнасящо се до произведение на изкусния майстор Валери Петров, е равно на своеволие! Да, това е така, когато се говори въобще за неговото творчество. Като продължение на нашата мисъл ще си позволим следната препоръка: след „Първи урок“ и „Слънцето и сянката“ прочетете „Човекът с летните кьнки“, след „В меката есен“ — „Дъжд вали, слънце грее“. Разликата, наречена „художество“ (дума, заимствувана от В. Петров), е очевидна, а коментарът излишен.

Все пак ще се опитаме да подкрепим твърдението си за недороботеност на сценария „Човекът с летните кьнки“ с няколко аргумента. Те не се свеждат до общото впечатление, което е трудно да се формулира, нито пък до т. нар. „микро-реализъм“, разглеждан в негативен аспект. Както е известно, „дребните“ неща и „незначителните“ случаи са „вечните спътници“ на Валери Петров, те са негова стихия (дума, доста неподходяща за този автор) и вдъхновение.

Ето и самите аргументи:

1. Ежедневието с присъщите му светли и тъмни тонове, което е станало основна „храна“ за сценария, не е окъпано с достатъчно поезия и затова атмосферата на „Човекът с летните кьнки“ е обезцветена и прозаична. Белег, съвсем чужд на В. Петров. Ако прибавим към този факт и очакваните, но неполучени поетически инвенции, които предлага приетата приказност при изграждането на разказа, въпросът ще се усложни още повече.

2. „Магическата пръчка“ на Човекът с кьнките прекалено често сочи, напътства, пояснява, като по този начин се усеща досадният мирис на дидактизма.

3. „ . . . Освен това в сценария прекалено ясно и категорично бяха очертани превалите, откъдето свършваше поетическата лъжа и започваше истината, а това криеше несъмнената опасност да зачеркне многоточието, да изсуши асоциациите. . . “ (И в. Д е ч е в. — Киноизкуство, 1966, кн. 2, с. 28).

4. Търсеният, но неудачно намерен колорит във физическия портрет на Чичото дразни, а направо съчинената история с развода и това, че Ваньо е негов син (на всичко отгоре тази тайна случайно се узнава от момчето на един строеж в Кремиковци) изцяло разшива белите конци на кърпката.

В тоя ред на мисли можем да добавим още: необедителност и познато като кинематографичен прием „раздвояване“ на момчето, обемистият диалог, суровостта на свързващата песничка и т. н.

И като „преход“ към втория вариант на сценария ще използваме последния си довод: именно тази недороботеност и непълноценност на „Човекът с летните кьнки“ са принудили В. Петров да преработи сценария или, както писа един критик, изминават път от автора от „Човекът с летните кьнки“ до „Рицар без броня“ е много кратък, но е много показателен. Това ще рече, че сценарият не е претърпял съществени промени (четирите основни разказа са запазени, само че вече „филтрирани“ и обогатени), обаче Валери Петров се е доближил чувствително до себе си. При така получения краен резултат (имаме пред вид и филма) е излишно да се съжелява за изчезналите вълшебства и фантазност на Човекът с летните кьнки. В „Рицар без броня“ нашето ежедневие е приело отново истинския си облик без, разбира се, да е станало бледо или безлично. Тук е уместно да

споменем за познатия ни „дъх на документалност“ („Точка първа“, „Васката“), майсторски сплавени с художествената тъкан на произведението. Поезия на ежедневието или ежедневието в поезията. Това е най-лаконичната характеристика на стилите особености на „Рицар без броня“.

* * *

... защо във вътрешната, душевна архитектура на мнозина сред нас все още има толкоз недоустроени, нехармонични неща!

(Из сценария „Човекът с летните кълки“)

Другари по оръжие, на крак!
В душите ни промъкнал се е враг!
Доволството в душите вътре шава!
Охолството душите разрушава!

(Из поемата „В меката есен“)

Това е голямата б о л к а на човека и художника Валери Петров. И неслучайно я срещаме като постоянна тема в произведенията му след поетичния шедевър „В меката есен“. Нещо повече, тази болка е вложила и нови нюанси в толкова характерната валериевска усмивка, обогатена с празничност и чистота в сценариите му. Затова ни е трудно в последно време да я разпознаем, за да я припомним към образите и атмосферата на другите сценарии. Убедени сме, че няма да срещнем, ако се опитаме да открием нейната сянка в ранната лирика на В. Петров. С тоя поглед назад съвсем не правим намеци за уклони към някакъв неоскептицизъм, униние и др. под. Ако подобни „грехове“ са витаели около музата на поета, те са изживени и изстрадани.

Струва ни се, че в дадения случай ще бъде неуместно да се използва и често приписваната му ирония. В „Рицар без броня“ тя е дала преднина на болката, станала е дори вик и молба за освобождаване от приятните и лепкави прегръдки на потребителския култ; вик и молба за съхраняване и разцъфтяване на душевната хармония, човешката доброта и възвишената романтика...

В сценария „Рицар без броня“ общото настроение е светло и оптимистично, жизнерадостно и ведро. Такова е и нашето ежедневието и почти всичко от това, което ни заобикаля. Но слънчевите усмивки на малкия Ваньо и големия Вуйчо не могат да затулят дребните налели от самодоволство и грозните петна от егоизъм, безразличие и еснафство. Против тях въстава гражданската съвест на автора. Той желае чрез езика на изкуството да затрогне, ангажира и възроди. Валери Петров като всеки тънък майстор е постигнал желаното без педагогически напъни, без нравоучения и менторски гримаси.

Накрая — съвместими ли са рицарството, разбирано като кавалерство, благородство, безкористие и хуманност, и нашата социалистическа действителност? Сценарият „Рицар без броня“ е достоен отговор на този непрактичен и в крайна сметка излишен въпрос.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Да се четат произведенията на Валери Петров е удоволствие и естетическа храна за ума и душата. Тяхното въздействие напомня за чудодейната сила на божествената амброзия.

Да се пише за Валери Петров е радост и мъка или мъка и радост — все едно! Причината за използването на тези две контрастни сравнения се корени в неговото творческо своеобразие. Той е като бяла лястовица в поезията, кинодраматур-

гията, драматургията, та дори и в пътеписния жанр. С никой не го сравняват и никой не му подражава. Валери Петров няма нито учители, нито ученици. Според израза на Здравко Петров той е едно екзотично цвете в нашето изкуство. Някъде Пенчо Данчев беше писал, че няма нищо по-трудно от това, да бъдат посочени учителите на Валери Петров и неговата поетическа „школа“ или пък да бъде причисляван той към някакво литературно „направление“...

Този „роб“ на римата (когато „открих“ една неримувана дума в поемата „На път“, аз извиках като стария Архимед — „Еврика“), този изкусен ваятел на тонове и звуци, този маестро на омайната българска реч! Ще си позволя да परिфразирам една мисъл, отнасяща се за Тургенев: Валери Петров принадлежи еднакво на българската литература и музика. Който е чел сценария „Първи урок“ и гледал едноименния филм, ще се затрудни при определянето автора на музиката, макар че дарованието на композитора Симеон Пиронков е извън всякакво съмнение. С увереност може да се каже, че в родната кинодраматургия сценариите на Валери Петров са „най-музикалните“. Умението на автора да вплете в кинодраматургичната канава музикалната партитура е дарование, от чийто аромат сме се опиянявали още в лириката му.

Със съжаление ще кажа, че доста неща от сценариите на Валери Петров, свързани с „езика на киното“ (преходи, дикторски текст, звук, музика и диалог), аз съм изпуснал. Искрено се страхувах от едно разхвърляно или групово и зрещдане на едни и същи елементи, опасяхах се от т. нар. „поименник“. Затова и толкова характерните за творчеството на Валери Петров детайли, които в сценариите му придобиват значението на кинематографични бисери, си останаха в черновите ми бележки, обединени от работното заглавие „парад на детайлите“...