

киноизкуство



кино изку ство

4 април 1963

ОРГАН НА МИНИСТЕРСТВО-
ТО НА ПРОСВЕТАТА И КУЛ-
ТУРАТА, НА СЪЮЗА НА КИНО-
ДЕЙЦИТЕ И НА СЪЮЗА НА
БЪЛГАРСКИТЕ ПИСАТЕЛИ

г о д и н а о с е м н а д е с е т а

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

1. За висока идейност и художествено майсторство 3

КРИТИКА

2. Алберт Коен — „Празник на надеждата“ 7

ТЕОРИЯ НА КИНОТО

3. Иван Стефанов — Към теоретическо определение на критиката 11

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

4. „Другарят председател — център напада-
тел — Пенчо Линов. „Дивото куче Динго“ —
Ивайло Знеполски. „Седемте бавачки“,
„Приятелю мой, Колка!“, „Среднощна ли-
тургия“ — Атанас Свиленов 22

ПРЕГЛЕД

5. Разговори и дискусии за филмовата музика 30
6. Нашите кинодокументалисти през 1963 го-
дина — Ив. Бояджиев 39

МАЙСТОРИ НА КИНОТО

7. Карл Шног — Чарли Чаплин 41

КЪМ ИСТОРИЯТА НА БЪЛГАРСКОТО КИНО

8. По въпроса за първите кинопрожекции у
нас — Люб. Георгиев 52

БЪЛГАРСКА НАЦИОНАЛНА ФИЛМОТЕКА

9. Начало — Г. Стоянов—Бигор 54

КИНОТО ПО СВЕТА

10. Трудности и надежди на италианското ки-
но — Уго Казираги 55
11. Орсон Уелс обвинява — И. Рилски 59
12. „Бунтарите“ от Оберхаузен — Хорст Книтц 61

ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР

13. Иван Вазов... сценарист! — Ал. Алексан-
дров 62
14. ХРОНИКА 64

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

1. Янко Янков — Непримиримите 71
2. Литература по въпросите на киното —
Д. К. Бошнаков 103

*На първа и на четвърта страница на корицата
Петър Слабаков и Мели Димитрова в сцени от
филма „Смърт няма“.*

Главен редактор ЯКО МОЛХОВ

Редакционна колегия

За висока идейност и художествено майсторство

За дейците на българското киноизкуство никога не е било безразлично какво е въздействието на техните филми върху публиката, какви са идейните им внушения върху съзнанието на народа. Схващането, че киното е средство за идеологическа борба, за устояване и разпространяване идеите на социализма, никога не им е било чуждо. Нашите кинодейци винаги са се отнасяли с дълбоко внимание и уважение към решенията на партията както в областта на икономиката, така и още повече в областта на идеологията. С адмирация и чувство на дълбоко удовлетворение те приеха решенията на историческия Осми конгрес на Българската комунистическа партия и осъществяват директивите за развитието на своята любима родина.

Но както винаги досега, нашите кинодейци се отнасят с огромно внимание и към всичко онова, което става в Съветския съюз, убедени дълбоко, че проблемите на строителството на комунизма са и наши, български проблеми.

През месец март се състоя втората поредна среща на дейците на съветското изкуство и литература с ръководителите на Комунистическата партия на Съветския съюз. Тази среща беше забележителна с това, че след откровения обмен на мнения произнесе забележителна реч другарят Никита Сергеевич Хрущов. С присъщия му темперамент, прямота и точност в оценките на явленията др. Хрущов разглежда всички принципиални и конкретни въпроси на развитието на съветското изкуство и литература.

Речта на Никита Сергеевич Хрущов развива идеите на XX и XXII конгрес на КПСС в сферата на изкуството и литературата и напразни са надеждите на някои за връщане назад, за възстановяване на удобните формули на догматизма и схематизма от времето на култа към личността на Сталин. От друга страна, първият секретар на КПСС защити съветската литература и изкуство от клеветите на западните зложелатели на социализма, порица някои увлечения по декадентските западни направления в изкуството, като абстракционизма и формализма.

В първия раздел на своята реч др. Хрущов обосновава задачите на съветската литература и изкуство в сегашния етап на тяхното развитие — в етапа на строителството на комунистическото общество.

„На нашия народ е нужно бойко, революционно изкуство. Съветската литература и изкуство са призвани да пресъздадат в ярки, художествени образи великото и героичното време на изграждането на комунизма, правдиво да изобразят утвърждаването и победата на новите, комунистическите отношения в нашия живот. Художникът трябва да умеє да вижда, да се радва на това положително, съставляващо същността на нашата действителност, да го поддържа и в

същото време, разбира се, да не отминава отрицателните явления, всичко, което пречи на раждането на новото в живота.

Всяко нещо, дори най-хубавото си има свои сенчести страни. И най-красивият човек може да има недостатъци. Работата е там, как да се подходи към жизнените явления и от какви позиции да се оценяват те. Както казват, каквото търсиш, това и намиращ. Непредубеденият човек, който участва активно в градивната дейност на народа, обективно вижда и доброто, и отрицателното в живота, правилно разбира и вярно оценява тези явления, бори се дейно за утвърждаване на напредничавото, главното, на това, което има решаващо значение в общественото развитие.

В същия раздел на своята реч др. Хрущов се спира и на въпросите на съветското киноизкуство и порицава грешките на филма на режисьора Хуциев „Заставата на Илич“:

„Нашата партия счита съветското киноизкуство за едно от най-важните художествени средства за комунистическо възпитание на народа. По силата на въздействието върху чувствата и умовете на хората и по обхващане на най-широките народни маси нищо не може да се сравни с киноизкуството. Киното е достъпно за хората от всички слоеве на обществото и може да се каже, за всичко възраст, от учениците до старците. То прониква в най-отдалечените райони и селища.

Ето защо Централният комитет на партията с такова внимание и възискателност пристъпва към въпросите за развитието на съветското киноизкуство.

Ние виждаме и високо оценяваме постиженията в областта на художествената кинематография. И същевременно смятаме, че постигнатото не отговаря на нашите задачи и възможностите, с които разполагат дейците на киноизкуството. Ние не можем да бъдем равнодушни към идейната насоченост на киноизкуството и художественото майсторство на пусканите на екраните филми. В това отношение положението в областта на киното далеч не е така благополучно, както си въобразяват мнозина киноработници.

Голямо безпокойство предизвиква обстоятелството, че в кинотеатрите се прожектират множество твърде посредствени филми, бедни по съдържание и немощни по форма, които дразнят или хвърлят зрителя във състояние на сънливост, скука и тъга.

Не е възможно по асоциация на тези мисли на др. Хрущов нашите кинематографски работници да не се замислят за състоянието и на нашето, българско киноизкуство. И на нашите екрани се появяват бедни по мисли и немощни по форма филми, които български кинематографисти поднасят на зрителите. Очевидно е, че с един или два хубави филма в годината ние не можем повече да се задоволяваме. Щом др. Хрущов прави такава остра критика на съветското киноизкуство, което в последните години ни поднесе редица хубави филми, в духа на традициите на най-забележителните майстори на съветското кино, ние очевидно също трябва да разгледаме състоянието на нашето киноизкуство и да повишим нашата възискателност към неговите идейни и художествени качества. Казваме всичко това, защото и сред нашите кинематографисти има другари, които смятат,

че положението в нашето киноизкуство е благополучно. И у нас продължава остра сценарна криза, не се разработват важните теми на нашата съвременност, кинематографията като че ли стои настрана от магистралата на нашето напрегнато строителство. Речта на др. Хрущов ни напомня за необходимостта от сериозно разглеждане на нашите кинематографски дела сред самите кинематографисти и намиране пътища за преодоляване на кризиса, в който се намира.

Когато засяга въпросите за партийността и народността в съветското изкуство и литература, др. Хрущов казва:

„Необходимо е дейците на литературата и изкуството да изучават по-дълбоко явленията на живота и по-правилно да ги отразяват в своите произведения. Всеки трябва да служи на народа, на нашето общо дело със своето оръжие. Аз имам предвид всеки писател, скулптор, композитор, деец в областта на киното и театъра. И оръжието на всеки вид изкуство трябва да бъде насочено в полза на нашия народ, за да громим враговете и да прокараме пътя към светлото бъдеще — комунистическото общество.“

Много теоретици на изкуството са писали за народността и партийността като основни принципи на социалистическото изкуство. А това понятие би трябвало да е от най-достъпните и най-недвусмислените. Др. Хрущов го казва просто, спонтанно и пределно ясно.

Във връзка с някои неправилни разбирания за периода на култа към личността на Сталин др. Хрущов отново се спира на този въпрос, за да подчертае:

„... В борбата за победата на социализма нашият народ героично преодоляваше всички трудности и лишения, които възникваха пред него. В преодоляването на трудностите се формираше характерът на съветския човек, човек на новото общество, борец за революционно преобразуване на света. Високата ленинска идейност, непреклонната воля, готовността за саможертва в името на възтържествуването на комунистическите идеали са забележителни черти в облика на поколенията съветски хора, възпитани от Комунистическата партия. На съветските хора са чужди скептицизмът, безволието и разпуснатостта, песимизмът и нихилистичното отношение към действителността.“

Всъщност всички отклонения от принципите на социалистическия реализъм водят до невярно, превратно тълкуване на действителността, до измяна на историческата правда.

Мнозина художници виждат едностранчиво миналото и настоящето на своя народ. Виждат трудностите, но не виждат героизма на преодоляването им, виждат страданието, но не виждат всеотдайността на борците за комунизма, виждат стенещите и не виждат твърдо сражаващите се за победата на революцията.

Очевидно е, че невъоръженото с идеите на комунизма съзнание на художника, дори когато е ръководено от хуманни намерения, не е в състояние да види доминиращото в историческия процес: ръководното място и значение на бореца за тържеството на социализма и комунизма — комунистът.

В последно време някои художници под влияние на правилната политическа теза за мирното съвместно съществуване на социализ-

ма и капитализма, за мирното съществуване на държавите с различен политически и социален строй допуснаха възможността за мирно съществуване и в сферата на изкуството и литературата.

Може би един от най-съществените моменти в речта на др. Хрущов е развенчаването на това дълбоко заблуждение: „Ние сме против мирното съвместно съществуване в областта на идеологията.“

Никога не бива да забравяме, че непримиримостта на класовите противоречия се проявява не само в рамките на отделно взета капиталистическа страна, но и в международен мащаб. Победата на социализма в страните от социалистическия лагер не отменя класовите позиции в международната борба на идеите.

Ето защо така енергично др. Хрущов предупреждава и напомня:

„Ние стоим на класови позиции в изкуството и се обявяваме решително против мирното съвместно съществуване между социалистическата и буржоазната идеология. Изкуството спада към сферата на идеологията. И онези, които мислят, че в светското изкуство могат мирно да съжителствуват и социалистическият реализъм, и формалистичните, абстракционистични течения, те неизбежно се подхлъзват на чуждите на нас позиции на мирно съвместно съществуване в областта на идеологията. С такива настроения ние се сблъскахме в последно време.“

За никого не е тайна, че заедно с подготовката на атомна война империалистите усилено си служат и с идеологически диверсии против социалистическите страни. Тяхното главно оръжие е антикомунизмът. Недопустимо е за художници, които се смятат за привърженици на социализма и патриоти на своята родина, да допускат под каквато и да е форма проникването в нашето изкуство класово чужди и враждебни художествени течения.

„В литературата и изкуството партията подкрепя само ония произведения, които вдъхновяват народа и сплотяват неговите сили. Обществото има право да осъди произведенията, които са в разрез с неговите интереси.“

*

Речта на др. Никита Сергеевич Хрущов отекна в сърцата на всички честни художници като правдиво и откровено слово на партията по всички наболели въпроси на развитието на литературата и изкуството в настоящия момент. Тази забележителна реч дава повод да се замислим и за развитието на нашето, българско изкуство, да прегледаме отново своето идейно въоръжение. Българските кинематографисти имат важни и отговорни задачи. Без да прегледат своето оръжие, те не бива да се впускат лекомислено по приламливите пътища на мнимото новаторство, а да помнят своето главно задължение: да бъдат първи помощници на партията в делото на възпитанието на народа, активно да участвуват в строителството на социализма, да се чувствуват отговорни за успехите и неуспехите на нашето социалистическо изкуство.

АЛБЕРТ КОЕН

ПРАЗНИК НА НАДЕЖДАТА

За този филм бих могъл да говоря като очевиден, макар да не съм взел никакво участие в неговото снимане. В продължение на пет и половина години служебната ми работа ме задължаваше да следя всекидневно и най-отблизо положението в Алжир, развитието на алжирската национално-освободителна революция. По някакво странно съвпадение краят на моята кореспондентска мисия в Париж дойде на 1 юли 1962 г., т. е. точно в деня, в който алжирският народ чрез референдум провъзгласи своята страна за независима република. Но преди това на два пъти проследих непосредствено хода на френско-алжирските преговори в Евиан, чиито мъчителни и напрегнати разисквания откриваха на нас, журналистите, нови и нови аспекти на алжирския проблем. Най-сетне през пролетта на 1961 г. ми се удаде да посетя за малко Алжир, да обходя някои райони на тази страна, още обхваната в клещите на жестоката война, да видя нейните измъчени и борещи се хора.

Казвам всичко това не от желание за някакво самоизтъкване, а просто за да мога още в самото начало да приключа с първия въпрос, който изниква при оценката на един документален филм — достоверността. Е добре, нека заявя веднага: всеки сантиметър лента на „Празник на надеждата“ е самата истина, самата жизнена правда. Човек, който макар и малко познава алжирската действителност от последните години, несъмнено ще намери в тази лента пълно покритие на своите лични впечатления, размисли, спомени. Най-потресавашите картини и най-изумителните цифри тук са достоверни, както и най-обикновеният битов детайл или най-незначителната подробност на декора. Камерата не е измислила нищо, триковете и монтажите са абсолютно чужди на нейната дълбока честност. Това трябва да се подчертае както за онези недоверчиви зрители, за които в киното винаги има някаква „тайна“, така и за онези критици някъде зад граница, които утре биха се опитали да чернят филма с клевети за недобросъвестност и преднамерена пропаганда.

А сега да минем към киното, към изкуството, защото то почва оттук нататък. Азбучна истина е, че достоверността съвсем не е достатъчна, за да се направи филм, още по-малко, за да се направи добре. Тогава нека и тук произнесем веднага оценката си: „Празник на надеждата“ е едно ярко, талантливо и вдъхновено произведение на художествената документалистика. То резонира в нас не

само и не толкова с фактическото си познавателно съдържание, колкото с виждането на кинематографиста, съумял да отбере и преплоти документалния материал в огъня на истинско артистично чувство и дълбока човешка чувствителност. Нека никои не се дразни от първото лице, в което често се води дикторският текст на филма: да, това е едно лично произведение в оня смисъл, в който такъв характер има всяка творба, преживяна и изстрадана от ума, сърцето и таланта на своя създател.

Впрочем откъде е дошла по-точно тази неотразима документално-художествена сила и емоционална наситеност на „Празника на надеждата“? — От поетическата идея, върху която сценаристът и режисьорът Христо Ганев е организиран документалния материал и изградил тъканта и формата на произведението. Тази идея ни е дадена още в самото заглавие на филма — радостта от извоюваната свобода, надеждата в свободното бъдеще. Според предпочитанията, които имаме към другите изкуства, бихме могли да кажем, че филмът е изграден като поема в четири песни или като сюита в четири части. Цифрата четири не е случайна — тя обозначава четирите първи дни на алжирската свобода, четирите дни на всенародно ликуване под крилото на осъществената вековна мечта, което извиква в паметта ни фразата „пиянството на един народ“ от „Под игото“ на Вазов. Именно четиридневният празник на свободата дава лейтмотива и рамката на филма, изгражда неговата вътрешна композиция и неговия вътрешен ритъм. Дните на народните тържества идват като последователни вълни, а всяка вълна открива пътя за една нова тема, към която авторът преминава находчиво, убедително и с разнообразни средства: ретроспекция, антитеза, съпоставка, асоциация и дори „лиричното“ отклонение. Всяка тема от своя страна отново води към празника и в този ритмичен прибой на поетическата идея израства вчерашната и днешната истина за Алжир, пулсира надеждата в неговото утре.

Тук е необходимо едно обяснение. „Празник на надеждата“ е филм, заснет без предварителен сценарий; авторът е имал само известни ориентиращи — тематични и художествени — идеи и намерения, които е предстояло да бъдат конкретизирани, развити и сценарно оформени в допира с алжирската действителност и в зависимост от онова, което тя би предложила. При това авторът се е ръководил от очевидното решение да направи филм с оригинално заснет материал, при най-минимално използване на чужди снимки. Следователно работата върху този филм е изключвала двата познати метода в документалното кино: предварителната сценарна разработка, която вече определя какво точно ще търси камерата и каква форма ще добие произведението, от една страна, историко-документалния монтаж, при който филмовите архиви са основният източник на материал, от друга. За „Празник на надеждата“ е използван третият метод — методът на непосредствения репортаж, при който съдържанието и сценарните контури се раждат в процеса на снимане.

Екипът на Христо Ганев попада в Алжир в един особен момент: току-що са подписани Евианските споразумения; войната е приключена, предстои обявяването на независимата алжирска държава. Снимачната работа е траяла около 3 месеца, т. е. от подписването на

Евианските споразумения до първите дни на юли 1962 г., когато алжирската независимост бива провъзгласена. Повече от ясно е, че в този период нашите кинематографисти не биха могли да заснемат нито сражения на народоосвободителната армия, нито преки изстъпления на френските колонизатори, с една дума — войната, действителността на колониалната окупация. От всичко това са останали само следи — ярки, горещи, но все пак следи, докато в живота все по-властно отекват стъпките на приближаващата свобода. Такъв преломен момент заварва екипът на Христо Ганев. Заснет 6 месеца по-рано, неговият филм би станал друг и сигурно не би се наричал „Празник на надеждата“. Изкуството, проявено в случая от сценариста и режисьора, е тъкмо в това, че оставайки верен на своите ориентировъчни задачи и намерения, той успява да ги осъществи в рамките на конкретния снимачен период, като намира сполучливо в събитията и атмосферата на този период и поетическата идея, и сценарната композиция, и общата тоналност на своя филм. Тази сполука е недвусмислен белег на богато кинематографично въображение.

Разбира се, поетическата и публицистична изразителност на филма не би могла да извира единствено от идеята и организацията на произведението. Тя се подхранва и уплътнява непрекъснато от самите снимки, които фиксират обектите си в техните най-ярки и изразителни черти и им дават възможност да говорят сами за себе си. Това е резултат не само на висока операторска техника, но и на едно виждане, на един подход към обекта. Снимките запазват своята интензивна изразителност, като менят само гамата, според това, което изобразяват: те са ликуващи или гордо скръбни, лирични или гневни, възторжени или саркастични, но никога неутрални, никога безцветни, лишени от настроение. Когато всички тези снимки, дело на оператора Христо Ковачев, текат пред очите ни, ние откриваме между тях истински бисери — например някои сцени от народния празник, картините на разрушените села и опожарените гори, бежанския лагер и завръщането на бежанците, някои сцени от огромотяването и др.

Във връзка с това, струва ми се, че една от най-характерните черти на снимковия материал, който режисьорът е включил във филма, е изобилието на човешки лица и състояния. В този филм живеят, макар и уловени само в няколко метра лента, действителни хора — деца, младежи и старци, мъже и жени, алжирци и французи. Зад мигновението на една поза, на едно изражение на лицето или на един поглед ние долавяме характер, състояние, съдба. Конкретните образи са живи, пластични и в същото време носят силата на обобщението. Да си припомним снимките на гласуващите в референдума французи, които хулигански се плезят срещу камерата на нашия оператор — не са ли те наглият образ на колониализма и оасовския фашизъм? Трудно се забравят образите на алжирските деца, събрали трагедията и надеждата на този народ, лицата на бойците от народоосвободителната армия, които в почивките посещават курсове за огромотяване и пред очите ни изживяват усилието, отварящо пътя към знанието.

Най-сетне за публицистичната и художествена сила на „Празник

на надеждата“ голям дял има и дикторският текст. Той е пестелив, ритмично разпределен по дължината на филмовата лента подобно втори музикален съпровод. Текстът избягва сухата и досадна обяснителност, следва общата поетическа линия на произведението, а където трябва, води тази линия, като отразява в езика си, в строежа на фразата неговата пъстра емоционална гама. На малко места той губи тези качества и това не се дължи само на четците, които не всякога съумяват да вземат верния тон.

Към тази единствена досега забележка може би трябва да прибавим тук още една, макар тя да засяга друга страна на филма: щеше да бъде добре, ако авторите бяха намерили повод и начин да отразят в съответна степен и борбата на френските демократични сили за мирното разрешаване на алжирския въпрос, за признаване правото на алжирския народ на самоопределение и независимост.

Тези две забележки обаче с нищо не накърняват общата радостна равностетка при анализа на „Празник на надеждата“. Този филм е несъмнено един много хубав принос към дружбата, която все повече свързва нашия и алжирския народ, нова проява на помощта, която нашата страна оказва на младата алжирска република. Сигурен съм, че нов Алжир ще приеме и запази този филм като един голям документ на своята история. Но за нашата страна „Празник на надеждата“ има и друга стойност: това е голямо постижение на нашата документална кинематография, което не само ще развълнува българските зрители, но и ще установи по-високи мерки и за които утрешните произведения на нашата кинодокументалистика ще трябва да държат сметка. След този „Празник на надеждата“ на нас са позволени много по-големи надежди в творческите възможности и бъдещите завоевания на българския документален филм.

ИВАН СТЕФАНОВ

КЪМ ТЕОРЕТИЧЕСКО ОПРЕДЕЛЕНИЕ НА КРИТИКАТА

1. ЗАЩО СЪЩЕСТВУВА КРИТИКА?

Още от своето зараждане критиката живее „на гърба“ на изкуството и това обстоятелство е използвано отдавна, за да се унижи или направо отрече този опасен „паразит“. Още Д. Бруно определяше измислящите множество правила критици като червеи, които сами не умеят нищо хубаво да вършат, а се раждат само за да подриват и опозоряват труда на другите. Но въпреки това Бруно е първият отрицател, а същевременно той не е и последният — могат да се изброят имената на цяла поредица знаменитости на световното изкуство, които не са се побояли да хулят както критиката, така и отделни нейни представители. (И навярно за това е съвсем естествено, че и самите критици започват да страдат от известен комплекс за непълноценност. За доказателство ще цитираме изказвания на френски кинокритици от *Cahiers du cinéma*. „Единственото нещо, което аз знам за кинокритиката, това е, че тя на никого не е нужна“; „Плюя на еволюцията на критиката“; „Хвърлете в кладенец всички кинокритици на Париж, засипете го: нищо не ще се измени. Киното... ще продължи своето съществуване“. Но независимо от мнението на този или онзи — бил той „голям“ или „простосмъртен“ — критиката има едно вековно съществуване, сигурно настояще и едно предполагаемо по-богато бъдеще.

Очевидно съществуването на този род човешка дейност не може да бъде обяснено само с амбицията на нейните творци (за които обикновено обидно се предполага, че са неуспели поети, музиканти, художници и т. н.) да се наложат като най-върховни ценители на изящното изкуство. Потърсим ли по-сериозно обяснение, най-близко до ума е да предположим, че самото изкуство по своята природа и същност изисква критическата дейност като собствен заключителен цикъл — иначе как да си обясним факта, че критиката „паразитства“ върху големите и малките художествени произведения? Но ако беше така, тогава критиката трябва да подлага на оценка абсолютно всяко художествено произведение; обаче практиката недвусмислено опровергава такова предположение; критиката може да съсредоточи своя интерес само върху някои и да изостави дори повечето от новопоявилите се произведения.

Но съществува едно второ обстоятелство, което също така се явява опровержение на предположението, че критиката е задължи-

телна „надстройка“ над изкуството, и то по силата на изисквания, породени от самото изкуство.

В цялостното общество изкуството има една неповторима функция — да внушава посредством безкористната наслада на читателя, зрителя, слушателя определени социални, политически, нравствени и др. истини с цел да измени неговите възгледи и разбирания за живота, за да го направи по-пълноценен характер. За да може да изпълни своето социално предназначение, изкуството създава творби с такава структура, която позволява между произведението на изкуството и публиката да се осъществят най-интимни връзки и идейният художествен пълнеж да стане съдържание на всяко индивидуално съзнание по един съвсем непринуден начин. Сетивните данни на художествения образ имат своя логика и тази логика е съобразена както с предварителния идеен замисъл на художника, така и с необходимостта този замисъл да се предаде на публиката по един фин, непосредствен и непринуден начин. От това вече може да се направи заключение, че изкуството винаги е адресирано направо към публиката и самото то се стреми да осъществи нужния контакт колкото се може по-интимно. А това вече показва, че сама по себе си — иманентно! — природата на изкуството не предполага и не изисква наличието на художествена критика.

(В тази връзка интересна е следната забележка на съветския писател А. Н. Толстой. Той вярно отбелязва: „Има хора, които отричат значението и смисъла на критиката. В това има известна истина, тъй като критиката често застава между писателя и читателя и унищожава тази непосредствена връзка при възприятието на изкуството, която е най-ценното в изкуството“).

Но може би отношението художествено произведение — читател (или зрител, слушател) поражда нуждата от критика? И наистина тук има едно интересно явление, което може би ще ни обясни нуждата от отделна оценъчна дейност. Става дума за онова разнообразие на мнения и оценки, което почти винаги съпътствува „живота“ на една творба. Откъде идва това разнообразие? Ние вече казахме, че изкуството, за да реализира своето тематично и идейно богатство, винаги разчита на един строго интимен контакт с публиката; изкуството има това свойство, че засяга личните чувства и мисли на отделния човек, неговия индивидуален житейски опит; затова и всяка отделна личност се приобщава към дадено произведение своеобразно, неповторимо, а не по някакъв всеобщ стереотипен начин. Именно оттук идва и онова „свещено“ право на вкус, добър или лош, но винаги собствен, винаги личен вкус...

Може би тъкмо хаосът от индивидуални оценки да издига необходимостта от една компетентна оценъчна дейност? На този въпрос трябва да се отговори отрицателно. Защо?

Ако именно критиката беше призвана да съгласува отделните мнения и оценки, тя никога не би могла да се справи със задължението си; защото за да превърне едно мнение във всеобщо, тя ще трябва да посегне върху „правото на личен вкус“, ще трябва да универсализира всички отделни естетически възприятия и вкусове. Но това нито е практически осъществимо, нито пък критиката има

средства да го извърши. Но дори и да беше в кръга на възможностите на критиката да наложи едно всеобщо мнение, тя все пак не би могла практически да го осъществи, тъй като в този случай тя би трябвало да има влияние над всеки отделен „консуматор“ на изкуството. Но фактически критиката има влияние само върху известна част, а не върху цялата публика и понякога и тази част от публиката си позволява да оспорва меродавността на критическата оценка.

Най-после може да се предположи, че критиката е полезна за самите създатели на художествени ценности и че именно оттукидва оправданието за нейното съществуване. Но критиката може да произнесе окончателна преценка за даден писател или режисьор едва след като той напълно е завършил своето произведение. Оттук следват някои изводи. Творчеството на всеки художник може да попадне под контрола на критиката едва след завършване на първото му произведение; това вече подсказва, че по принцип художникът може да твори без да се съобразява с критическите изисквания. А от друга страна, творецът, доколкото се стреми да създаде художествено произведение, е задължен да се съобразява преди всичко със законите на жанра и вида изкуство и едва след това и посредством това може да вземе предвид евентуалните критически изисквания.

На поставения от едно английско филмово списание въпрос: „Влияе ли четенето на критически статии на вашето творчество?“ се получават твърде противоречиви отговори на някои известни режисьори. А. Асквит: „Да, на мене ми влияе тази критика, която ме заставя да мисля. Всеки филм сам по себе си е неповторим и режисьорът въпреки всяко желание не може да измени своето произведение, след като критиците го видят. Но критиката, която аз уважавам, може да бъде полезна в бъдеще.“ Ото Преминджър: „Като кинорежисьор аз не считам, че критиците са ми с нещо задължени. Затова аз никога не се оплаквам от лошите рецензии и не благодаря за добрите.“ Т. Ричардсон: „Категорично не! Критиките не ми оказват влияние.“ Ф. Фелини: „Хубавата критика ми придава сили, особено ако тя е още и умна.“

От горните изказвания става ясно, че докато едни художествени творци по един или друг начин се съобразяват с критиката, други обратно — стремят се спрямо нея да са напълно автономни. Поради това и тази функция не може да се смята като истинската първопричина за появяването и развитието на критиката.

Но независимо от всичко, казано дотук, трябва да отбележим следното. Критиката си позволява да обяснява, интерпретира и оценява произведенията на изкуството и посредством това тя е в състояние в известна степен да коригира, ако не всички, то поне някои индивидуални оценки и да влияе — положително или отрицателно, — ако не на всички, то поне на някои творци на изкуството. Тези функции на критиката ние не бихме се заели да отричаме. Само че в случая подходиме към тях откъм негативната им страна, за да видим, че сами по себе си те не могат да представляват крайната причина за съществуване на критиката. Но тогава как можем да обясним горните факти, при условие, че отричаме те да са първопри-

чината за съществуването на критическата оценъчна дейност? Къде тогава ще трябва да търсиме тази причина?

Критиката е „надстройка“ над изкуството. Но нито изкуството само по себе си, нито отношенията художник — произведение на изкуството и произведение на изкуството — публика поотделно не могат да обяснят необходимостта от критика. Очевидно трябва да ги разглеждаме съвкупно, като моменти на обществената естетическо-художествена практика.

Какъв е смисълът на отношението художник — произведение на изкуството — публика разглеждано като един постоянен социално-естетически процес? Или по-точно: каква обща цел свързва в единство отделните компоненти на това отношение?

От Кант насам в естетиката се смята за установено, че художествената наслада, удоволствието от изкуството е безкористно, т. е. напълно освободено от тясно практически, чисто утилитарни съображения. От този факт кантианците заключават за обществената безцелност на изкуството; тук обаче те решително грешат, тъй като не отчитат, че безкористността на естетическото възприятие е средство за внушение на дадени художествени, най-често обществено-формирани идеи; в действителност индивидуалната незаинтересованост на художественото възприятие е форма на проявление на емоционалната значимост и роля на изкуството. Ако изкуството съществува наред с другите форми на общественото съзнание като морал, религия, философия и т. н., то е само защото изпълнява специфична обществена функция; тази специфична функция, както вече писахме, е да внушава по един безкористен начин на публиката определени идеи и истини от социален, политически, нравствен и др. характер, с цел да измени или да усъвършенствува индивидуалното отношение към действителността. И именно социалната необходимост от постоянното изпълнение на тази особена, специфична цел изисква съществуването и дава смисъл на отношението художник — произведение на изкуството — публика.

И сега вече идва ред да поставим въпросите: защо критиката си позволява да се намесва в горепосоченото отношение? Откъде идва нейното „морално“ право да съди изкуството? И защо тя съди най-вече произведението на изкуството, а не толкова художника или публиката?

Искаме ли да отговорим на тези въпроси, трябва да отчетем още веднаж обстоятелството, че изкуството е винаги — пряко или косвено — обществено активно, т. е., че истинското художествено произведение, вече създадено, е в състояние да влияе най-интимно и най-директно на чувствата и мисълта на индивида. Но в каква насока произведението на изкуството ще формира индивидуалното съзнание? Отговорът на този въпрос най-живо интересува обществото, и то винаги — посредством критиката — преследва един бърз, верен и компетентен отговор. Така че всъщност критиката се явява обществена проверка за това, доколко изкуството е в състояние да изпълнява своя обществен ангажимент, своята социална задача.

Произведението на изкуството осъществява определена комуникативна роля между художника и публиката; за да може да

осъществява тази роля, то трябва да има своя материална структура, трябва да бъде „материализирана духовност“, да има собствено обективно битие. Произведението на изкуството според израза на Херцен е една „естетическа реалност“, която подлежи на самостоятелен анализ; тази „естетическа реалност“ е един „възел“, който ако се подхване както трябва, може да се стигне и до художника, и до публиката. Ето защо критиката, като оценява художествената творба, със самото това тя вече заема определена позиция спрямо създателя и спрямо ценителя на изкуството. В произведението на изкуството е материализиран стремежът на художника да въздейства или по-точно — да каже нещо на обществото и самото това произведение дава възможност да се отсъди — разбира се, теоретически и относително — в каква насока и с какъв ефект ще се въздействува, ще се каже това нещо на публиката. Затова конкретната художествена творба е главният интерес на критиката.

Критиката е форма на социален интерес към изкуството; именно за да си осигури един постоянен положителен ефект от изкуството, обществото създава теория, която да обобщава и насочва художествената практика и критика, която да подлага на оперативна, строга и компетентна преценка всяка значителна художествена проява. Като има предвид големите обществени задачи на изкуството, художествената критика посочва както на твореца, така и на публиката достойнствата и слабите страни на художествените произведения. Пак по силата на същите съображения критиката е задължена да открива, препоръчва и налага на публиката художествени произведения с висока естетическа стойност, както и да отхвърля псевдохудожествеността.

Отношението критик — художник е по своята форма на проявление персонално, но по своята най-дълбока същност и съдържание то е винаги социално; вярната, справедливата, обективната критическа оценка има смисъл не толкова на индивидуална, лична разправа на критика с художественото произведение — респективно с неговия създател, а означава повече или по-малко приемането или неприемането на тази творба от обществото, за което е била създадена. Обществото е поверило на критика да разполага с художествените ценности от негово име и оттук произтича високото призвание на критическата дейност. Критикът — това е персонализираната социална съвест и социален разум на изкуството!

2. РОЛЯТА НА ВКУСА

Вече приехме, че критиката осъществява контакт с изкуството по силата на една обществена функция; по силата на тази функция критиката трябва да съди художествените произведения, иначе нейното съществуване става съвсем безсмислено и ненужно. Но какво по-точно представлява „механизъм“ на критическото съдене?

Произведението на изкуството предизвиква към активност не само нашите чувства, но и нашия разум. Индивидуалната способност за емоционално и интелектуално приобщаване към художественото произведение се нарича личен вкус. „Липсата на вкус“ всъщност означава невъзможност да се осъществи естетически кон-

такт с произведението на изкуството, т. е. в този случай това произведение няма естетическа стойност. В предисловието към „Портретът на Дориан Грей“ Оскар Уайлд пише: „Критик — това е този, който е способен в нова форма или с нови средства да предаде своето впечатление от прекрасното.“ Това определение на творческата личност на критика не е изцяло вярно (още Хобс иронизираше, че изследванията на прекрасното са толкова „прекрасни“, колкото изследванията на кръглите и квадратни фигури са съответно „кръгли“ и „квадратни“!), но то все пак регистрира една действително съществуваща страна на критическата дейност — необходимостта от известна артистичност при възприятието на художественото произведение и след това при неговото оценяване. Затова е необходимо критикът да има много добре развит вкус, който да му служи като средство за навлизане в най-тънките, най-фините страни на художествената ценност. Добрият вкус е една от предпоставките за вярната критическа оценка. Но самата тази оценка не се свежда до едно елементарно показване на личния вкус. Социалната обусловеност на критиката я задължава да не разчита на винаги проблематичното персонално-естетическо съждение, а да се стреми да реализира един обективен естетически критерий.

3. ДВЕ ДУМИ ЗА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ КРИТЕРИЙ

Теорията на изкуството е правила нееднократни опити за определяне същността на художествения критерий. Тия опити често са били съпътствувани и от усилията на самите създатели на художествени ценности да вземат отношение по един проблем, пряко засягащ обществените им произведения. Балзак, Толстой, Пусен, Леонарди, Делакроа са се изказвали в смисъл, че белегът на изкуството съвпада с крайната, изключителната интензивност на естетическото чувство. Към подобно гледище се присъединяват и редица представители на модерната буржоазна естетика. Д. Юисман напр. пише: „Единственият критерий за изкуството е екстазът. Там, където радостта липсва, няма изкуство... Когато едно произведение ни доставя радост, можем да бъдем абсолютно уверени, че това е истински шедьовър.“

Ние обаче не можем да бъдем уверени, че това е шедьовър. По силата на редица социални и частни обстоятелства нас може силно да ни развълнува и едно произведение с крайно минимални естетически данни. Трябва ли и него да го обявим за истински шедьовър? А тогава какво да кажем за сезонния успех на произведенията-еднодневки? Излиза, че те за много кратко време попадат в числото на големите произведения на изкуството, след което изпадат от почетния списък за вечни времена! Може би ще се възрази, че шедьовърът запазва своята заразителност по отношение и на настоящето, и на бъдещето. Но един съвременен среден роман може по-силно да въздействува върху мнозина наши съвременници, отколкото „Илиадата“; значи ли това, че стандартният роман превъзхожда великия шедьовър на класическа Гърция? И кой е виновен в случая: „Илиадата“, нашият съвременник или стандартният роман?

След като се тръгне по пътя на естетическия субективизъм, няма друг изход освен да се обявят за критерии на изкуството изпитваното „удоволствие“, „наслада“, „екстазът“, „радостта“ и т. н. Но това фактически означава теоретическо узаконяване на релативността на естетическите оценки; или иначе казано, оказва се, че безсилието да се издигне един общ обективен критерий задължава да се обяви за оценъчен принцип точно онова, което представлява пълно отрицание на всякакъв критерий...

За щастие в естетическата теория съществува и друга, по-плодотворна посока за търсене на същественото определение на критерия. Някога Хегел справедливо писа, че ние сме способни мислено да се ориентираме в като че ли необозримите и многочислени художествени произведения и форми, понеже в изкуството не съществува пълен безпорядък и неустановеност и понеже съдържанието и формата на изкуството не зависят от произвола на голия случай. Разбира се, Хегел извеждаше съдържателната и формална необходимост на изкуството от неговата задача да „осъзнае висшите интереси на духа“, но във всеки случай за нас има смисъл обстоятелството, че той, макар и по силата на идеалистически съображения, достигна до вярното положение за обусловеността на формата и съдържанието на художественото произведение отвън и оттук — до допускане възможността за подлагане на мислено разглеждане и съдене на всяка художествена ценност като конкретно единство на съдържание и форма. По-късната естетическа мисъл подхвана и доразви вярното Хегелово положение. Н. Г. Чернишевски писа: „Художествеността се състои в съответствието на формата с идеята, затова за да разгледаме какви са художествените достойнства на произведението, трябва колкото се може по-строго да изследваме вярна ли е идеята, лежаща в основата на произведението. Ако идеята е фалшива, за художественост не може да става дума, защото формата ще бъде също фалшива и изпълнена с несъобразности. Само произведение, в което е въплътена вярна идея, е художествено, ако формата съвършено съответствува на идеята.“ Аналогична мисъл намираме и у Г. В. Плеханов: „Колкото повече съответствува изпълнението на замисъла, или — да употребим по-общ израз — колкото повече формата на художественото произведение съответствува на неговата идея, толкова то е по-удачно. Ето ви и обективно мерило.“

Както виждаме, положителната традиция в естетическото мислене достигна до идеята, че съответствието на художественото съдържание и художествената форма ни дава принципното изискване на художествения критерий спрямо всяко произведение на изкуството. Това разбиране на художествения критерий има редица преимущества, но за нас в случая има значение следното. Художественият критерий не се оказва страничен, външен, а вътрешно присъщ на произведението на изкуството; същевременно той не ни затваря в рамките на оценяваното произведение и не ни задължава да го разглеждаме като изолирана „естетическа реалност“, тъй като анализът на неговото съдържание и на неговата форма по необходимост ни отправя към детерминиралата това съдържание и тази

форма действителност — към социалната, политическата и идейната атмосфера, в която е било създадено самото произведение.

4. СЪЩНОСТ НА КРИТИЧЕСКАТА „ОПЕРАЦИЯ“

Изкуството отразява живота във формите на самия живот — това е вече твърде известна истина. Но ето че и когато определяме същността на критическия разбор, трябва отново да си я припомним. Защо? Защото тя ни подсказва, че истините и идеите на изкуството са представени не в ясни и чисти логически формули, а в „сетивен вид“, т. е. те са вътрешната същност на една условна естетическа реалност, каквато е художествената творба. Но доколкото критиката трябва да реализира обективния художествен критерий, т. е. доколкото тя е задължена да подложи на теоретическа оценка съдържанието и формата на художественото произведение, тя не може в същото време да не подложи на разлагане и „разрушаване“ конкретната индивидуална структура на произведението на изкуството, за да открие неговата най-обща идейно-художествена същност. Още Хегел великолепно отбелязва: „Понеже красотата в изкуството се проявява наистина във форма, която е явно противоположна на мисълта, и ако последната иска да функционира по своему, тя е принудена да разруши тази форма.“

Ясно е вече, че тъй като критическата оценка представлява „честене“ на произведението като единство на съдържание и форма, то този процес означава движение на мисълта от уникалността на художественото произведение към неговия най-общ идеен замисъл. Критическото разсъждение по своята форма представлява отдалечаване от конкретната форма на произведението на изкуството, но по своята същност, по своя замисъл то се явява приближаване към същността и смисъла на това произведение. Дори би могло още по-подробно да се очертае ходът на критическата мисъл. При разглеждането на художественото произведение най-напред го възприемаме като непосредствена даденост; след това търсим смисъла, който е възплътен в тази даденост. Естествено критическото деструктиране на произведението първоначално се основава на тази негова непосредствена даденост, но след това то вече се насочва към разкриване логиката на сетивните данни в творбата. А това означава осъзнаване на сюжета вече не само като композиционен, но и като съдържателен принцип. В движението на сюжета, т. е. в последователното разположение на персонажите се търси кръгът от засягати проблеми или иначе казано — тематичната определеност на разглежданата творба; и по-нататък вече е твърде лесно да се види как се разрешават проблемите, т. е. стига се до идейната същност на художественото произведение. Но, разбира се, това не означава край на разглеждания процес, тъй като едва след като е извършено всичко, за което стана дума по-горе, може да се осъществи окончателното съпоставяне на художественото съдържание и художествената форма и да се произнесе оценка.

Току-що описаното критическо деструктиране на художествената творба обаче не изчерпва цялата сложност и богатство на този

процес. Работата е още и в това, че художественото произведение като момент от историческата действителност е обусловено от редица по-обща и по-частни обстоятелства, между които най-съществени се явяват мястото и времето на неговото създаване и личността на художника. Ето защо кригическият анализ не може да се абстрахира нито от историческата своеобразност на творбата, определена от външните социални обстоятелства, нито от нейната индивидуална своеобразност, определена от субекта.

Но тук има и още една особеност. На времето Добролюбов изтъкваше, че художникът не се занимава с отвлечени идеи и общи принципи, а с живи образи, в които се изразява художествената идея; в тия образи художникът може да изрази и такава мисъл, каквато той субективно не е имал предвид и дори той изобщо може да не осъзнава смисъла на онова, което сам изобразява. И по-нататък Добролюбов заключава, че критиката между другото съществува и затова, за да посочи „скрития смисъл на художественото произведение“. Но от какво се налага в отделната творба да се търси не само това, което авторът е искал да вложи, но и това, което той фактически е изразил, без субективно да го е осъзнал? Бихме могли да отговорим на този въпрос, ако си спомним защо съществува критиката. Очевидно не някой друг, а именно критиката е призовавана да покаже наяве целия социален смисъл на произведението на изкуството и дори да разгледа идеята на творбата като идея на отразявания живот, като проблема на самата действителност.

Може би точно тук е мястото за отхвърляне на едно широко разпространено недоразумение. Съществува примитивно схващане — от верния факт, че изкуството е отражение на живота, се прави невярното заключение, че за да се оцени едно произведение, достатъчно е то да бъде сравнено с действителността. Но ако това сравнение се извърши както трябва, ще се види, че в творбата има неща, които в отразявания обект липсват (напр. художествена красота), както и обратно — че в нея липсват неща, които обектът реално притежава. И в случая са еднакво възможни два извода: че произведението на изкуството превъзхожда живота или обратно — творбата стои по-долу от отразявания обект. За да се излезе от затруднението, трябва по-аналитично да се проучи как художественото произведение се отнася към действителността. Всяко истинско произведение на изкуството остава вярно на своето време и своята действителност, но това не е верността на фотографското копие. Трябва да се има предвид, че изкуството освен познавателна роля има и определено действено значение и влияние, конкретно исторически определени функции и цели във всеки период от своето съществуване. И когато критиката анализира художественото произведение като единство на съдържание и форма, причината за това е да се види в каква насока и доколко художествено това произведение е в състояние да влияе на собствената си публика. Следователно критиката не просто сравнява произведението на изкуството с действителността, а се опитва да открие какво значение ще има художествената идейност на творбата за нравственото, естетическото и пр. усъвършенстване на живота; критиката съотнася идейно-

художественото богатство на изкуството към реалните задачи и проблеми на живота, т. е. тя гледа на изкуството като на момент от реалната човешка практика.

5. НАУКА, ИЗКУСТВО ИЛИ ПРОСТО... КРИТИКА?

Не от вчера се лансира идеята, че критиката била изкуство; достатъчно е да прочетеш една майсторски написана критическа статия, за да си склонен вече да признаеш, че тази идея има право на живот. Но теорията не е лекомислен читател и тя е призвана трезво да прецени към кой вид човешка дейност ще трябва да отнесе усилията на служителите на „десетата муза“.

Ако приемем, че критиката е изкуство, това всъщност означава, че изкуството се преценява пак от... изкуство. Но възможно ли е това? Не. Критиката би могла да попадне в сферата на изкуството само при условие, че тя има същото обществено предназначение, както изкуството, което би я задължило да оформя своето съдържание в сетивни образи. Но призванието на критиката е точно противоположно — да разлага вече готовите художествени образи на изкуството, за да може да ги оцени; това я отдалечава много и много от формата на изкуството.

Но още се твърди: критикът с артистично възприятие може да проникне в духа на разглежданото произведение и после със свои средства да го пресъздаде художествено.

Не бихме се заели да отричаме, че по начало на критиката не е чужд известен художествен ефект. Не бихме се опълчили и срещу нейната претенция да прониква вътрешно — интимно в художественото произведение. Но въпреки всички усилия художествеността при критиката си остава един страничен дериват, а не същност. Защото ако критикът дори постоянно си служи с образи, тези образи все пак няма да имат самостоятелно значение, а ще служат само като доказателство на неговата теза. Критическата статия има не образен, а концептуален строй и затова нейното превръщане в стопроцентово изкуство е все пак една илюзия. Няма да е лошо да се позволим отново на Г. В. Плеханов: „Художникът изразява идеята си чрез образи, докато публицистът доказва мисълта си с помощта на логически изводи. И ако писателят вместо с образи борави с логически доводи или ако образите са измислени от него за доказване на известна тема, тогава той не е художник, а публицист, макар и да пише не изследване и статия, а романи, повести или театрални пиеси.“ Щом като е така при писателя, който иска да докаже известна тема, то какво да кажем за критика, който винаги трябва да аргументира тезата си, винаги да произнася оценка!

На противоположния полюс стоят защитниците на научната същност на критиката. Критиката не би могла да бъде наука в точния смисъл на думата поради следното. Критиката винаги или почти винаги се занимава с едно или няколко отделни произведения. Ако нейното призвание беше чисто научно, тя трябваше да изследва доколко в даденото произведение или произведения се проявяват тия и тия закономерности на изкуството, или пък да постави

на анализ реалните отношения, които са отразени в произведението. Но науката би могла да изследва определени реални отношения в тяхната чиста реалност, без да се счита задължена да отчита и тяхното художествено отражение, т. е. без да приема формата на критика. А що се отнася до първото положение, наистина критиката се съобразява с това, доколко са спазени най-общите закони, а също и специфичните изисквания на вида и рода изкуство, но това не е нейна цел, а само средство, което и помага да разбере на какво се дължи идейно-художествената състоятелност или несъстоятелност на анализираното произведение. Поради своето обществено призвание критиката счита като своя първа и най-важна задача да даде оценка на конкретната творба. Но това не е чисто научна задача.

Критиката покрай всичко друго се основава и на вкуса; но известно е, че тази капризна човешка способност тежее повече към релативизма, отколкото към строгата научна дефиниция. Наистина „относителността на вкусовете не отрича правилата“, но те — вкусовете — винаги си позволяват във всеки отделен случай да признават или не дадената творба; поради това в критиката се сблъскваме с явлението „възможни гледища“ или „възможни оценки“ (които покрай всичко друго могат да намерят основание в индивидуалността на творбата).

И в научния процес може да се открие участие на емоционалния фактор — интуицията е отдавна установен факт. Но логическото мислене винаги достига до резултати, в които интуитивният момент е отстранен. Логическото съждение е винаги емоционално безразлично. Но естетическото или оценъчното съждение винаги предполага момент на предпочитане, на индивидуална наслада и т. н. Това не означава пълна противоположност на логическото и оценъчното съждение, а само подчертава разликата между тях; тази разлика ни дава възможност да видим как критиката като оценъчна дейност се отдалечава от науката.

Но дори критическото съждение да бъде напълно, абсолютно обективно, то още не става научно; то ще стане научно, ако се свърже с определена система на научно знание. Но факт е, че критическите съждения по силата на своето предназначение винаги попадат в един социален контекст на обстоятелства, а не в рамките на една научна система.

Връзката на критиката с науката е методологична. Чехов на едно място пише, че за аналитика, бил той учен или критик, методът представлява половин талант. Какъв е методът на критиката?

Методът изобщо представлява опозната и съзнателно използвана в процеса на познанието закономерност. Кои са тия опознати закономерности, които критикът съзнателно използва? Очевидно — теоретическите положения за изкуството; за марксиста-критик това ще бъдат теоретическите положения на марксистко-ленинската естетика. По своя метод критиката е научна. Но само по своя метод; по своите резултати тя се оказва на границата между науката и изкуството.

Критиката е автономно разположена между изкуството и науката.

**„ДРУГАРЯТ ПРЕДСЕДАТЕЛ —
ЦЕНТЪР НАПАДАТЕЛ“**

Под това заглавие югославската студия „UFUS“ ни представи една кинокомедия на съвременна тема. Отначало този филм привлече силно зрителите, държа ги във весело напрежение (дори ги разсмя няколко пъти), а накрая... всичко се замени с леко разочарование. Причината за това противоречиво изживяване е преди всичко в самия филм.

Сюжетно филмът се развива в наши дни в едно югославско село, наречено Тробаре. Авторите му ни запознават с неговите обитатели в навечерието на две събития: празника по случай 7-годишнината на стопанството и изключителния футболен мач. Тези събития стават причина за пристигането и на външни лица — художниците и оркестрантите, и за създаването на „комедийните отношения.“ Накрая всичко (не съм обосновано) се нормализира и филмът завършва щастливо.

Едва ли в намерението на неговите създатели (сценаристите Хабил и Ачимович и режисьора Жорж Скрипин) е съществувало желание за остро комедийно или сатирично изображение на определени пороци, страсти или нрави, но от показаното личи, че те са имали претенцията да обхванат в широк комедиян план живота на Тробаре. Това се вижда както от проблемите, до които се докосват, така и още повече от многобройните образи, върху които съсредоточават своето внимание. И в това, струва ми се, е преди всичко причината за неуспеха на филма и за онова леко разочарование, с което зрителят напуска киносалона.

Създателите на филма са разпрострели своето внимание върху много неща и лица, без да успеят да ги обединят около един драматургичен център и една централна идея. Ако се ръководим от заглавието на филма и от онези „необикновена тревога“, която завладява жителите на Тробаре в началото, трябва да мислим, че център е футболният мач. В действителност обаче на преден план изпъкват сложните и преплетени любовни отношения на централните герои, в които за съжаление липсват комедийни ситуации. И макар че филмът

носи названието комедия, липсва му онзи вътрешен комедийен заряд, който ще предизвика конфликта и канализира действието. Напротив, камерата на оператора В. Андреевич механически скача по разклоненията на любовната интрига и създава впечатление на самоцелно търсен комизъм и известна доза еротизъм.

Комичното липсва както в ситуациите, така и в авторския замисъл, и в актьорската интерпретация на централните образи. В председателя Мирко и неговата приятелка — пощенската служителка Олга, няма нищо комично като драматургия и изпълнение. Струва ми се дори, че те и по актьорски натюрел не подхождат за тези роли. Вдовицата Тина пък не надхвърля рамките на една обикновена селска красавица-сблазнителка, а художникът Томанович е много позната вариация на Дон Жуан: попът, бърснарят и дядо Алекси са еднолинейни и ограничени в отделните епизоди. Единствено фотографът и ветеранът от войната получават известна комична инерция, без обаче да намерят своето потенциално осъществяване.

Макар и сложно заплетени, отношенията между отделните герои не стигат до остри комедийни сблъсъци. Така идеята за цървулена фабрика, която ангажира вниманието на героите в началото, по-късно е изоставена и прозвучава като самоцелно измислен епизод заради двойното значение на думата „ИЮК“. Също така самоцелно е и противопоставянето (защото не е използвано) на двата сектора: стопанството и частниците. А централните събития — чествуването и футболният мач, са сведени до епизоди, които нямат органическа връзка с останалите и в работката на които не е проявено нито въображение, нито комедийн усет. Затова и изображението не може да надхвърли рамките на една битова киноповест.

Липсата на здраво единство в драматургичното развитие на действието и комизъм в ситуациите е дало отражение върху композицията на кадрите и монтажа. „Планът на реагирането“, който често е използван (сцената с вдовицата Гина и тракториста на площада, последван от коментара в кръчмата, сцената с художника Томанович и жена му край реката и гледащите селянки, футболния мач и вълненето на публиката и т. н.) не донася необходимия ефект. Монтажът пък е повече

механичен, без необходимия подтекст и символика, а така също и без крайно необходимия за този жанр контраст.

Не удовлетворява и музиката на популярния композитор Боян Адамич. Той се е задоволил само с илюстрация на отделни визуални моменти (и то жанрово не съвсем удачно). На филма липсва основна мелодия, която да остане в паметта. Такова впечатление остава дори песента на Лолита: „Ако обичаш Тробаре“, която заема положение на връх в музикалното оформление.

Но онова, което лично най-много не ме удовлетвори, е диалогът. Досега имах впечатление, че оръбските комедии са богати на сочен и образен, дори епиграмо-сентенционен език. Този филм наруши това впечатление.

И като гледах как зрителите се трупаха пред касите за билети, разбрах, че кинокомедията е много желан и много необходим жанр. Разбрах още, че всички са жадни за смях и че смехът е много трудно, най-трудното изкуство.

Пенчо Линов

„ДИВОТО КУЧЕ ДИНГО“

Има нещо в нашите схващания за детския филм, което ни пречи да приемем за такъв филма на Юрий Карасик. Може би това е липсата на занимателния елемент, на лековатостта в поднасянето на действието, на преплитането на действително и фантастично... — неща, които сме привикнали да смятаме за характерна особеност на този род произведения.

Напоследък се появиха и множество филми, в които главни герои са деца, но самите филми не са за деца. Те насочват към възрастните своя апел за внимание и любов към тези малки хора, за грижи към тях и правилно възпитание. Но „Дивото куче Динго“ не можем да причислим и към този род филми. Той не е филм-протест против неразибиране особеностите на детския мир и лошото отнасяне към децата. На него му липсва борческия, отрицаващ патос на тези филми. С тях го сродява само огромното внимание към света

на този малък човек, неподправената нежност и искреност на тона, с който се говори за него.

Така че в моята груба мислена класификация филмът заема едно междинно положение. Може би това идва преди всичко от характера на неговите герои. Това не са онези деца, които обикновено виждаме да играят на топчета, на войници или със своето „колено“ от обръч на стара бъчва да обикалят града. Те са в такава възраст, за която казват, че децата пораснаха; когато детското безгрижие бива заменено с един чувствителен поглед към света. За възрастните 15 години са години на дете, но ако на притежателите на тази възраст кажем деца, те се обиждат.

Този прелом, който става на границата между детството и юношеството, е привлякъл вниманието на авторите на филма. Това откъсване на мислите и чувствата от единичното, близкото, ежедневието и удавянето им в света на неясните мечти и предчувствия за бъдещето, което ще бъде така различно от настоящето. Може би ще помогне за разбирането на филма и пълното заглавие на повестта на Р. Фроерман, по която е направен филмът — „Дивото куче Динго“, или „Повест за първата любов“...

Това прави филма еднакво близък и за юношите (които наричаме деца), и за възрастните. Той ще ги развълнува въпреки насмешката на първите, които ще се срамуват да признаят, че приличат на Тания и Коля, и ироничната усмивка на вторите, смътно спомнили си за дреболиите, които „едно време“ са ги карали дълго време да се въртят в леглото, преди да заспят.

В едно тривиално начало на морския бряг, сред ромона на вълните, чрез един надут и неестествен дикторски текст авторите ни запознават с героинята на своя разказ. Не, те по-скоро ни запознават с нейните големи, замислени, почти неподвижни очи, първият белег на душевните промени, станали с малкото палаво момиче. Но веднага след това във филма нахлува свежестта на истинския детски свят в едно действие, лишено от преднамереността на търсените в началото символи. Основният стремеж на авторите е бил постигането на естественост в предаването на чудния свят на съзряващото момиче. Те са проявили едно огромно уважение към фактите, към наблюдението, към подробностите в ежедневието му живот. С почти научна строгост те са изучили психологията на това момичен-



и успяват да намерят нейния равностоен художествен еквивалент на екрана. Основното в тяхната работа е простотата. Режисьорът Карасик построява филма традиционно, дори твърде традиционно. Основното за него е не изразността, а улавяне вътрешното скрито емоционално начало на образите. Неговата работа е лишена от всякакви превзети прийоми. Той чувства, че много по-голяма опасност за него е модата, ето защо се предпазва умело от нея, отколкото от схемата, която заедно със стремежа за простота и естественост успява да се промъкне на някои места в действието. Но тя никога не дава същността на даден епизод.

Навсякъде Карасик е постигнал онзи вълнуващ лиризм, който обгръща съществуването на децата, започнали да смятат себе си за възрастни. Този лиризм, който неусетно навлиза в действието, носен не толкова от Таня,

колкото характеризиращ нейното отношение към природата, хората и света... Малкото момиче е изпълнено с безкрайна топлина към всичко, до което се докоснат погледът и ръката му. То пристъпва към света с чувствителността на поет. Чудно, какъв ли е в нейните очи образът на брезата, която тя така ласкаво докосва?...

С поредица подкупващи щрихи авторите търпеливо и внимателно, с голяма любов изграждат не толкова образа (защото, за да имат образ е нужно преди всичко характер, какъвто все още не се е формирал у момичето), колкото нейния чувствен мир. Това е едно същество, което към всичко подхожда със сърцето си. Да си припомним букета с цветя, който Таня носи в началото на филма. Едно състояние на замечтаност, в което човек става малко тъжен и много добър, е заменило лудешкото бягане на малката „рибарка“.

Нейната неочаквано събудена нежност, която се нуждае от обект, се насочва към цветята. Но е достатъчно само един вик на съседчето, че баща му му е подарил кучета за впрягане на шейна, за да бъдат захвърлени цветята, получили толкова ласки, и притежателката на замечаните очи с момчешка лудост да прескочи високата ограда.

Тази неустановеност, тази противоречивост в постъпките и отношенията към другите е самата същност на образа.

По-късно нея ще я видим проявена на една по-висока степен в нейната първа „любовна“ среща с Коля. В тази сцена е кулминацията не само в отношенията на двамата, но и в тяхното съзряване. И тук Карасик е показал голяма умереност. Сцената е решена статично, неподвижно като израз на вътрешната скованост и уплаха на героите. Нещо привлича тези деца едно към друго. Това може да не е любов, а просто харесване, привличане на сходни натури, лишено от този лош елемент, който мнозина виждат в тези отношения. И в същото време нещо ги спира. Може би това е неизвестността, към която така са се стремели?... Едно е сигурно — чувствата, за които нямат думи, ги плашат. И само устните плахо потрепват...

Времето между тези две сцени е време на преобразяването на момичето. Това е време, в което мечтателната Таня постепенно измества палавата Таня. С поредица характерни детайли авторите проследяват емоционалния път на това дете — от жадния поглед, вперен в нарисуваните континенти и морета на глобуса, от този непреодолим копнеж към далечното и неизвестното, към подсъзнателния стремеж за близост с Коля и „женските“ хитрости, в които плаче или се смее.

Нима можем да забравим сцените, когато Таня слага на дланта си луната и я милва с ръка... Тук има такава поезия, такава чистота на чувствата, които никакъв анализ не може да предаде.

А сцената с рецитирането на баснята, която Таня сама замества с пламенните стихове на Багрицки, родени в същото онова чувство, което я караше да гали брезата. Тук са и сцените с посрещането на кея, с първата хубава рокля, с разкошното палто, в което се чувства така неудобно и което, без да мисли много, захвърля на пода...

Авторите напълно са разбрали същността на своята млада героиня. Та тя

дори не е героиня. Тя по-скоро е един предмет на изследване. Ако щете дори, едно обвинение към света на възрастните, лишен от това свежо усещане за нещата и хората, лишен от поетичния поглед към света. И наистина всичките тези чудни преживявания, всичките тези тревоги и радости, всичките тези чувства са предизвикани от неща, незабележими за възрастните. За нейните родители и учители е минала една година, през която нищо интересно не е станало, една обикновена работна година. Но това е най-прелестното време от живота на тези, които носят в своето сърце поезията на светата...

Тази малка личност е изпълнена с неподозирана енергия, щом нейните чувства ѝ подсказват, че е нужна. Тя саможертвено се втурва да „спасява“ пострадалия във виелицата Коля... Колко чисти са всички нейни постъпки, родени непосредствено от чувствената ѝ натура. Тяние симпатична и когато глупаво ревнува, и когато дала преднина на честолюбието си, бга от този, към когото всичко я влече, и когато обидена, след случая с виелицата, се скрива. Симпатична ни е и във своя наивничък идеализъм в разбиране отношенията между хората, проявен в разговора с майка ѝ след прочитането на писмото. Симпатична ни е и в своя стремеж за самостоятелност; намираща във вниманието на възрастните към нея доказателства за собствената си зрелост. В такива случаи тя е не по детински умна. И подпомогната от инстинктите на неукрепналото си сърце, тя схваща драмата на майка си. И тя е първата, която предлага на майка си да заминат.

Целият този материал извънредно много предразполага към евтин сантиментализъм. И може би най-голямата заслуга на авторите е, че навсякъде твърде умело го избягват. Действието е лишено от сладникаво умиление. В основата на тяхната работа лежи мисълта, а не съляпото увлечение в емоционални ефекти. Образът на Таня не е застинала поредица от случки. Станалото не е гола случайност, всичките случки са необходими звена от един закономерен процес. Авторите до края запазват това романтично-поетическо възприемане на живота, характерно за Таня.

А техният филм оставя у нас желанието тя да запази за по-дълго този свой поглед върху света и хората.

Ивайло Знеполски

„СЕДЕМТЕ БАВАЧКИ“

С голямо недоверие влизам в салона, когато отвън рекламните надписи примамливо обещават: кинокомедия. Заричал съм се много пъти да не се поддавам на изкушението, но все пак поне зрънце надежда, че ще се посмея, винаги ме е подтиквало и аз да си взема билет от касата. Началото на новия съветски филм „Седемте бавачки“ събърчи устните ми в неприятна гримаса: ох, и тоя ли път нищо! Та членовете на тая бригада за комунистически труд са толкова скучни, нима те могат да предизвикат някакъв смях? И какво шаблонно хрумване — да вземат под опеката си един нехранимайко от макареновското трудово-възпитателно училище! Пак ще има превъзпитания, нравоучения, проповеди за морал! Неще смеят и този път ще отсъствава от екрана!...

Но странно. Появява се въпросният нехранимайко и заедно с него в залата пристига дългоочакваният гост — смеят. И неспирно звучи до самия край на прожекцията...

Чудно. Уж най-банални взаимоотношения между героите, отношения между възпитатели и възпитаник, а някак всичко в тях изглежда ново, различно. Нещата странно се заплитат и се стига дотам, че тези, които са си поставили за цел да поправят заблудения и да го вкарат в правия път, сами се превъзпитават, сами осъзнават много свои недостатъци. Хлапакът научава много от тях, но и те неусетно научават много неща от него, той им помага смеят и обичта да навлязат свободно в тяхната среда.

Уж всичко изглежда безкрайно познато, а сюжетното действие непрекъснато извива в неочаквани посоки и довежда до неподозирани решения. Една усърдно провеждана „възпитателна система“ непрекъснато търпи провали, за да възтържествува напълно в края на краищата — помогнала както на възпитаника, така и на възпитателите.

Тая неочакваност в ходовете на сюжетната развръзка не е самоцел, тя не е в противоречие с мотивираността на постъпките на отделните герои. Напротив, тя е твърде убедителна от психологическа гледна точка. И затова героите не са смахнати типове или странни чудаци, както често се случва в подобни случаи, а истински живи хора. Особено ярко е очертан образът на Афанасий, момчето, което е подложено



на превъзпитание. Той е основен образ, двигател на всички събития. Индивидуализиран е по блестящ начин — нещо, което не може да се каже за възпитателите му, за „седемте му бавачки“. Те са преди всичко фон, върху който се проектира неговият образ, върху който изпъква. Тоя фон за съжаление е прекалено безлик, общ. В него трудно се различават по-релефни образи — може би преди всичко мъжете.

Филмът е поставен с много въображение от Роланд Биков. Режисурата преди всичко е наблюдавала на неочакваността в сюжетните ходове, където са пуснати в ход редица изобретателни решения. Не е търсена хиперболатата, един чест гост при този жанр. Предпочита се естественият ръст на нещата, като се цели именно в тях да се открие смешното. И в повечето случаи попадението е вярно. Има и някои отклонения — така например прекалено лиричната сцена със събуждаща се Москва е в противоречие с общата стилова насоченост на творбата. Находката е действително интересна, оригинална, но съществува някак сама за себе си.

Най-голям успех е постигнат в работата с актьорите. И преди всичко с изпълнителя на главната роля Сеня Морозов. Напълно прав е онзи съветски критик, който го нарече типичен „комик без усмивка“ — изражението на неговото лице действително е всякога тъжно и това усилва още повече комичния ефект. Сред „бавачките“ се отделя предимно образът на Вл. Ивашов, който и по сценарий е по благодетелствуван...

Филмът „Седемте бавачки“ (преводът на заглавието му не е особено сполучлив, по-подходящ би бил българският израз „седем баби“) е още едно доказателство, че в занемарения сектор на кинокомедията съветските кинодейци постигат все нови и нови успехи. Там има търсене — за това свидетелствуват успехът на такива филми като „Непоправимите“, „Девојки“, „Възрастни деца“ и други. „Седемте бавачки“ още веднъж ни убеждава в това. А щом има беспокойствие и търсене — няма да забъснемат да се появят и очакваните истински съвременни кинокомедии...

„ПРИЯТЕЛЮ МОЙ, КОЛКА!“

Не мислете, че това е детски филм, Не се ползвайте от момчешките ли-

ца и червените пионерски връзки, които ви гледат от рекламните снимки на кината. Това наистина е филм, разказващ за живота на децата от пионерската организация, но адресиран преди всичко към възрастните зрители. Именно те най-добре ще вникнат в същината на неговия идеен смисъл, ще разберат актуалното му гражданско звучене.

„Приятелю мой, Колка!“ е от тези съветски филми, с които творците на изкуството предприемат решително настъпление против опустошението на догматизма, с които воюват за нов морал, за истинска комунистическа нравственост. Със своята обществена насоченост и граждански патос той се нарежда до такива произведения като „Чисто небе“ на Гр. Чухрай, „Девет дни от една година“ на М. Ромм, „Ако това е любов“ на Юр. Райзман, „Баня“ на С. Юткевич, „Битка по пътя“ на Вл. Басов и други.

„Приятелю мой, Колка!“ не е филм на тезисни илюстрации и демонстративен оптимизъм. Положителното и здравото начало побеждават, но пътят към истината не е лесен, не е посипан с цветя и конфети. Изисква се постоянство и твърдост, за да възтържествува правдата. До нея се достига с пот и усилия, но затова пък така тя е поскъпа.

„Приятелю мой, Колка!“ е филм, който събужда у нас цяла гама от чувства. Той ни кара да съчувствуваме на малкия Коля Снегирьов, който не желае да приема на доверие готови решения, а иска сам да се убеди в тяхната стойност, в тяхната истинност. С възмущение ни изпъква образът на Лидия Михайловна, чиято педагогическа преднамереност и криворазбирана „бдителност“ не е нищо друго освен прозирен параван на егоизма и равнодушието. Нейните пропити с догматизъм „методи“ отблъскват от пионерския колектив една честна, поривна и светла юношеска душа. За да предотврати катастрофата, младият работник отряден ръководител Руденко е готов да се бори докрай за момчето, което обича и в което вярва — в тази борба той влиза със своята неопитност, но с цялата си душа и сърце. И побеждава. И не може да не победи в новото съветско общество, което решително се прощава с тежкото наследство на недалечното минало. И в това е неоподправеният оптимизъм на произведението...

Филмът е поставен от Ал. Салтиков и А. Мита без никакви външни ефек-

ти, дори малко традиционно. На много места те са могли да подсилят още повече гражданското звучене на творбата, но са решили да не се намесват пряко, а да говорят чрез събитията, чрез думите и постъпките на героите. Най-важното за тях са били именно характеристиките на героите и те там са постигнали безспорен успех — създали са образи на живи хора, а не проекции на голи тези, както често в подобни случаи става. Успешно са работили и актьорите, подчинили играта на същата интерпретация, която бяга от заостреността на рисунъка. Добрият вкус изневерява само на някои места при тълкуването на Лидия Михайловна. И за това вината е не толкова у изпълнителята Дмитриева, колкото у режисьорите — твърде евтин е например трикът с изцапаните с тесто ръце.

Много добро впечатление прави играта на московския ученик Саша Кобозев, чийто Колка Снегирьов е не само юношески очарователен, но и отличаващ се със сложен психологически живот образ.

Появата на „Приятелю мой, Колка!“ на български екран се забави твърде много. След няколко отлагания филмът най-после е при българските зрители. Той е такова произведение, което не може да не намери жив отклик в душите на честните граждани. Той е един вълнуващ и полезен филм. Един необходим филм.

„СРЕДНОЩНА ЛИТУРГИЯ“

„Среднощна литургия“, постановка Иржи Крейчик. В киносалона ме привлича преди всичко името на И. Крейчик. Той е един от най-известните режисьори на чехословашката кинематография, с неговото име са свързани едни от най-големите ѝ успехи. „Съвест“ и „Висшият принцип“ — това са филми, които пожънаха успех из цял свят. А те са негово дело.

Без да бъда разочарован от „Среднощна литургия“, все пак напуснах залата с известно чувство на неудовлетвореност — новият му филм не е на равнището на двете най-хубави произведения. И тук личи опитността на зрелия майстор, и тук е наложен отпечатък

кът на самобитната му творческа индивидуалност, но... има и едно „но“, което ни заставя да бъдем в известен смисъл резервирани.

И този филм на И. Крейчик е една психологическа драма. И тук отново сме поставени пред едно сложно тълкуване на образите — тълкуване, лишено от всякакво опростителство и схематизъм. Никой герой не е само положителен или само отрицателен — те не са разделени на „бели“ и „черни“. Образите са тълкувани в истинска реалистична светлина — към тях не се взима предварително тезисно отношение, а чрез делата, чрез постъпките си сами рисуват сложната си човешка характеристика. Така е представен във филма Мариан, братът-фашист. Така сложна е обрисовката и на Ангела, и на Пальо. Така е пристъпено и към образа на немския офицер майор Брекер.

И все пак тия добре очертани характери се оказват някак си недокрай психологически мотивирани, за да посрещнат развързката на филмовото действие — залавянето на Дюрко. Там те действуват с изключение на Ангела и майор Брекер без необходимата вътрешна мотивираност, техните мисли не достигат до зрителя. Това с особена сила се отнася за Майката, Бащата, Мариан и Пальо. Такава кулминационна сцена като отричането, че познават Дюрко, не ни затрогва, защото ние сме изолирани от душевния свят на героите, не съпребивяваме тяхната мъчителна драма.

Нещо познато има и в линията със свещеника, който в името на репутацията си на „божи служител“ става предател. Още първата му поява на екрана събужда предчувствието, че той ще има някаква съдбоносна мисия. Неговото предателство се очаква, а това намалява напрежението на действието, за чийто висок тонус Иржи Крейчик е положил прекомерно старание. Очевидно е намерението му да създаде един филм на дълбоки и сложни вътрешни преживявания и успоредно с това — филм на напрежението. В преследването на втората си цел той злоупотребява на места. Редом с майсторския паралелен монтаж (охканятия на ранения — пианото в столовата, запалените свещи на коледното дърво — мъждукащата лампа в ръцете на медицинската сестра) има дразнещи дължини — например операцията за изваждане на куршума е разтеглена без мярка, твърде дълга е и самата вечеря.

Хубавото в работата на И. Крейчик



освен високото майсторство при използването на монтажа може да се търси и в липсата на всякаква външна ефектност при изразните средства. Той е дори малко традиционен, но затова пък верен на вътрешната същност на образите, които единствено са от значение за него. Цялото му внимание почти е съсредоточено върху тях. И напрежението, с което злоупотребява, също го извлича от техните действия, от съпоставянето им, от контрастирането им.

И. Крейчик винаги събира в своите филми добър ансамбъл от актьори. Това пак е израз на вниманието му към образите, за чието вярно и проникновено разкриване от особено значение е и приносът на изпълнителите. Тук е Иван Мистрик (Дюрко), с когото той вече е работил във „Висшият принцип“. Тук е Ладислав Худик, един от най-добрите драматични актьори на чехословашкото кино („Белият мрак“, „Вълчи ям“, „Капитан Дабач“, „Настъпление“, „Страхливецът“), това са имената на

филмите, в които той разкри яркото си дарование. Образът на Пальо е нов негов успех — образ с богат вътрешен мир и сложна психика. Ролята на Ангела се изпълнява от известната унгарска актриса Марпит Бара. Крейчик не случайно е спрял вниманието си върху нея — тя е изпълнителка с подчертано драматично амплуа. И макар да не знае езикът, макар за пръв път да участва в чужд филм — тя изгражда един ярък, запомнаш се образ. Мариан на Карол Махата е преди всичко слаб характер — и с това за съжаление почти се изчерпва характеристиката му. Образът на Майката е лишен от необходимия драматичен заряд — актрисата Хана Меличкова е безсилна да се справи със сложността на ролята си...

Срещата с новия филм на Иржи Крейчик бе все пак среща с майстор, макар този път той да не се представя от най-добрата си страна.

Атанас Свиленов

РАЗГОВОРИ И ДИСКУСИИ ЗА ФИЛМОВАТА МУЗИКА

По почин на Съюза на българските композитори бе организирано обсъждане на музиката в българските филми. Четирите доклада за музиката в игралния, научно-популярен, документалния и мултипликационния филми, както и разискванията по докладите, сложиха началото на първите, откак съществува българска кинематография, разговори и дискусии по много важни за развитието на нашето киноизкуство въпроси.

Като отразява най-същественото в тия творчески разговори, сп. „Киноизкуство“ охотно ще предостави страниците си на композитори и филмови творци, които биха желали да се изкажат по въпросите на нашата филмова музика.

МУЗИКАТА В ИГРАЛНИЯ ФИЛМ

Ролята на музиката във филма е голяма и тя с право е равностоен компонент в общото изграждане на филмовата драматургия — казва в доклада си за музиката в българския игрален филм композиторът **Боян Икономов**. — Докладчикът счита за добра оная филмова музика, която е непосредствено и неразделно свързана с развитието на действието, вплетена е в тъканта на сюжетния замисъл и разкрива с въздействена сила идейно-образната му концепция. Въздействието на музиката във филма трябва да остане незабележимо за зрителя — той трябва да чувствава само богатия и емоционален израз на картината. Когато музиката е въздействена сама за себе си или разкрива външни състояния и действия — такава музика е илюстративна. Тя може да намери равностойно приложение при всички еднородни сюжети, защото няма определен израз на конкретно психическо състояние с неговия вътрешен ритмичен рисунък и действена атмосфера.

Филмовата музика дава големи възможности за творческа изява на композитора, а заедно с това тя ограничава в тесни рамки свободното развитие на музикалната мисъл. Определеното времетраене на един епизод изисква в минимално време да се вложи максимално съдържание. В която и да е музикална форма на инструменталната и вокалната музика композиторът може по своя воля да разширява и да ограничава музикалната мисъл, но при филмовата музика той е задължен строго да съблюдава дадените дължини и да развива идеята си в минути, а понякога и в секунди.

Б. Икономов счита, че сътрудничеството между композитора и режисьора е важно условие в тяхната съвместна работа. Предварителното взаимно изясняване на опорните точки в изграждането на филмовата драматургия е важен процес за бъдещата работа на композитора. Доколко това сътрудничество е имало правилно приложение в досегашната практика и доколкото, от друга страна, режисьорът е имал основание да се насочва към даден композитор, говорят получените резултати.

Като обща преценка докладчикът отбелязва добрите постижения. Но не всичко е вървяло гладко в отделни случаи и това е давало лоши последици. Позовавайки се на конкретни случаи, в които са се появили разногласия между композитори и филмови творци, Б. Икономов поддържа тезата, че разрешаването на подобни спорове трябвало да става със съдействието на Съюза на българските композитори. В миналото музиката за всеки филм се е приемала от комисия, в която участвували най-малко трима представители на Съюза на композиторите. Този

начин на работа според Б. Икономов има своите безспорни и положителни страни — творческото събеседване е давало винаги полезни резултати. А от 1957 година насам Студията за игрални филми няма музикален ръководител. Режисьорите по личен или приятелски начин се свързват с определен композитор за написване на музика. Музиката се приема по най-опростен начин, т. е. без комисии. Съюзът е в пълно неведение по музикалните въпроси в кинематографията.

Вокалната музика — хоровата или соловата песен — заема важен дял в изграждането на музикалната драматургическа линия във филма. Прекрасен пример в това отношение ни дават много от съветските филми. Като изразен и обобщаващ компонент в музикалното оформяване на филма песента намери много сполучливо приложение във филма „Утро над родината“, посветен на бригадирското движение у нас. С топлота и задушевност Тодор Попов в трите си песни — „Партизанин-бригадир“, „Свири, хармонико“ и „Младежки марш“ — по текст на Веселин Ханчев, дава израз на онова вълнуващо настроение, което обединява и импулсира смелостта, дружбата и трудовия ентузиазъм на нашата нова младеж. Песните получиха голяма популярност (особено втората песен) — те „слязоха“ от екрана и се запяха от всички. Популярна стана и песента „За Ваня“ от филма „Песен за човека“ от композитора Георги Иванов.

За приключенския филм „Следите остават“ Парашкев Хаджиев написа песен, която бързо получи най-широко разпространение. Не по-малка популярност получи и песента „Замълчи, замълчи...“ от Петър Ступел из комедияния филм „Любимец 13“.

Въздействената сила на песента във филма е голяма и трябва да се съжалява, че тя не винаги намира своето място в нашите филми, въпреки че някои от тях дават такава възможност, като например „Двама под небето“ (композитор Тазар Николов), „Последният рунд“ — композитор Емил Георгиев), „Специалист по всичко“ (комп. П. Ступел) и др. Исторически факти като „Под игото“ или „Героите на Шипка“ даваха възможности да се разгърнат хубави хорови песни в по-разширена форма, но тези възможности не бяха използвани. Може би ще бъде уместно да си припомним, че кантатата „Александър Невски“ от Сергей Прокофиев бе създадена по музиката от едноименния филм.

При съпоставяне имената на режисьорите и на композиторите прави впечатление повтарящата се верига на еднообразие, т. е. един режисьор работи с определен композитор независимо от сюжета на филма. Безспорно творческото съработване между режисьор и композитор има своите хубави страни, но от друга страна, то носи и известна опасност за стилово еднообразие, по специално при филмите с еднаква сюжетност — исторически, комедийни и пр.

Като говори за успехите и слабостите на филмовата музика, Б. Икономов отбелязва, че още в първия български игрален филм „Калин Орелът“, излязъл на екран през 1950 година, композиторът Парашкев Хаджиев е намерил верния ритъм на развиващото се действие и въпреки някои слабости на режисурата, характеристиката на героите е убедителна, намерен е вътрешният пулс, логичност и атмосфера на музикалното изграждане.

Музиката за различните по тематика игрални филми е на хубава, професионална висота и в общи линии покрива изискванията на филмовата специфика, дава своя принос за обогатяване на въздействената сила на кинокартините. В отделни случаи може да се констатира фрагментарност и недоизказване на мисълта, но всичко това е резултат на все още неточния метраж на кадрите и на честите монтажни промени.

В повечето случаи музикалното оформяване според Б. Икономов е симфонично — с две контрастни теми и няколко второстепенни мотива (Пипков, Кутев, Стоянов, К. Илиев, Райчев и др.) В някои случаи песента се явява като основен и движещ действието фактор (Хаджиев, Т. Попов), но не липсва и чисто илюстративният подход (Ступел, Ем. Георгиев, Генков).

В търсенето на нови изразни средства за музикалното оформление на филми Б. Икономов вижда решителното влияние на френския филм „Забранени игри“, където композиторът използва един постоянно повтарящ се в съответните епизоди мотив, изпълнен на китара. У нас този лйтмотивен начин за музикално оформление е приложен най-напред от Симеон Пиронков в „Първи урок“. Неговият начин не остана изолиран — явиха се и последователи.

В „Първи урок“ С. Пиронков изгражда музиката си върху един основен мотив, характерен със своя лиризм, простота и достъпност. Този мотив обобщава чувствата и настроенията на двамата главни герои и ги съпровожда във

всички техни действия. Към основния мотив авторът прибавя и две второстепенни теми, но те са напълно в духа на главната тема (дори в една тоналност и ритъм). По конструкция на лице е една триделна форма, а в действителност капавата на музиката има за основа първия дял на темата.

През 1961 година се сложи началото на ежегодния фестивал на българските филми. На първия фестивал бяха прожектирани 9 игрални филма, произведени през 1960 година. Като общо най-фрапиращо впечатление от тези филми докладчикът счита доминирането на джазовия елемент в музиката. Това не би било беда, ако сюжетното действие го позволява, но случаят не е такъв.

Според Б. Икономов в трактовката на филмовата музика някои композитори са привърженици на илюстративността. Тази музика разкрива случка и събития по външния им израз, по външната им образност. А това докладчикът счита, че коренно противоречи на същността и ролята на филмовата музика като емоционален заряд за разкриване на психологическото състояние, като въздействена сила на обогатяване на идейно-образния замисъл.

За проектираните на втория фестивал във Варна филми, произведени през 1961 година, характерното в музиката с малки изключения е илюстративността, еднообразието и известна монотонност. В някои случаи се спекулира с приложението на така наречените „звукови петна“, използвани доста самоцелно.

Независимо от критичните си бележки, предимно към някои филми от последните две-три години, Б. Икономов определя музиката в българските филми като положителен и радващ успех на нашите композитори. Но постиженията на композиторите оставят все още открит един основен въпрос — въпросът за интонационния език. Не става дума за вмъкване на външно-битов елемент, а за създаване на дълбоко национална по своята същност музика, за един подход, продиктуван от вътрешната необходимост към интонация, която най-убедително може да разкрие родната атмосфера, идеен замисъл и художествена образност. Ярки постижения в тази насока дават във филмовата си музика Любомир Пипков, Филип Кутев, Парашкев Хаджиев, Тодор Попов, Александър Райчев и др. С по-голяма загриженост и упорито търсене родната интонационна атмосфера може най-убедително и неразделно да намери своето заслужено място в българската филмова музика.

МУЗИКАТА В НАУЧНО-ПОПУЛЯРНИЯ ФИЛМ

Композиторите Кирил Цибулка и Атанас Бояджиев утвърждават в доклада си за музиката в научно-популярния филм, че и тук, както в игралния или мултипликационния филм, тя дава големи възможности за обогатяване и разширяване езика на киното. Като обاغри емоционално отделни моменти, музиката в научно популярния филм може и трябва да ги доизясни, може да се свърже и с драматургията на филма, доколкото такава е на лице.

От 1945 до края на 1962 година са произведени около 500 научно-популярни филми и периодики. От тях 80 имат оригинална музика, други са с музикално оформление. В написването на оригинална музика за н. п. филми са взели участие 25 български композитори. Сътрудничеството на мнозина от тях със студията е протичало обикновено в рамките на многостранните им професионални задължения и по-широки търсения за творческа изява. Но композитори като Димитър Грива, Кирил Цибулка и Атанас Бояджиев още от създаването на студията за н. п. филми се насочиха по-определено към този жанр. Това се отрази благотворно върху развитието на тези творци като автори на музика за малки филми и прегледът на тяхната продукция говори недвусмислено за творчески растеж и непрекъснато усъвършенстване.

Обикновената дължина на научно-популярните филми варира между 300 и 400 метра. По време това прави около петнадесет минути — напълно достатъчни за изграждането на една сравнително солидна музикална форма. На практика обаче това не се получава. Спецификата на самите филми изисква да се разбие музиката на епизоди, съобразно монтажа на филмовите кадри. Наличието на дикторски текст не рядко измества музиката на по-заден план или се налага тя изобщо да заглъхне съвсем. Обикновено явление е също наред с музикалната фонограма или самостоятелно да се използват най-различни звукови ефекти, необходими с оглед на драматургията, или с научно-познавателната конкретизация. Всичко това налага композиторът в научно-популярния филм да използва приемоте на едно по-фрагментарно мислене, да се стреми към по-го-

лята лаконичност на изказа, към една пределно ясна, но същевременно нена-
трапваща се на картината музикална мисъл.

Налага се почти във всички н. п. филми музиката да има повече или по-
малко илюстративен характер в широкия смисъл на думата. Това изискване до-
кладчиците считат за иманентно, присъщо на жанра, то важи както за кинокар-
тините с интересен изобразителен материал, така и за бедните по изобразителен
материал филми, при които неизбежната условност се преодолява и доизяснява
от дикторския текст и музиката.

К. Цибулка и Ат. Бояджиев считат, че в стилово отношение въпреки не-
избежните, наложени от спецификата на работата компромиси, от всички н. п.
филми звучи интонационно правилно ориентирана музика. Всеки от авторите в
сферата на своя начин на мислене се е старал чрез личния си почерк да се из-
яви като български композитор. Дори автори, които в своето творческо разви-
тие и стилови търсения са подирили пътища, които ги отвеждат далеч от ши-
рокия друм на чисто българската интонация, в музиката си за н. п. филми гра-
вират към една повече или по-малко наша интонационна концепция.

Някои композитори успешно експериментират използването на конкрет-
ната и електронната музика въпреки примитивната за такива цели акустическа
техника. Такива сполуки има във филмите „Цветни метали“, „Светът в капка
вода“, „За шест дни“ и др.

Сравнително големият брой на сътрудниците-композитори в студията за
научно-популярни филми и подчертано високото качество на тяхната продукция
е според авторите на доклада белег, че студията има правилна политика в тая
насока. Необходимо е обаче броят на озвучаваните с оригинална музика научно-
популярни филми непрекъснато да се увеличава. Българските композитори са в
състояние успешно да решават задачите, които подобна политика на студията би
им поставила.

МУЗИКАТА В ХРОНИКАЛНИТЕ И ДОКУМЕНТАЛНИТЕ ФИЛМИ

В хроникално-документалния филм разказът често се базира на станали
събития, живи хора, изтъкнати политически или културни дейци, за които ние
вече имаме определени представи. Тука имаме точност и документална досто-
верност на картината, за които композиторът трябва да държи добра сметка, ко-
гато със средствата на музиката трябва да доразвие и обогати действието. Ав-
торът на доклада за музиката и хроникално-документалните филми **Александър**
Попов, счита, че композиторът на музиката за тия филми е изправен пред много
сериозни трудности. Музикалният език трябва да бъде особено точен и лакони-
чен, с върно намерени акценти, с тяхното точно степенуване. Много докумен-
тални филми, особено филмите с тематиката от нашето трудово ежедневие, пред-
лагат на композитора възможност да прибегне към използване на звукови и
шумови ефекти, създаващи атмосфера, съвсем близка до действителността. Но
тук е на лице и опасността да се отиде към натурализъм и груб битовизъм.
Дълг на композитора е да осмисли използването на звука и шума във филма,
разумно да го дозира, за да не обедни музиката и да я лиши от най-ценното и
качество — емоционалността.

В първия филм на студията за документални филми — „С песен по
Житай“ — композиторите **Жюл Леви** и **Петър Ступел** сполучливо са съчетали
песни от репертоара на ансамбъла на МНО с авторските си интермедии.

Докладчикът счита, че в част от музиката към филмите „Сто дни с кораба
„България“ — музика **Ал. Попов**, „Зърна от слънцето“ — музика **Хр. Тодоров**,
„Антониановци“ — музика **Дим. Петков** композиторите все още плащат данък
на илюстративността, търсят общото настроение и повтарят даденото вече от
картината. Музиката към филмите „Георги Димитров“ — на **Ал. Райчев** и „С
лас е Ленин“ — на **Ив. Маринов** се отличава с подчертани драматургически ка-
чества. Тук формата и интонацията са български, филмите носят наш роден ко-
лорит. Във филма за **Васил Коларов** чрез музиката на **Л. Пипков** майсторски са
споени интимните сцени за тихия работен кабинет и ателието на художника
Васил Коларов със сцените, в които се разкрива мащабната работа на големия
партиен и държавен деец.

Особено внимание според докладчика заслужава музиката на **Иван Мари-
нов** в „Петимата от РМС“. Тук композиторът чрез една основна тема намира
ясен и силен, на места стигащ до драматизъм музикален израз. Умелото моди-

фициране на тематичния материал, степенуваното нарастване и силните музикално-драматически акценти правят музиката един от най-силните компоненти във филма. Авторът умело прибегва към търсене на шумова атмосфера, която на места прераства в звукова картина. Усилията на Ив. Маринов чрез шум и ефекти да постигне звукова наситеност са се увенчали твърде успешно във филма „Хора и бури“, които студията неотдавна завърши.

Като постижения на композиторите докладчикът сочи също музиката във филмите „Светлини и хора“ (Ж. Леви), „Една нощ в София“ (С. Пиронков), „Христо Смирненски“ (К. Цибулка), „Копривщица“ (Д. Сагаев), „Баташкият воденосител“ и „Учителката“ (Т. Попов) и др. Музиката на Д. Грива за филма „Релси в небето“ Ал. Попов не одобрява — наличието само на няколко „електронни“ модела не е в състояние да запълни липсата на музикално развитие.

Докладчикът счита за успешно музикалното оформяване на кинопрегледа, което почти изцяло е ставало с готови фонограми. По времето, когато като музикален ръководител в студията работеше Иван Маринов, е направено доста за едно-по-ново и съвременно виждане, зазвуча и в кинопрегледа специална музика на наши композитори. За съжаление след напускането на Ив. Маринов Студията за хроникални и документални филми реши, че може и без музикален ръководител. Това не може да не се отрази върху музиката в кинопрегледа и в документалния филм.

За подобряване на музиката в кинопрегледа и в документалния филм необходимо е да се подобри решително и техническата база за звукозаписа в тая студия, да се обзаведе тон-студио с модерна апаратура и добре подготвени специалисти за тая апаратура.

МУЗИКАТА В МУЛТИПЛИКАЦИОННИЯ ФИЛМ

Специфичните особености на мултипликационния филм определят по доста различен начин работата на композитора за този филм — казва в доклада си Атанас Бояджиев. В мултфилма обикновено героите не говорят. Звуковата страна на филма е изключителен монопол за композитора, а този монопол води до крайно отговорното задължение да се илюстрират движения, да се синхронизира, да се намери верният вътрешен ритъм, да се оцвети музикално една фабула, да се създаде тонова атмосфера, та дори да се преведе на музикален език една философска концепция. И всичко това в рамките на едно произведение, в което всичко е движение и действие и което трае от 3 до 8 минути.

В мултипликационния филм, както изобщо във всеки филм, режисьорът всъщност е конструкторът на произведението в неговата цялост. Неговото виждане, неговите указания и изисквания са задължителни за композитора. Това не означава, че авторът на музиката е един безправен изпълнител на режисьорските нареждания. Творческото сработване тук е закономерна необходимост и не рядко едно добро хрумване на композитора ще помогне на режисьора да намери ново, по-добро решение на своя филм.

В областта на мултфилма у нас работят сравнително малко композитори. Един от най-преданите на този сектор са Димитър Грива и Атанас Бояджиев. Успешно се проявиха композиторите Симеон Пиронков, Петър Ступел, Цветан Цветанов, Георги Генков и др.

Известно е, че стилът на филмовата постановка определя и стила на музиката за него. Това до голяма степен обуславя интонационната проблема за всеки конкретен случай. Така например, докато във филмите „Майстор Манол“, „Хитър Петър“, „Мотовила-Вила“, „Вълшебната мотика“, „Юнак Марко“ и др. музиката е разрешена в една подчертана българска интонация, която се налага от сюжета и постановката, във филма „Приказка за боровото клонче“ музиката е решена адекватно на общия лиричен тон, с който е пропита цялата картина, а леката музика от един джазов състав във филма „Футболната топка“ създава тонова атмосфера, която убедително приляга на обобщаващата духовност и спортно-хумористичния сюжет на филма. Проблемът за съвременната българска интонация, схванат в по-широк аспект, продължава да стои открит и в този музикален жанр, където всеки композитор по своему, според субективните си възможности, естетически стреми и присъщите на творческия му натурел особености се стреми да координира стиловете си отлики със специфичните изисквания на жанра.

Българският мултифилм в няколкогодишното си развитие отиде много напред. В усилията на неговите създатели за още по-големи постижения влагат своя принос и неколцината композитори, които не се боят от измерваната в секунди музика, от експериментите и съкратените срокове, а на драго сърце дават своя труд за развитието на това младо и жизнено изкуство.

РАЗГОВОРИ, ПРОТИВОРЕЧИВИ МНЕНИЯ, СПОРОВЕ...

Александър Райчев, председателстващ обсъждането, отправи апел от принципи позиции да се говори както по чисто теоретичните въпроси на филмовата музика, така и по някои практически въпроси от организационен характер. Той е на мнение, че тенденцията за свързване на един режисьор с един композитор е дала досега само добри резултати, но не е изключено някога да доведе до грешки или несполуки. Трябва да се направи нещо, за да се включат по-активно в създаването на филмова музика и видни наши композитори като Веселин Стоянов, Марин Големинов, Панчо Владигеров и др., които кинорежисьорите досега малко или никак не използват.

След музиката на С. Пиронков в „Първи урок“ у нас доби широка популярност схващането, че симфоничната трактовка, с която преди бяхме свикнали, трябва да се освежи, във филмовата музика трябва да се даде път на едно ново виждане. И това ново виждане, това ново третиране беше камерното. Някои творци у нас — не толкова композитори, колкото режисьори — започнаха да абсолютизират тая временна победа на камерната музика във филма, да я противопоставят на симфоничната, която тя безусловно и завинаги трябва да измести. Мисля, че такова схващане е погрешно. Дали композиторът ще отиде към симфонично или камерно мислене не е въпрос на мода или налагане на някакви нормативи — то се обуславя от характера на самия филм, от творческия натюрел и на самия композитор.

Засягайки въпроса за характеристиката на филмовата музика, Ал. Райчев застана на позицията, че поне по тези показатели, които са общи за музикалното изкуство и за всяко изкуство въобще — субстанцията, яркостта на музикалния образ, на музикалния тип, — филмовата музика не трябва да се различава от музиката въобще. Тя трябва да има същите показатели, каквито има музиката, предназначена за самостоятелно изпълнение.

Важни въпроси от организационно-технически характер, решението на които не търпи отлагане, според Ал. Райчев са въпросите за по-скорошното построяване на модерно студио за запис на филмова музика; за подобряване на записа с наличната техническа база; за съвременното включване на композитора още при работата на сценария за бъдещия филм и др. п.

В заключение Ал. Райчев апелира към българските композитори да се замислят и по настоячиво да заработят за създаването на български музикални филми, в които композиторът ще може да бъде една от първостепенните творчески личности.

Илия Темков не опеделя схващането на Ал. Райчев, че филмовата музика трябва да има субстанция като музиката за самостоятелно изпълнение. Касае се за един нов жанр и композиторите трябва правилно да разберат спецификата на този жанр, ако искат успешно да сътрудничат в създаването на българското киноизкуство. Без това трудно би могло да се говори за истинско творческо сътрудничество между композитори и кинорежисьори, което всички считаме за необходимо. Всеки режисьор естествено ще предпочита оня композитор, който може да му даде не „добра музика въобще“, а от който ще получи добра филмова музика. Не е чудно поради това защо С. Пиронков е търсен в кинематографията композитор, защото някои режисьори вече работят с определени композитори — творци на които вярват, които ги разбират.

Ил. Темков е на мнение, че звуковият монтаж в нашите филми е твърде незадоволителен както поради лоша звукозаписна техника, така и поради недостатъчната подготвеност на творческия кадър в тая област.

Проф. Марин Големинов защита становището, че филмовата музика не била някаква специална музика. В камерното, в симфоничното или във филмовото творчество има само една музика, която е хубава или лоша.

Въпросът, дали симфоничен или камерен оркестър трябва да изпълнява музиката във филма, е излишен. Как може да се направи с камерен оркестър му-

зиката на филм като „Самуил“ например, където ще има масови сцени с български и византийски войски? Ще може ли въобще да се направи тая музика с една арфа или с китара? Та нима може да се направи масова сцена с участието само на пет български и пет византийски войници?

М. Големинов апелира Съюзът на композиторите да защити авторските права на своите членове, когато тяхната музика се използвала без хонорар в радиото, телевизията или в българските филми.

Николай Корабов изрази учудването си, че на режисьора може да се оспорва правото да избира сам композитор за своя филм. Предлаганата в доклада на Б. Икономов практика — някакви комисии да определят композиторите и да приемат музиката за филмите — е връщане към един безусловно отречен период на командване и грубо администриране в изкуството. Известно е, че много видни български писатели не пишат сценарии, защото това е особен вид литература, към който нямат влечение или не са се пригодили. Какво чудно има тогава, че и някои видни български композитори може да се окажат непригодни за създаване на филмова музика? Личното приятелство между режисьори и композитори обикновено се ражда в съвместната им творческа работа, в близостта на техните художествени търсения. И колкото повече между режисьори и композитори се установи такова приятелство, колкото по-здраво е то — толкова по-добре за изкуството и за музикалното изкуство.

Споровете „за“ или „против“ камерната или симфоничната музика във филма имат съвсем догматичен характер, те са излишни. Всяка музика за филма може да е добра, стига предварително да се разбере, че преди всичко има кино, а след това киномузика, която е компонент във филма и неминуемо трябва да бъде в унисон със замисъла на режисьора.

Симеон Пиронков критикува остро доклада на Б. Икономов за музиката в игралния филм. Той споделя казаното и от Б. Икономов, че най-добрата филмова музика е тази, която е най-вече подчинена на изискванията на самия филм, на неговия вътрешен строеж и своеобразен език. Колкото повече музиката излиза от рамките на общия филмов строеж и търси да се изгради по свои собствени норми, както би се изградила, ако не беше за филм, толкова повече тя е неподходяща и пречи на филма.

Но в доклада на Б. Икономов се говори за илюстративна музика, която се отрича и противопоставя на „същинската музика“. Това е коренно погрешно. В много случаи илюстративната музика може великолепно да се използва във филма, тя е просто необходима.

В раздела за успехите и слабостите на филмовата музика Б. Икономов казва: „В повечето случаи разрешението на музикалното оформяване е симфонично с две контрастни теми и няколко второстепенни мотива — Пипков, Кутев, Стоянов и др. В други случаи песента се явява основен и движещ действието, фактор, ... но не липсва и чисто илюстративния подход — Ступел, Емил Георгиев, Генков“ ... Тези определения са напълно погрешни. Определението, че музиката е изградена с две контрастни теми и затова филмът е успял, е погрешно. Никъде няма и такова нещо — песента да се явява като движещ действието фактор.

Погрешен е и анализът на моята музика в „Първи урок“. Казава се, че тая музика била в триделна форма, че към първата, главната тема имало още две теми, които били в същата тоналност и ритъм. Касае се всъщност за една обикновена песничка, която е написана в двуделна песенна форма.

Във филмовото ни производство от 1960 година според Б. Икономов доминирал джазовият елемент в музиката. А истината е, че в нито един филм от тая година няма фрапираща джазова музика.

В заключение С. Пиронков заяви, че за написването на филмова музика не може и не бива да се дава някаква обща рецепта. Формата на музиката ще се извлече от картината, от вътрешния строеж на самия филм. Това трябва ясно да се разбира. И наред с това композиторът трябва да обича, много да обича филма като изкуство, да уважава това изкуство и да има траен интерес към него.

Проф. Веселин Стоянов продължи мисълта на Сим. Пиронков за необходимостта от любов към филмовата музика. Той счита, че тази любов трябва да бъде изразена не само с участието на композитора още в първите стадии на работата върху филма, не само с висококачествената работа на композитора, с неговото присъствие при изпълняването на музиката и нейното записване, както и при монтирането ѝ във филма. Тази любов трябва да бъде много по-широка — да об-

хване не само музиката към отделни филми, в които сме ангажирани, а да обхване въобще развитието на филмовата музика за съвременния български филм.

За проф. В. Стоянов няма спор, че музиката във филма заема подчиненото място на един от няколкото компоненти, няма спор и за възможността да бъде използвана илюстративна музика. При всички случаи обаче въпросът е какви са качества на тази музика, какво е вложено от композитора майсторство в нея? Проф. В. Стоянов е на мнение, че нашата съвременна музика е откъсната от езика на съвременността, т. е. от това, което виждаме на екрана.

Като се позовава на личния си опит като композитор на музиката за „Легенда за любовта“, проф. В. Стоянов се противопоставя на становището, че режисьорът при всички случаи трябва да бъде последна и единствена инстанция за одобряването и използването на предложената му музика. Общата любов към филмовата музика налага между режисьора и композитора винаги да се намира общ език, да се постига единомислие по въпросите за филмовата музика.

Антон Маринович подчерта в изказването си, че той като режисьор определя на музиката във филма много по-голяма роля, отколкото докладиците и участниците досега в разискванията композитори ѝ определят. Когато е талантливо намерена и използвана, тя дотолкова обогатява езика на киното, че прави дори излишен досадният говор — най-големият помощник и същевременно най-големият враг на киноизкуството. В такива случаи музиката говори, а не само придружава филма.

Но като даваме най-висока оценка за ролята на музиката във филма, трябва все пак да не забравяме, че тя се създава заради филма, а не за самостоятелни изпълнения. Тук композиторът е тълкувател на вече родени от автора на сценария и от режисьора мисли. Дори само това е достатъчно основание да считаме, че филмовата музика има свои особености и за нея не трябва да се говори като за „музика въобще“.

Няма кинорежисьор, който не би се радвал, ако броят на композиторите на филмова музика непрекъснато се увеличава, ако между тях застанат и утвърдени художници, които досега още не са се свързали с киното — каза А. Маринович.

Иван Маринов намира оценките в доклада на Б. Икономов за много повърхностни и неточни. Вместо да се оценяват всички филми за хубави и много хубави, вместо да се говори за сполучлива и много сполучлива музика на отделни композитори, трябваше да се проследи общото развитие на музиката в нашите филми, да се посочи новото, оригиналното и да се отдели повторението, което не носи безелите на оригиналност и на сполука. Противно на казаното от Б. Икономов, Ив. Маринов е на мнение, че музиката на Сим. Пиронков показва съвсем оригинален, авторски подход на композитора. Още в музиката на първия си научно-популярен филм той постави принципите на бъдещата си работа, които виждаме и в следващите му филми. Аз не използвам същите принципи, защото разсъждавам по друг начин, но това не е основание да не виждам, че композиторът е защитил творческите си виждания за филмовата музика с едно несъмнено дарование и искрено стремление към нещо ново, за което заслужава уважение.

В творчеството на някои композитори, които започнаха по-късно да пишат по подобие на Пиронков, имавече наистина повторение, отива се към външно, недостатъчно задълбочено третиране на музиката като компонент във филма. Едно сравнение между музиката в „Бедната улица“ и в излезлия преди него филм „Първи урок“ би ни дало пример за прекалено стесняване на емоционалните рамки на музиката, предиктувано не от характера на филма.

Неправилно в доклада на Б. Икономов е поставен и проблемът за интонацията. Българската кинематография даде възможност на цяло поколение композитори — това е преди всичко младото поколение, — като пишат музика за филми, да общуват с оркестрите и да чуват това, което пишат. И повечето от тях се научава вече да боравят майсторски с оркестъра. Музиката на това младо поколение композитори израства като нова, с нова интонация, с нови стилови решения. Не искам отгук да се стига до извода, че само по-младите композитори ще пишат филмова музика. Любомир Пипков не принадлежи на това младо поколение, но също постоянно е търсен от филмовите режисьори. Трябва да бъде ясно, че всеки композитор само с личното си творчество е в състояние да защити правото и възможността си да участва в създаването на филмовата музика. Никакво лично приятелство, никакви комисии или други институции не биха могли да му помогнат.

Ив. Маринов е на мнение, че стесненото разбиране на понятието „българска интонация“ трябва да се смята за изживяно. Понятието „българско“ е нещо много широко, с растежа на нашата обща култура и на музикалната ни култура по специално, то ще продължава да се разширява и обогатява. Докладът на Б. Икономов страда от известен догматизъм, когато в него се казва, че филмовата ни музика била интонационно неправилно ориентирана, трябвало да стане българска. И защо? Защото не се разработвали в нея изродни мотиви. А факт ли е, че Филип Кутев направи един чудесен филм с богато използване на нашите възрожденски песни? А нима беше малък успех за Константин Илиев неговата музика в „Ребро Адамово“ и „Отвъд хоризонта“? Или музиката на Любомир Пипков за „Царска милост“? Или по-малък беше успехът на Симеон Пиронков в „Първи урок“? Нима всичко споменато не е наша, българска музика. В „Първи урок“ имам също наше, българско разрешение на музиката, с което трябва да се гордеем — особено с музиката във финала, каквато ще срещнем в съвсем малко филми.

Всички тенденции, характерни за нашата симфонична музика и за симфоничната музика на други народи, ще бъдат неизменно свързани с действителността, ще стават в рамките на нашата българска действителност, в нашите български филми. Търсенията на нещо по-ново, по-съвременно ще са указания за това, че българският композитор не е замръзнал на едно място, че той е неспокойна творческа личност.

Ив. Маринов говори подробно за музиката в късометражните филми, която количествено далеч надминава музиката за игрални филми. Тая музика се пише твърде трудно, тя има свои изисквания и към нея трябва да се отнасяме с по-голямо внимание и уважение.

За правилната оценка на филмовата музика в художествените съвети на всички студии трябва да има непременно композитори, които са в състояние да правят конкретен анализ, не просто да казват „харесва ми“ или „не ми харесва“.

Петър Ступел също остро критикува доклада на Б. Икономов, като подкрепя изказванията на Сим. Пиронков, Ив. Маринов и др. Особено рязко реагира срещу твърдението на Б. Икономов, че френският филм „Забранени игри“ повлиял на нашите композитори в техните по-нови съвременни търсения. Истина е, че този филм не е видян от повечето композитори, в това число и от Сим. Пиронков.

Във връзка с въпроса за сътрудничеството между композитори и филмови режисьори П. Ступел припомни, че в кинематографията вече се създадоха творчески колективи от хора с общи или близки разбирания по въпросите на киноизкуството. Тия колективи са рожба на самия живот. В тях несъмнено ще намерят мястото си и композиторите. Сътрудничеството между режисьора и композитора е вече стара, утвърдена практика в нашето кино, която неминувемо ще се разширява и задълбочава в бъдеще.

Димитър Грива говори за филмовата музика в късометражния филм, където имаме немалко радващи постижения, за някои наши търсения и лутаници, които в късометражните студии на други социалистически страни са вече отдавна решени. Твърде късно композитори и кинотворци у нас повеждат разговор за филмовата музика и този разговор още не ни води към големи обобщения, още не е достатъчно задълбочен. Грива се обяви против предлаганите от Б. Икономов комисии за разпределяне на филмовата музика между композиторите и за одобряване на тази музика.

Особено важен в настоящия момент е въпросът за художествената обработка на звука във филмите. Използването на електронната музика, нуждата в известни случаи да се прибегне към деформация на звука поставят пред композиторите и тонооператорите в киното необходимостта не само от нова техника, но и от ново мислене, към което не може да се стигне без експерименти. Д. Грива предлага след общите разговори върху филмовата музика да се организират срещи между композитори и режисьори в отделните студии, където за сътрудничество между тях може да се говори съвсем конкретно и резултатно.

Особено внимание заслужава въпросът за съвременността на музиката в нашите филми, както и въпросът за нейната национална интонация. Тук се говори за националната интонация така, сякаш някъде си има един чувал с интонации и достатъчно е да бръкнеш точно в тоя чувал, за да си извадиш каквото е нужно. Грива е на мнение, че една българска музика не може да има друга освен българска интонация.

Що се отнася до съвременността на музиката, трябва да видим дали тя отговаря на изискванията, които предявява нашият съвременник, дали е в унисон с неговата чувствителност. След Втората световна война настъпиха интересни промени в чувствителността на нашия съвременник, с които ние трябва да се съобразяваме.

Румен Ковачев говори за музиката в кинопрегледа и в документалния филм, където работят сравнително малко композитори, но където се използва най-широко фонотека със записи от почти всички български композитори. Естеството на работата тук, особено в кинопрегледа, не позволява да се възлагат често поръчки на композиторите, защото времето за намиране на подходяща музика се измерва обикновено в дни, а често и в часове.

В обсъждането на филмовата музика взеха участие също проф. Камен Попдимитров, Стефан Ременков, Лиляна Манкова и Славчо Делянов.

В заключителното си слово председателстващият обсъждането Александър Райчев изказа желание започнатите разговори да продължат. Ръководството на Съюза на българските композитори ще се постарее в бъдеще да урежда ежегодно обсъждане на музиката в нашите филми, за да се преценяват своевременно тенденциите на нейното развитие, постигнатите успехи или неуспехи.

НАШИТЕ КИНОДОКУМЕНТАЛИСТИ ПРЕЗ 1963 г.

Творческият колектив на Студията за хроникални и документални филми през тази година е ангажиран с реализацията на много повече филми, отколкото през миналите години. До края на 1963 г. трябва да бъдат снимани над тридесет документални филма и осемнадесет периодики. Това нарастване на задачите изисква от документалистите още по-голяма мобилизация на силите и пълно използване творческите възможности на колектива.

Централно място в плана на студията заемат филмите със сюжет из нашата забележителна съвременност. Няколко сценарни заглавия са посветени на работниците от леката и тежката промишленост, на нови почини и на трудови герои.

„Момчетата от нашия комбинат“, по сценарий на Лили Горанова, режисьор Христо Мутафов, ще разказва за подвига на една комунистическа бригада от оловно-цинковия комбинат край град Пловдив. „Българско значи висококачествено“, по сценарий и режисура на Йордан Величков, ще популяризира обръщението на вестник „Народна младеж“ към нашите промишлени предприятия за създаване на висококачест-

вена и красива родна продукция, а филмът, който предстои да влезе в производство под условното заглавие „Нефт“ по сценарий на Александър Тихов и Иван Бояджиев, ще бъде очерк за героя на социалистическия труд нефтотърсача Тодор Куртев.

За грандиозното строителство, гигантските мащаби и хората от кремиковския комбинат се снимат два филма. Първият от тях по сценарий на Рашо Шоселов, режисьор Стефан Харитонов, е филм в растеж, който ще запознае зрителя с мащабността на целия кремиковски строеж. Вторият под заглавие „Кремиковски колонии“, по сценарий на Иван Попов и Барух Лазаров (същите ще бъдат и режисьори на филма), ще бъде малък разказ за героизма на младежите-строители на този металургичен гигант.

Редица други филми ще отразяват работата на нашите кооператори при прилагане на новите почини в селското стопанство и предаване на опита и знанията на първенците.

Филмът „Овчари“ по сценарий на Георги Дерменджиев, режисьор Иван Досев, е репортаж за една овцевъдна ферма в село Кочеве — Коларовград.

ско, първенец в страната по високи добиви на вълна. По сценарий на Недялка Каралиева Вили Румп ще снима филм за агрономите от село Писанец, Русенско, които получиха високи добиви царевича от неполивни площи.

Не по-малко интересен ще бъде и разказът за младежката бригада от Трявна, която за шест месеца отиде доброволно в изостаналото село Скорци, вдъхна му сила и вяра и го върна към живот. Заглавието на филма ще бъде „Дневник от Скорци“, сценарий и режисура Христо Мутафов.

Филмът „Разказ за 15 девойки“, по сценарий на Мария Павлова, режисьор Поликсена Найденова, ще запознае зрителите с девойките от Свиленградско, които постигнаха значителни успехи в бурбастовото.

Тематично близък ще бъде и филмът на Тодор Пожарлиев „Да настигнем и надминем“, разказ за доवेशкия почин да се изучат и достигнат тази година постиженията на първенците от миналата година.

„Гори и хора“ е заглавието на филма, който студията посвещава на работниците от горските стопанства и дърводобива. Сценарият е написан от белетриста Николай Хайтов, режисьор Христо Мутафов.

Отделено е внимание и на мелничарските работници и по специално на работниците от силозите. На тази тема Кръстев е написал сценарий под заглавие „Една нощ в силоза“, режисьор на филма ще бъде Тодор Пожарлиев.

В този тематичен порядък нека споменем и за филма „Починът на 6-то рудоуправление“, сценарий и режисура Едуард Захариев. Това е филм за минните работници, които утвърдиха почин за издирване на войчки скрити резерви с оглед поевтиняване на продукцията и максимално повишаване на производителността на труда.

Румен Григоров снима филм за най-верните помощници на нашите капитали от корабоплаването — фаропазачите. Режисьорът е успял да заснема през тази зима при много трудни атмосферни условия интересни сцени от нашето корабоплаване. Заглавието на сценария е „Лъчът на надеждата“, автори Зико Аруети и Румен Григоров. Румен Григоров окончателно завърши и филма

„С пулса на времето“, посветен на общата художествена изложба.

През тази година Студията за документални филми ще снима няколко филма с биографична и историко-революционна тематика. На първо място трябва да споменем „Георги Кирков“ по сценарий на Христо Маринов и Йордан Величков (режисьор Йордан Величков). Филмът ще отразява литературната и политическата дейност на изтъкнатия ръководител на социалистическото движение у нас.

„Александър Жендов“, сценарий Георги Стоянов-Бигор, режисьор Милена Гетов, биографичен филм за големия художник и общественик.

„Балада за Средна гора“, сценарий Петко Теофилов и Лада Бояджиева, режисьор Лада Бояджиева, ще бъде поетичен разказ за хайдушкото и партизанското минало на Средна гора, а филмът „С перо и меч“, по сценарий на Асен Миланов, режисьор Вили Румп, е посветен на падналите в борбата писатели-антифашисти.

Режисьорът Кирил Тошев снима по свой сценарий филм за прочутата пещера край Враца „Леденика“.

Окончателно е завършен филмът на режисьора Стефан Харитонов по сценарий на Христо Горов „Шумят дъбравите“ — разказ за големите преобразования в Лудогорието, за напредъка и успехите в труда и живота на турското население от този край. Същите автори през тази година ще покажат на зрителите чрез филма „Прозорците светят“ културната революция в нашето село.

Режисьорът Нюма Белогорски в творческо сътрудничество с писателя Богомил Нонев снима пълнометражен цветен филм за търговските връзки и отношения на България с редица западноевропейски и африкански страни.

Накрая нека споменем за филма „Цвета и релси“ (сценарий Станислав Вихров, режисьор Иван Досев), който се посвещава на пионерите, които със свои пари от събрани билки купиха локмотиви за нашата нова електрическа линия.

Освен документалните филми, културните, спортните периодици и пионеристудията ще снима и петдесет и два седмични кинопрегледа.

Ив. Бояджиев

КАРЛ ШНОГ

ЧАРЛИ ЧАПЛИН

ФИЛМОВ ГЕНИЙ И ПРИЯТЕЛ НА ХОРАТА

Възможно ли е Чаплин да е над седемдесет?

Общинският регистър в Лондон — Кенингтън, отбелязва 16 април 1889 г. каго рождения ден на момчето Чарлс Спенсер Чаплин, син на артиста Чарлс Чаплин и на неговата жена Хана. Тези данни изглеждат невероятни.

Просто не може да им повярва онзи, който познава умствената и физическата гъвкавост на този все още водещ кинодеятел, който е имал някога възможност да наблюдава нежния съпруг, младежко игривия баща на своите седем малки (и две възрастни) деца и който е виждал неговия красив и добре поддържан дом в Швейцария. А още по-малко онзи, който е гледал последния му филм „Един крал в Ню Йорк“ и познава обширните планове на големия художник. Нека проследим осмисления и богат със събития път на един от основоположниците на филмовото изкуство, пътя на един малък (1,51 м висок) грациозен човек, който стъпи в осмото си десетилетие след един живот, изпълнен с твърде много труд

Произход и първа младост

Макар и роден в Англия, Чаплин има испанско-французки произход. Това доказват не само официалните документи, а също така и френското му фамилно име — Chaplin, което означава каплан. Чарли, втори син на певицата Хана Чаплин (с артистичното име Флоренс Харлей) и на артиста от музик-хол, джазовият певец и танцьор Чарлс Чаплин-старши, се роди в Кенингтън роуд, една тъжна улица в лондонското предградие Ламбет.

Бедното актьорско семейство Чаплин със своите четири деца (две от които бяха от първия брак на госпожа Хана) вегетираше в една мрачна тухлена къща под наем, която имаше безнадеждния вид на нещо средно между казарма и болница. Бащата, отчаян от това, че след раждането на предпоследния му син Сидней жена му не може повече да играе на сцената, се отдаде на пиянство и все по-рядко получаваше дребни ангажменти. Това наложи двамата най-малки, навярно талантливи синове още отрано да печелят пари.

Чаплин-старши се опита да ги подготви като акробати и танцьори. Този нехаен човек на насладата, колкото добродушен, толкова и лекомислен, все пак беше строг учител на своите синове. Ежедневно те трябваше с часове да релетират всякакви и най-изтънчени артистични номера: стъп, флик-флок, каскад, салто, пеене и свирене на уста, и дори излязлото току-що — в деветдесетте години на миналия век — на мода skating, което означава летни кънки. Грациозният Чарли, най-малкият, се развиваше и като доста добър акробат. Но при едно упражнение той си счуди десния палец и вече не можеше да става дума за една бъдеща акробатична дейност. Затова трябваше да бъде подготвен за танцьор, декламатор и музикант. И по всичко личи, че като педагог по кабаретно изкуство бащата е имал добри успехи. Зашото още в ранна възраст най-малкият получи ангажмент. Момчето беше само на осем години, когато вече свиреше и играеше стъп във вариетето на трупата „Осемте момчета от Ланкашир“. Пет години по-късно Чаплин получи дори един няколкомесечен ангажмент за малка роля с текст. Той играеше смешния хотелски слуга Били в детективската комедия „Шерлок Холмс“.

Чарли, дете на артисти, беше много даровит. Тъй като разнообразният живот на сцената му доставяше голямо удоволствие, а освен това (за щастие на

все по-обедняващото семейство) донасяше и пари, малкият Чарли щеше да бъде щастлив, ако животът му в къщи не беше ад. Неустойчивият баща се погубваше все повече и повече и почти винаги биваше без ангажимент. Крехката майка взе мъката си така присърце, че заболя от меланхолия. Така истински бащин дом за младия Чаплин стана сцената. Неговите способности като пародиен актьор се развиваха. Той можеше да имитира пародийно гостуващите от време на време на сцената в предградието лондонски театрални величини с всички техни характерни особености и лоши навици.

Но и пиеската в няколко серии „Шерлок Холмс“ в края на краищата трябваше да се спре и най-младият, който донасяше доходи на семейството Чаплин, трябваше да потърси нови възможности да печели пари. Той не се плашеше от никаква работа, стана куриер, носач, чирак при стъklar, ваксаджия, сапунисваше клиентите в бръснарски салон (стъпил на малка скамейка). Така той се запозна с хората от предградието, с техните радости и мъки, с техните затруднения и малките им трикове. Той добре запомни как човек може да намери работа, като се изтика напред или сам се погрижи за поправки.

Будното дете остро наблюдаваше също така вида и маньерите на обикалящия го свят. Чарли виждаше много пияници, които се мъчеха да се държат достойно, бедняци и нещастници, които се стремяха да представляват нещо „по-добро“ и посредством някаква смешна дреха — било чрез издута шапка или чифт продупчени ръкавици — да предадат известна елегантност на своето износено облекло.

Всичко това Чаплин използваше по-късно в своите произведения.

Но тогава, в първите си младежки години, той беше общ работник и човека, който изхранваше все по-разпадащото се семейство.

Чаплин бе на седемнадесет години, когато по-големият му брат Сидней, наречен Сид, получил редовно образование на артист, успя да го настани в пантомимната група на Фред Карно. Там той играеше съвсем малки пародии.

Успешният мимик

През първите години нямаше изгледи, че членът на ансамбъла Чарли Чаплин може да постигне нещо. Обратно, диктаторският шеф Карно, който караше хората да го наричат „губернатор“, не обичаше особено много Чарли, който междувременно беше навършил осемнадесет години. Нали го беше ангажирал само поради препоръките на неговия способен по-голям брат Сид! Младият мъж, със закопчаното си до горе тъмно сако и с широки, но винаги силно стиснати устни, беше преди всичко премного сериозен за разлика от другите членове на ансамбъла, които почти винаги се държаха шумно и дръзко. Младият мимик, подтиснат от мизерията у дома, не се разбираше особено добре със своите колеги. Необходимо беше и голяма порция безгрижие, за да запазиш своето добро настроение при Карно, защото неговата пантомимна група можеше и да смаже човек. Не само защото репетираха усилено в запустели постройките, подобни на хамбари, в най-далечни предградия, но и защото гостуваха в малки градове и села при най-тежки условия. Трупата на Карно показваше прекалено лудешки, къси сценки и пантомими, които често лъти завършваха с необуздани сбивания, изпочупване на целия сценичен инвентар и декорацията. Това бяха драстични скетчове, които се разиграваха в кръчми и разбойнически пещери. Двете сцени, в които главно участвуваше младият Чаплин, се наричаха „Една нощ в един лондонски клуб“ и „В един музик-хол“. В тях той имитираше смъртно пияни господа. Нали ги беше наблюдавал така добре в Ламбет.

Към 1912 г. в Кьолнското вариете „Райхсхаален“ авторът на тази книга можа да види при едно турне из Европа съвсем неизвестния още Чаплин, който участвуваше в музикхол-скетч. Той не беше още в своя костюм на скитник, станал по-късно класически, а в псевдоелегантно каре с висши надолу мустаци. Още тогава Чаплин беше смешен до припадък. Той играеше смъртно пиян посетител на театрални ложи. Неговата главна дейност се състоеше в това, да пречи на излизащите артисти при изпълнение на тяхната програма, глупаво да ги имитира, а самият той все по-често да се изхлузва през парапета на ложата.

По това време той беше спечелил вече уважението на шефа на трупата и вече не играеше, както години наред преди това малки роли във втори състав.

Той беше вече близък приятел на управителя на трупата, който ръководеше ансамбъла при турнетата из чужбина. Алф, както Чарли го наричаше, остана негов близък приятел и по-късно години наред беше главен управител на собствената филмова компания на Чаплин.

Запознаване със снимачния апарат

Към 1910 г., когато Чаплин току-що бе станал пълнолетен, двамата приятели тръгват на едно турне из остров Джернсей на Ламанш. Тук те имат една не-обикновена среща с важни последици: на един народен празник те виждат горе, на дюните, един човек с нещо като латерна, поставена на триножен станок. Застанал под едно тъмно платно, той върти някаква ръчка. Запитан, той им съобщава, че се касае до един апарат за киноснимки, който по фотографически начин произвежда новите трептящи „живи картини“. Да, такива картини те познават вече, защото от пет или шест години насам във варietetата от време на време през антракта се показват едни или други от тези, сякаш направени в дъжд снимки на актуални събития или на някаква твърде глупава гротеска. Човекът, с който те скоро се сприятеляват, е оператор във френското предприятие на братята Патé. Сега той снима тук народни сцени и паради. Чарли, заинтересуван от технически новости, моли да му разрешат поне веднъж сам да завърти ръчката. Новият познат му разрешава и Чарли Чаплин прави първата киноснимка в живота си.

Тази дейност му се харесва толкова много, че кара своя интимен приятел заедно да си набавят такъв нов вид „кутия“. Те събират пари, купуват апарата и сетне идват до една идея, която ще донесе печалби, но ще има важни последици: те решават да заснемат с филмовата кутия някои от своите мимични сцени и да ги показват вечер през антракта. Сега те могат да се виждат сами и да се коригират. Трептящите киноснимки през антракта много се харесват на публиката и Чарли не се уморява да снима още и още.

С това обаче той по никакъв начин не е още филмов актьор. Напротив, поради една глупава шега на съдбата той стои още две години далеч от екрана.

И това стана така.

Неоткриваем

Сериозните сценични актьори първоначално се отнесоха към новото забавление с „живите картини“ с известно недоверие. Поради това трудно можеха да се намерят артисти за професионални снимки за „страшните“ или гротескно-глупавите филми. Професионални актьори считаха под своето достойнство да участват при създаването на тези ланаирджийски картини. В повечето случаи само малки артисти, а от време на време някаква величина от вариете позволяваха да ги снимат. Единствено в Америка няколко театрални комици от един малък град в Калифорния се бяха прехвърлили към тази професия. И за едно от тях новосъздадени, тъй наречени филмови предприятия, в дотогава неизвестното селище Холивуд компанията Кесел-Бауман търсеше сега, към 1912 г., талантлив артист, особено по отношение на жестикулацията и мимиката.

На Кесел-Бауман бяха вече разказали за един оригинален клоун във вариете, който е гостувал известно време в САЩ, за един нисък, но извънредно подвижен момък, който се наричал Сеплин. Месеци наред агентите на Кесел-Бауман напразно търсят в Америка и Европа този Сеплин, додето се научат, че във Филаделфия с трупата на Фред Карно гостува един забележителен протескен мимик на име Чаплин. Него те ангажират за студиото на Кейстоун в Холивуд. Това стана в края на 1913 г.

Кинокомикът

По такъв начин Чарлс Спенсер Чаплин бе открит за киното. Но той далеч не беше още онзи безсмъртен Чарли (или Шарло, както го наричат французите).

Изпробваха малкия човек, но продуцентът и главен управител Мак Сенет никак не беше възхитен от новия член на трупата. Сенет беше създал ансамбъл все от комични типове: един грамаден човек, който приличаше на булдог, един кривооглед, един засъхнал старец и още други подобни чудовища. Към тях имаше красиви жени и характерните актриси Мери Дресер и Мейбъл Норман. Какво оба-

че да прави с този млад, сериозен мимик от Лондон? Най-напред той го наричаше Рейс — Чаплин, което означава „гонения“ или „бягащия“, и нареди това ново момче, грациозен и умен акробат, да бяга по екрана като ужилен. Случи се обаче обратното: малкото момче, безспорно даровит като комик, създаде в своята игра наред с буйните моменти и някои спокойни епизоди, поспираше се, движеше се протескно, но бавно.

За тази цел той си създаде на първо време една направо меланхолична маска, изразяваща мрачно, злобно момче с дълги, висящи мустаци.

Но по-късно на малкия му „просветна“, както се казва, и той намери своя собствен стил, костюма, маската и стойката, които скоро го направиха световно известен. Черпейки от своите младежки спомени в Ламбет и възползвайки се от малки наблюдения, той изгради сериозно веселия приказан образ на „Чарли“. При него една елегантна къричка към изхабени парцали, продупчени ръкавици към панталони като конци, нахъсо: подобни противоположни дреди, придружени от съответни мимики, можеха да предизвикат комично въздействие. Той създаде онзи гротескен образ, с чорлавите черни букли, снежнобялото лице на клоун и щестлавната четчица на мустациите. Към песния и износен „Cutaway“¹ той носеше една уж елегантна, твърде шарена и голяма жилетка. Не липсваше и искрящата от силни цветове, но за съжаление парцалива вратовръзка. Широките панталони, които падаха над деформираните и изкривени обувки, бяха твърде смачкани. Към това — елегантно гъвкавото бамбуково бастунче с извитата дръжка.

Всички тия неща той бе видял през младостта си да носят съседите му в Ламбет, част по част, парче по парче, а сега той ги съчетаваше като мозайка. И странно тази мозайка се вързваше. Така се роди парцаливо достойният джентелмен Чарли, готов за геройства и несполуки.

Но това далеч не беше още успешният кинокомик! Защото у Кейстоун, след като известно време гледаха неговите, макар и бурни, но с тих хумор изпълнени сцени, му казаха:

— Ние имаме успех само тогава, когато се използват като снаряди тортите с крем. Само с драстични смешки можем да накараме хората да се смеят. Вие, господин Чаплин, не отговаряте на нашите първоначални представи. Не случайно ние ви наричахме в нашите програми с малкото име „Рейс“². Вие трябваше да бъдете бързащият, бягащият, а сега ни идвате с такива тихи мотиви.

Чаплин отговори, че не е бил разбран. Неговият хумор бил типично английски и след време сигурно щял да има силно въздействие. Тогава му предложиха да прекратят ангажимента с него и голяма сума като обезщетение. Той обаче не се съгласи и принуди предприятието да се придържа към договора. Той предложи да го оставят да снима филми по свой вкус и по свои цели. Най-напред се противопоставиха, но накрая се съгласиха.

Това беше началото на неговата кариера като актьор и режисьор.

През януари 1914 г. беше заснет първият филм с Чарли Чаплин (под режисура на Хенри „Пат“ — Лерман „Как се изкарва хлябът“. През юли 1914 г. (обърнете внимание на забележителната дата!) Мак Сенет засне заедно с Чаплин и с вече известната и любима в Америка комична актриса Мери Дреслер „Лудешката идилия на Чарли и Лолот“². Това беше голям личен успех за Чарли. Още в края на 1913 г. Чаплин бе режисирал вече самостоятелно някои късометражни филми. През ноември 1914 г. изтече договорът му с Кейстоун. Чаплин получи предложение от компанията Есеней в Чикаго да произведе 14 филма. Сега младият човек щеше да получава вече 1250 долара на седмица. При Кейстон той бе започнал със 150 долара седмично и се бе почувствувал богат.

Той подписва договора с Есеней и заминава за Чикаго. Но суровият климат на големия индустриален град не му понася и не му харесва. В Чикаго той снима само един филм — „Новата му работа“. След това се връща отново в калифорнийските ателиета на своята фирма и остава в Калифорния над тридесет години. До февруари 1916 г. той снима за Есеней още 13 късометражни филма.

През първите две години на своето творчество той създава забавни, пародийни, но не и художествени филми. Макар в тези гротески като келнер, цигулар, скитник, затворник, моряк, продавач, банков чиновник, Чаплин да показва вече тук-там лъвски нокти, до голяма степен това са груби шегички с много сбивания, трошени и преследвания. Но все пак, когато Чаплин, след като е спасил от морето

¹ Характерното, тясно, долу закръглено сако.

² У нас известен под заглавието: „Прекъснатият роман на Тили“.

някакъв отвратителен богат курортист и след като този започва да мрънка, той просто го хвърля отново във водата; когато той, в ролята на посетител в едно кафене, без петак се опитва да разиграва най-лудешки трикове и завързва най-хубави запознанства — това е един съвършено нов стил, който се харесва на кинопубликата. Но амбициозният и сериозен Чаплин никак не е доволен от себе си. През 1929 г. той писа в едно френско филмово списание.

„... Преди, когато просто снимах филми, за да печеля пари, не знаех още какво е отговорност и снимах истински комедии. Изведнъж, напълно неподготвен, стоях пред факта: бях прочут (Аз казвам това при всякака си скромност). Оттогава насам, най-малко от оня момент, когато разбрах, че мога да загубя доброто си име, осъзнах своята отговорност. От това работата ми в някои отношения стана по-добра и в някои отношения и по-съзнателна.

Голямото старание само по себе си сигурно нямаше да даде голям успех. Колкото повече размишлявах и пресмятах, толкова повече установявах, че съм подчинен на механиката на хумора, а не разкривам неговия дух. Аз исках да опитам да стана „интелектуален“ и да изследвам изискванията на публиката. Имах желание да се харесвам на публиката, която се показва толкова дружелюбна спрямо мен. Аз трябваше да ѝ дам онова, което на всяка цена обещавах успех, или пък неща, които винаги предизвикват смях у публиката, дори когато нямат нищо общо със самото действие на филма. Тогава дойдох до заключението, че зная какво искам публиката и че успехът ми утвърждава това мое мнение.

Но точно в този момент получих един „студен душ“ във вид на едно писмо. Написано беше от един човек, когото никога не бях виждал и чието име до ден днешен ми е неизвестно. И все пак аз мога да възпроизведа писмото дума по дума. Този човек ме беше виждал във филма „Чарли пожарникар“ в един голям киносалон на Средния Запад и ми писа:

„... В последния Ви филм констатирах липсата на самобитност. Въпреки че по отношение на комичното този филм напълно задоволява, все пак хората не се смяха толкова, колкото на много други филми, които сте създали по-рано.

Страхувам се, че се готвите да ставате роб на публиката. В по-голямата част от предишните филми публиката обаче беше Ваш роб. Публиката обича да бъде превърната в роб.“

Това писмо беше за мене добър урок. И аз го взех присърце.

Работата ми можеше да бъде добра само ако овладеех истинския дух на радостта.

И от това писмо изсам аз се стремя да избягвам именно онова, което публиката според мене желае.“

Думи, които биха могли да звучат надменно, ако не се разберат правилно. Те означават, че Чаплин още от първите си стъпки не е искал да отстъпва пред лиските, банални изисквания за празна и шумна комичност, макар че именно английсаксонският хумор, така нареченият „Slapstick“, т. е. хуморът на гумената палка, можеше да го подведе.

Така още към 1917 г., т. е. едва три години след началото на неговата филмова кариера, Чаплин създаде комедии с особени свойства и недвусмислено ясен социален фон.

През 1916 г. Чаплин снима забавни филми с ефектни протескно-комични „трикове“, като например „Чарли продавач“, който изпълнява своята служба в универсалния магазин, пързаййки се главоломно с летни кънки; или „Скитникът“, който побеждава шестима силни мъже само с един клон. Следващата година с „Чарли полицаи“¹, един филм за най-тъмните бедняшки квартали, той създаде първата филмова сатира за своето време. Как той, просто защото е гладен и защото по някакъв начин трябва да печели пари, работи (макар да е малък и боязлив) като полицаи и се бори с престъпния свят; как той помага на бедните и как накрая спечелва най-върлите престъпници за армията на спасението — това вече е от величината на един Свифт или Молиер.

Така Чарли Чаплин надхвърли ръста на обикновен филмов комик и стана критик на своето време.

Един клоун завладява сърцата

И на други големи клоуни преди и след Чаплин се е удавало да получат оващите на целия свят. Да си спомним само за „Little Tich“ — малкия оригинален бегач на кокили в края на миналото и началото на това столетие, за Фра-

¹ или „Тихата улица“.



телини, за Ривелс и големия Грок. Но тези майстори на веселието успяваха само да предизвикат смеха на хората.

Трагикомичният клоун Чарли Чаплин обаче, защото той си остана клоун при всичката си психическа изтънченост, със своя характерен образ на преследван хитрец успя да спечели сърцата на хората.

По онова време, което съвпада с края на Първата световна война, Чаплин бе превърнал вече шегата на екрана в едно истинско произведение на изкуството.

Трите комедии „Скитникът“, „Заложната къща“ и „Чарли полицай“ бяха напълно новаторски сатири на модерното общество; въпреки своя комизъм те все пак съдържаха несъмнено остротата на огорчения от безчовечността на войната творец.

Като „Скитник“, като вечно преследван в затворнически дрехи, Чаплин навива своите преследвачи, като насочва срещу тях собствените им оръжия. В „Заложна къща“ той е остроумно безпощаден срещу клиентите на заложната къща, защото те безропотно допускат всичко. Този филм съдържа и прочутата сцена, в която Чарли като помощник на собственика на заложната къща преглежда един предложен за залог будилник така, както лекар преглежда болен; изследва го чрез чукане, прислушва го с лекарска слушалка. Тъй като собственикът безучастно позволява да се върши всичко това с неговата вещ, най-сетне Чарли безмилостно отваря часовника с ключ за сардели, изважда частите от кутията, разпръсва ги и ги смазва; а на края слага всички тия вехтории в шапката на клиента и го отпраща със загубилия стойността си залог. Една жестоко комична сцена, насочена срещу незаинтересоваността на хората към собствените им работи.

В „Easy Street“ той се надсмива над лицемерието и фалшивата благотелност. Тук Чарли от разкаяние и набожност (наскоро преди това армията на спасението го е превъзпитала), става полицай в най-дискредитирания квартал на гангстери и убийци в Лондон; той надвива най-страшния гангстер (като го упоява със светлинен газ под един уличен фенер), краде за бедните, гошава гладните деца (като ги храни като пилета с подхвърлени зрънца) и на края превъзпитавя всички престъпници от квартала. Благодарни и примирени, те го следват в една кръчма, превърната в църква на армията на спасението. Една горчиво весела гротеска.

По-късно, с края на войната, сякаш отчаянието и неприязънта към човека, които бяха завладели големия филмов творец, започват да го напускат. Неговите произведения, макар и да не стават по-малко критични, все пак нямат вече този песимистичен хумор.

„Кучешки живот“ се разиграва на мястото за разтоварване на градската смет, в бюрото за намиране на работа; но действието, което показва как Чарли спечелва куче, намира работа, годеница и пари, свидетелствува за по-умерено (но не в буржоазен смисъл „примиренческо“) обединяване на комедия, приказка и критика на своето време, нещо, което Чаплин запазва още години наред в много свои произведения.

Особено много допада на уморените от сраженията хора неговата сладкогорчива пародия на войната „Пушки на рамо“, в която той безкомпромисно разобличава милитаризма и преди всичко пруското кайзерство. Той показва един малък, съвсем не героичен човек в униформа, който понася предано всички страхотии на тъжния, безсмислен живот в окопите, но се възползува от всяка случайност на това недостойно за човека положение. Най-сетне той ляга да спи на каменна издатина в един пълен с вода ров, след като, както са го учили, е сгънал внимателно своя мундир и го е предал на вълните. И сега този лишен от каквото и да е геройство човек, сънува как защитава едно момиче от вражески нападател и най-сетне дори пленява германския кайзер, престолонаследника и Хинденбург. За това той бива награден от английския крал с орден, който владетелят сам откачва от гърдите си.

Наистина не „военен“ филм, а силен, разобличаващ и спасителен смях, насочен срещу войната. С тази своя първа майсторска творба Чаплин стана най-популярният човек след Първата световна война. Във всички части на света, където кината бяха поникнали като гъби, търсеха филми на Чаплин и всички слоеве на обществото, от богатия сноб до най-бедния работник, се смесха на него. Чаплин стана популярен от Рейкявик до Мелбърн.

Причината за изгряващата световна слава на Чаплин беше неговата истинска човечност, неговият дълбок хуманизъм — дължащ се може би на неговите собствени болезнени преживелици като дете. Наистина Чаплин много пъти казва:

„Главната ми цел е да накарам хората да се смеят.“

Но от момента, когато той се издигна над един обикновен панаирджийски шегобиец (и това стана много скоро), това не беше вече смях на всяка цена. Неговият хумор може да бъде твърд, безкомпромисен и пресметлив, но никога не безчовечен. Така в „Пушки на рамо“ той използва като беден войник в наводнения от дъжда ров летящите към него гранати за отваряне на своята консервна кутия, отхапва тайно от глъстия сандвич на своя другар по окоп; но възрайки се над рамото на този другар, той чете неговите писма от родината, радва се заедно

с него за радостите му и плаче над неговите мъки. Защото той е сам. Като „Чарли“ той винаги е сам в света.

Той никога не е банален, никога не е лекомислен и никога не е само сантиментален. Почти всеки негов филм, дори вече в тези първи години, има един ясен социален фон. Борбата на малкия човек е насочена винаги срещу богатите, подтисниците, чиновниците, срещу полицаите и лицемерните институти за благодетелност.

Той се бори с проблемите на комичното. През 1922 г. Чаплин каза:

„Да бъдеш клоун, това е нещо, което може да отчае човека.“

С това той иска да каже, че е твърде сложно с художествени средства да изчерпваш задоволително всички елементи на комичното. Към края на Първата световна война Чаплин се намираше едва в началото на своето майсторство. Четирите филмови предприятия, за които бе работил дотогава, представляват четири етапа от неговия растеж, които могат да се обединят под мотото, изразено в заглавието на един от първите му филми „Как се изкарва хлябът“. Сега обаче амбициите на постигналия успех се разпространяваха по-далеч. Той искаше да създаде поетични произведения за екрана. След като се освободи от продуцентите-търговци и като основа заедно с трима колеги (Мери Пикфорд, Дуглас Фербанкс и Д. В. Грифит) собствено филмово предприятие United Artists, той успя да създаде прекрасната трагикомедия за едно гаврошче „Момчето“¹.

Този филм, снет през 1920 г., чиято премиера в Холивуд се състоя през 1921 г., а в Германия през 1923 г., може да бъде разгледан като първото истинско поетично произведение за екрана. Произведението, в което Чаплин търси да се освободи от своите тежки детски спомени, е поема за взаимомощта на най-бедните измежду бедняците. Както в бъдещите си филми, така и тук Чаплин е едновременно автор, режисьор, главен актьор и продуцент. (Изключение прави филмът „Парижанката“, в който той играе само една минута като носач, но сценарият и режисурата са неговни.) За филма „Момчето“ той откри своя четири и половина годишен партньор, мъничкия Джеки Кутан, и направи от това очарователно дете един затрогващ артист (който по-късно — наистина само съсем късо време — печели милиони долари, но без ръководството и участието на Чаплин скоро изчеза от филмовия хоризонт). В „Момчето“ гаврошчето Джеки изпитва цялата мъка, всички малки радости и цялата любов, които някога е изживял Чарли Чаплин през своята младост.

А при това всъщност нищо не се случва, освен че един окъсан скитник намира до кофата за смет подхвърлено дете, взема го против волята си със себе си и се грижи за него. Грижи се по-добре от баща, по-сърдечен е и е готов да го защити като майка. И в това отсъствие на действие има изобилие от наблюдения, които затрогват и карат хората да се превизват от смях. Как двамата изтласкани от обществото, големият и малкият скитник, като равни говорят и работят (Джеки разбива прозорци, а Чарли ги поправя), как винаги заедно делят ядене, пиене, мястото в приюта и преследванията — дотогава подобно нещо няма нито на сцената, нито на екрана. Този филм прелива от изненадващи, весели хрумвания. Било, когато Чарли брои като банкноти сготвените от самия негов омлети и ги разделя честно, било, когато един скъсан чувал за парцали се превръща в елегантна дреха. Или пък майсторския начин да скрие малкия под себе си в нощния приют, за да спести таксата от една стотинка. И още една, най-голяма изненада: посред тази забавна комедия-приказка за големия град има една силно трагична, реалистична сцена: службата за „обществено подпомагане“ иска насила да отнеме от бедния човечец подхвърленото дете. Тогава преследваният се бори за своя другар по нещастие, бори се с цялото си озлобление и твърдост, дори с бруталност. Без какъвто и да е комичен страничен ефект. Тук се касае за правото на най-бедните да защитят най-скъпото си. Това е изключително и има огромно въздействие.

Докато в досегашните филми в най-добрия случай можеше да се намери забавление, развлечение, веселие, тук за първи път зрителят беше разтърсен от виденото на екрана. Курт Тухолски, който гледа „Момчето“ през 1923 г., изрази това във „Велтбюне“ със следните думи:

„... Иска ти се да вдигнеш ръце и да му извикаш (става дума за Чаплин): Слава богу, че те има тебе! Кръвта на твоего сърце е преминала през мозъка ти — ти чувствуваш с главата си и мислиш със сърцето! Обогатител на живота...“

И по-нататък:

„В твоите филми има истинска човечност и най-дълбока логика на сърцето.“

¹ „Момчето“, у нас под заглавието „Детето на улицата“.



Тебе те познават повече хора, отколкото са познавали Гьоте и Наполеон заедно — пет континента са те виждали и всички са се смели. Ти имаш два леви крака, но сърцето ти е на място. Бъди поздравен!“

След като е привършил „Момчето“, Чаплин е уморен. След седем години непрекъснат труд той иска веднъж да почива. Затова тръгва на пътешествие за Европа. За впечатленията си той пише книга.

„Ало, Европа!“

Под това заглавие излиза дневникът на Чаплин за неговото пътешествие. Това не е никакъв разказ с рекламна цел, какъвто биха написали други холивудчани (или биха накарали да се напише), а една истинска изповед.

Един разгневен художник, който през годините на безспорно творчество е постигнал световна слава, признава без кокетство и без страх на един недоверчиво дебнеш свят с привидна конюнтура, че социалните проблеми на неговото време го подтискат и занимават, че той чувства част от отговорността и желае да помага на преследваните, угнетените и ошетените. Наистина едно смело начинание на човек, от когото бяха очаквали само клоунщини, дори и в книгата му.

Чаплин действително разказва много анекдоти и занимателни неща, но винаги се чувства как тупти горещото му сърце.

Той замина за своята родина Европа, за да си почине „от сценариите, от миризмата на лентите в студияте, от света на договорите, от вестникарските бележки, от монтажните зали, от човешките маси, красавиците на плажа, омлетите, от големите обувки и малките мустаци“. Но заплашителната мизерия, призракът на безработицата, варварщината на политическото „правосъдие“, неща, които той среща пътьом, не го оставят и той е достатъчно смел, за да пише за тях.

При това още преди неговото заминаване го преследваха с подозрения и подлост. Така преди да заміне за Европа, една жена от печата го запита:

— Вие болшевик ли сте?

И Чаплин отговори:

— Аз съм творец. Мен ме интересува животът. Болшевизмът е една нова фаза на живота. Следователно той ме интересува.

Чарли разказва за своето пътешествие по типично чаплински начин. Комиични приготовления за официални приеми, които после протичат съвсем иначе, странни срещи и въпроси; трагикомични чувства при поразителния възторг, с който го посрещат в Лондон. И посред описанието на своите раздвоени чувства, след предаването на шумни сцени при посрещането има следните изречения.

„Аз оставам сам със своите мисли. Само да можех да направя нещо, да разреша проблема за безработицата или да извърша някакво друго голямо дело като благодарност за всичко това...“

В своя роден град чествуваният никога не е напуснат от чувството на солидарност с всички угнетени и обидени. Така в един елегантен клуб, в който го канят негови приятели, той става свидетел на високомерен разговор, в който един мускулист артист се хвали, че бил отишъл в дискредитирания квартал на бедняците Лимхаус (мястото на действие на един разказ на Дикенс, а също и на редица късометражни филми на Чаплин), за да си премери там силите със „силните мъже“. Той не ги намира и подиграва изнурените работници. Но да оставим Чаплин да говори сам:

„... Това беше премного за мене. Отвратих се. Аз му отговорих, че е твърде лесно за един добре охранен, превисоко платен артист да се перчи пред тези бедни хора. Колко ли силен щеше да бъде, ако трябваше да води живота на тези бедняци. Много е просто да искаш да се мериш с тези хора при неговия заоблен гръден кош и добре тренирани мускули. Те, разбира се, не са силни, но когато става дума да тръгнат на война, когато стане въпрос да загубят ръка или крак, изведнъж техните сили са достатъчни. Затова те не се разкарват да търсят безпричинно разправии.“

По повод на моите думи компанията се разпръсна, но аз се чувствах така отвлечен, че не обърнах внимание на това.“

Чаплин пише как той снима: честно и с пълно съзнание за комичното и трагичното на един дъх.

След световния успех на „Момчето“, за чиято премиера именно големият художник заминава за Лондон, уважаван и богат, той пише за своето пътуване с луксозния параход „Олимпик“.

„За първи път се чувствавам като елегантен господин, като светски мъж.“
Но станал сега видна личност, той не е забравил своята младост и тежката си борба за признание и не я забравя никога. За своите особено фини съпътници той пише:

„... Но къде може да се намерят хора, с които да се срещнеш на обща основа? аз непрекъснато чувам и чета за това, но никога не ми се отдава да се запозная с хора и да си остана самият аз.

За това аз се чувствавам свободен от всеки упрек срещу мене, тайно обявявам всички пасажери от първа класа за сноби и решавам да се опитам веднъж с пътниците от втора или трета класа. С фините хора някакси не мога да се сдружа. Раздразнен, решавам да предпочета ласажерите от другите класи и екипажа.“

Той се отправя към огнярите, които са се качили на палубата да подишат въздух и веднага познават Чаплин.

„В техните почернели от въглища лица се показва усмивка. Те викат „Ура“ и „Ало, Чарли“. Когато виждам как просветват тези задебелени лица под въглищния прах, душата ми се сгрява. Аз ги обичам.“

Запрогващи са впечатленията на Чаплин от посещенията на местата от неговото детство, на Кенингтън крос и Честър стрийт. Гледката на беднотията го засяга силно. Той вижда стария туберкулозен уличен продавач, когото познава още от дете, вижда децата, седнали по стъпалата на къщите.

„Чувствавам как се задушавам. Когато минавам покрай тях, те вдигат главите си. Без никакво стеснение те отправят своите хубави и добри очи към чужденеца. Те ми се усмихват, аз им отговарям. Само да можеше да се направи нещо за тях, за тези малки босяци с живот без перспективи.“

Канейки се бегом да напусне старото си родно място, защото „облечен като мен не може да скита из Ламбет уок“, той среща гаврошчетата, които го следват.

„Те тичат около мене, за да ме огледат от всички страни.

Мислено виждам себе си като един от тях. По мое време и аз щях да тичам след знаменитости. И мене щеше да ме подтиква любопитството, и аз щях да се блъскам, да удрям с юмруци, за да си пробия място в най-предната редица. Те носят парцали, както ние едно време, само че са още по-парцаливи. Те ме поглеждат в лицето и когато се смеят, си показват занемарените зъби.

Боже господи, зъбите на английските пролетарски деца са ужасяващи. Може и трябва да се направи нещо за тях!...“

Той лише за проститутките, които го разпознават и стават съвсем стеснителни и „буржоазни“; три бедни млади момичета, с които Чарли и неговите приятели разговарят нощем на улицата и на които дават пари, за да могат да пътуват за къщи.

Така стигналият до слава и пари художник върви по местата на своята младост, развълнуван и с готовност да помогне.

Какво прави Чаплин иначе?

Но да се върнем с Чаплин към неговата работа. Какво е направил той принципно различно от всички останали кинодейци — дори и от най-значителните?

Той започва със своята мимика и жестикулация.

В този начален период на кинематографията няма киноартист, който така образно и с толкова малко средства да засилва изразителността на човешкото лице като Чаплин. Само с едно повдигане на крайчеца на око, с едно трепкане на устата „Чарли“ изразява цели комедии, а и цели трагедии, много нещо казва със своето малко, твърде лодвизно и тренирано тело. Със своите акробатически обучени крайници той е предизвиквал по вълнуващ начин смях и сълзи. Краят на много от неговите филми, в които той като „Чарли“ тъжно се отдалечава от погледа на посетителя, е станал световно прочут.

По отношение на декора десетилетия наред Чаплин не правеше никакви отстъпки на публиката, а показваше безкомпромисно своя собствен тесен, но реален свят (дори когато го показваше приказно и пародийно). Всъщност той изграждаше в студиото почти винаги Лондон от своето детство. Все отново Ламбет и Кенингтън роуд: тъмни, мръсни задни дворове, покрити със сажки, с ръждивите железни стълби на стари къщи. Ниски, опушени кръчми, страхотно голи учреждения, от полицейския участък до нощния приют. Често само рисувани.

(Следва)

ПО ВЪПРОСА ЗА ПЪРВИТЕ КИНОПРОЖЕКЦИИ У НАС

Успоредно с развитието на нашата кинокритика се забелязва появата и на бъдещата ни киноистория. От няколко години някои автори и сред тях на първо място Александър Александров проявяват интерес към фактите от историята на българското кино. В редица бележки и статии, публикувани в сп. „Киноизкуство“, „Филмови новини“, „Народна култура“ и др., Ал. Александров съобщава любопитни подробности за развитието на най-младото изкуство у нас, установява факти из историята на българския филм, из първите прояви на кинокритиката и кино-рекламата и т. н. Може да се каже, че дори вече се породиха известни полемики по някои спорни въпроси из родната киноистория.¹ Те са свързани най-вече с оценката на някои мемоари на филмови дейци, а също и с въпроса за първите кинопрожекции в България.

Този въпрос заслужава особено внимание, защото всъщност от него ще започне историята на българското кино, която предстои един ден да бъде написана. Не ще съмнение, че тя ще обхване и „предисторическия“ материал, т. е. времето, когато още нямаме български филм, но имаме кинопрожекции в България.

В статията си „За първите кинопрожекции в София и за нещо друго“ Александър Александров се занимава не само с прожекциите в столицата, а и в цялата страна. Той си поставя за задача да отговори преди всичко на въпроса: „Каква е в действителност истинската картина на началото на киното в България според установените вече документи?“ Като се уговаря изрично, че досега не е открил данни за първите кинопредставления у нас, които може би са станали около 1896 г., той пише:

„Във всеки случай първото известно нам упоменаване на думата „кинематограф“ в историята на българския печат намерихме в едно съобщение във в. „Работнически вестник“ от 26. IX. 1902 г. ...“ (к. м. — Л. Г.).

И той цитира из хрониката на вестника, че в Хасково се продава киноапарат. Въпреки че пише цял подлистник, авторът не отделя място да анализира този факт. Увлечен от откритието, че дори в „един затишен тогава провинциален град“ кинематографът е вече „предмет на търговия“, Александър Александров обаче пропуска три важни момента в краткото обявление: първо, че кинематографът, който се продава, е „много малко употребяван“; второ, че е „с единадесет съвсем нови картини“ и трето, че се отстъпва „много евтино“. Може би ако беше анализирал по-внимателно тези данни, авторът щеше да разбере, че не можем да търсим началото на първите кинопредставления у нас в Хасково.

Също така надали бихме могли да пи търсим и в София. По онова време столицата не е имала значението на културен център, което придобива по-късно; напротив, в културно отношение градът е бил твърде изостанал. Средища на блестящия тогава, но вече зараждащ се културен живот са били градовете Русе, Пловдив, Търново, Варна и др. И съвсем естествено е в някой от тях градовете да потърсим и първите кинопрояви у нас.

Да вземем град Русе. Още в турско време градът е бил важен център, тъй като пътят по Дунава от Виена и Белград за Цариград е минавал през Русе—Варна или Русе—Пловдив. Това му положение, както и близостта му до Букурещ и до свободна Румъния, го прави важно средище и непосредствено след Освобождението. Нека си спомним описанието на града, направено от Иван Вазов в романа „Нова земя“ (писмото на граф Аполон Марузин). Наистина интересна картина е представлявал Русе по онова време и особено в края на миналия век. Град, бързо издигащ се индустриално, в него вече трайно проникват капиталисти-

¹ Виж статията „Първите кинопрожекции в София“ от Т. Димитров във в. „Вечерни новини“ от 23. I. 1960 г. и отговора „За първите кинопрожекции в София и за нещо друго“ от Ал. Александров, киновед, във в. „Народна култура“, бр. 5 от 30. I. 1960 г.

ческите форми на производство със съпровождащата ги класова диференциация, с модернизирането на нравите и морала, с влечението към руската и европейска култура, при всичката странна смесица между ново и старо, между модерно и първобитно. Същевременно Русе бил център на интензивен културен живот. Русенското гражданство имало необикновено високи културни интереси и изисквания. В града излизат литературни списания, подвизават се и крепнат млади писателски сили, пристигат чуждестранни театрални групи, гастролират артисти от Франция и Италия, дори някакъв негър цигулар-виртуоз от Куба; провалът се именити за времето си италиански певци, които били принудени да си заминават веднага, без да дадат второ представление; гастролира с голям успех трупата „Сълза и смях“ с Ив. Попов, В. Кирков, Е. Златарска, М. Попова и др. В салона на хотел „Централ“ русенци слушат оперите „Лучия де Ламермур“, „Риголето“, „Трубадур“ и др., гледат „Ревизор“ на Гогол и „Комедия от грешки“ на Шекспир; тук се показват и някои от първите пиеси на Иван Вазов.

Пак в Русе с много шум и сензация в началото на 1897 г. пристига киноапарат. За това необикновено събитие е разказано следното в рубриката „Вътрешна хроника“ на русенския в. „Законност“, г. I, бр. 32 от 27. II. 1897 г.:

„В прада ни от двадесетина дена насам е пристигнал един кинематограф, апарат, който изображава на платно тъй наречената „Жива фотография“. Апаратът дава възможност да се виждат изображаемите от него картини и сцени във всичката им живост и движения. Пристигналият кинематограф показва например един движуш се трен, посрещането на цар Николая в Париж, една от парижките площади и т. н. — всичко това толкова живо и естествено, щото се получава пълна илюзия. Апарата се помещава в новата къща на г. Марин Чолакова, на площада пред бъдещата градска градина. Входа струва 1 лев.“ (Цитатът е буквален — Л. Г.).

Задача на нашите киноисторици е да установят дали тук става дума за първата кинопрожекция в България и в тази насока техните „упорити и продължителни проучвания“, за които говори Ал. Александров в споменатата си статия, трябва да продължат. Във всеки случай посочената прожекция е от много по-ранно време в сравнение с датите от 1902 и 1904 г., които се смятат за документално установени в историята на киното у нас.

Прожекциите в Русе от началото на 1897 г. показват, че киното е дошло в България много скоро, след като е изобретен първият прожекционен апарат от братя Люмиер (в края на 1895 г.). Иначе не би могло и да бъде. Както се знае, това „чудо“ прониква дори в Индия преди 1900 г., а какво да кажем за нашата току-що освободила се страна, която жадно поглъща всичко ново.

Цитираната хроника от в. „Законност“ опровергава досегашните заключения, че „за периода до 1902 г. въобще липоват“ данни за „проникването на кинематографа в България“ и че вестниците дотогава „не са отбелязали кинематографическите прояви“. Особено неприемливо е второто твърдение, като се има пред вид, че тогавашната преса е отразявала много по-незначителни културни и др. прояви.

Работата по историята на българското кино е в съвсем началния си стадий. Поради това има значение установяването на всеки факт от тази непроучена област. Изобщо към фактите от родната киноистория трябва да проявяваме повече уважение и да ги търсим и изследваме по-упорито и задълбочено, защото тук не можем да се опрем върху кокилите на обилната подръчна справочна литература, която ни подпомага, лишем ли за западното кино. Историята на българското кино се нуждае от колективните усилия на повече автори. Искане ми се да вярвам, че дори когато нямат характер на научно съобщение, както е в случая, сведенията могат да бъдат полезни на специалистите от съответната област.

Люб. Георгиев

НАЧАЛОТО...

Още на следващата година след знаменитото кинопредставление в парижкото „Гран кафе“ и нашата страна била навестена от странствуващи оператори, които запознали българската публика със „сензационната новост“. Идващото чудо на двадесети век прониквало със светкавична бързина по панаирите и варietetата. Издигали се един след друг брезентови биоскопи и кинематографи. Хората въпреки оглушителния шум на агрегатите следели със затаен дъх трепкащите изображения по бялото платно. Заливали се от смях, когато героите трюшали безброй чинии, замеряли се с торти или са се гонели и биели, без да е известно кой кого гони и за какво го бие. Плакали над жални и сърцераздирателни драми, на които сега бихме могли най-много да се поусмивнем.

По същото това време някъде в началото на века, когато в София токущо озетнали електрическите крушки и на автомобил се возил само царят, се появили и първите отечествени кинохроники. Не е известно и досега името на първия български кинооператор. Известно е само, че от 1910 г. столичното кино „Модерен театър“ започнало да включва редовно в програмите си филми с български пейзажи — с българското слънце, дървета и улици, с образи на наши съотечественици, снети от операторите-българи — Георги Вълчев, Крепиев, А. Ив. Жеков, Ив. Хр. Димитров и още неколцина, чиито имена и до днес за съжаление все още не са установени.

През зимата на 1915 г. се състояла и премиерата на първата българска кинокомедия „Българан е галант“, снета от оператора Гаетано, също по поръчка на „Модерен театър“. Режисурата и изпълнението на главната роля били възложени на Васил Гендов. Отзивите на печата били приповдигнати и щедри на хвалебствия. Един от столичните вестници предричал блискато бъдеще на България, която стремежи

се „във всичко да подражава на западноевропейските колоси“, щяла да „тури началото на един нов отрасъл на изкуството“.

„Новият отрасъл“ обаче видял бял свят под българското небе в една неблагоприятна обстановка за развитие то на подобно творчество. На македонския фронт вече гърмели топове. Балканските народи били въвлечени в братоубийствена касапница.

И въпреки това публиката, привикнала да изпада във възторг от глупавите похождения на Модерния Иванчо¹, виждала на екрана познати нашенски улици, лица и нрави, та дори и наш Макс Линдер. Ето защо приемът на първия наш игрален филм бил повече от радушен. Съвсем близък и роден бил за зрителите и образът на полулегналия лъв във встъпителните титри на лентата по подобие на галския петел от филмите на „Пате-фрер“.

И така — българска кинокомедия с български шемпел!

Първите стъпки на балканския съперник на Макс Линдер били направени...

Това съперничене „с западноевропейските колоси“ обаче скоро не се удало.

Съдено било на новия отрасъл още в най-крехката си възраст да се сблъска с грамадни мъчнотии и да си остане в пионерски стадий на развитие в продължение на три десетилетия.

Загледан в примамливите хоризонти на отечеството, лъвът си останал дълго време полулегнал, без да се изправи с целия си ръст. Не му достигнали сили. Пък и на помощ никой не му се притекъл.

Но така или иначе със свойствената си българска жилавост новото изкуство започва да си проправя път. В разгара на самата война Гендов пристъп-

¹ Побългареният френски комик Андре Дед.



Най-ранният български филм, запазен в Българската национална филмотека, е „Балканската война“, снет от А. И. Жеков. Авторът посветил своя филм на пламенния русофил, героя от Балканската война — генерал Радко Димитриев. Камерата е запечатала за поколенията българската земя и дървета и образите на дедите ни, които и в грубите си войнишки униформи са все същите добродушни мъжествени български селяни, понесли безропотно на плещите си тежестите на войната.



Тракийският войвода Тане Николов



Пленени турци



*Васил Гендов и Манол Киров във филма
„Любовта е лудост“*

ва към снимането на нов филм „Любовта е лудост“ (1917 г.). На какъв проблем ще откликне младият кинематографист? Какво смята да каже на зрителите? На какъв жанр ще се спре?

Пак комедия, но не върху национален жизнен материал, а една побългарена версия по разказа „Палавата“ на френския писател Рене Лекроа. Комедия — развлекателна, но не от най-оригиналните.

...Любов между двама млади и вечно противопоставяща се леля, която предпочита да омъжи племенницата си за богат жених. Но внезапната поява на добрия стар приятел и преобличането на героя спасяват положението. Идва неизбежният „хепи-енд“ — бедният получава дългоочакваната благословия на лелята.

Филмът, който е запазен в Националната филмотека, е в две части с обща дължина 500 м. Снимачната работа е извършена от М. Райфлер. Ролята на студента се изпълнява от Васил Гендов, девойката — Жана Гендова, приятелят — Манол Киров, а лелята — Мария Тороманова.

За пръв път при „Любовта е лудост“ постановчикът се е ръководил и от сценарен план, нещо като режисьорска книга. Този сценарий е всъщност едно огледало, в което се открива малолетието на нашия филм — и интелектуално, и... материално.

„Места, където ще се играе комедията

1. В нашия двор, до оградата.

2. Кафене „Континентал“, и то преди обяд, защото има много слънце. Ще

се снима през прозореца.

3. В двора на Цанкини, зад малката стълба на задната страна.

4. Боя за мустаци, огледалце и кърпа за избърсване, пудра, червило. Сребърната табакера на Жоро.

10. Върте в „Панах“, ако каже Райфлер, че може да излезе нещо.

1) За Жана ще трябва една хубава официална рокля, тафтияната шапка на райета, една всекидневна, а когато ще идва при мене в къщата, ще бъде с нещо друго (чантата на Гизела).

2) За мен — панталони пепит и багун със сребърна дръжка. Едно бяло палто за преобличане, което после ще облече и Манол. Гарсонетката и черните кожени ръкавици.

3) За Манол — черни дрехи.

4) За Тороманова — една старомодна шапка и пелерината от мама. Чадърът с кокалената дръжка от Бонка. Чанта с ресни като на леля Елена.

Писмо с елегантен плик за мен. Запета картина Тороманката да не забравя плетката и очилата на тате.“

И т. н. и т. н.

И Гендов, както и повечето пионери на нашето кино от преди Девети септември 1944 г., мечтаеха само със заеми срещу часовник или апартамент и с гол ентузиазъм да създадат филмова индустрия и да прославят България едва ли не по петте материка...

Това беше едно тъжно и едно трогателно пионерство. Началото на едно донкихотство...

Г. Стоянов-Бигор

ТРУДНОСТИ И НАДЕЖДИ

НА ИТАЛИАНСКОТО КИНО

Едно от най-тревожните явления, характерни за изтеклата 1962 година, беше липсата на инициатива и смелост. Нека сега да обърнем поглед към ония филми, които се появиха по екраните. От стотте значими теми, които италианската действителност може да предложи, бяха избрани (да бъдем великодушни) десет и върху тях се изгради нова школа.

Да започнем нашия преглед с филмите, които третираат антифашистка тема. Какъв голям скок назад от „На оръжие, фашисти сме“, който филм по-ново-му ни върна към миналото, до „Походът към Рим“, направен светкавично, подобно на търговска сделка с цел да отнеме на други режисьори възможността да използват това многообещаващо заглавие. В известен смисъл тук се наблюдава същият преход от трагичното към фарса — явление, което съществуваше в следвоенните филми, когато обезпокояващата действителност беше заменена с Аркадия, макар и пролетарска.

Да разгледаме произведенията, които имат за тема „отчуждаването“. Също и тук, като се започне от хладния интелектуализъм на Антониони, спорен и загадъчен, и се отбележат постиженията на младия режисьор Петри, бързо стигахме до ония филми, изградени върху комични ситуации от рода на „Задминаване“.

За отбелязване е, че същността на темите е такава, че самите те изискват и от най-несериозните режисьори трагична развръзка. Така филмът „Задминаване“ завършва със смъртта на един човек, а „Походът към Рим“ — със самоубийството на една нация. Но се разбира, че и в двамата филма край е изкуствен и преднамерен. Към него публиката отива неподготвена, защото неправдоподобното комично разрешение е принизило художествената му стойност. Разбира се, не може да се очаква, че зрителите ще разсъждават върху тези произведения и ще си извлекат смислени изводи. Филми от подобен род и начинът, по който се поднасят на публиката, могат само да покровителствуват умствената леност, но не и да бъдат материал за мислене.

Често се намеква за новата италианска вълна, като се смята, че това явление би могло да бъде много по-сериозно от появата на френската нова вълна. Но в действителност съществува ли нова италианска вълна? Без съмнение тя би могла да има основа, върху която да създава произведения — неореализма, който във Франция не съществува. Обаче в Италия и до днес няма една поне най-малко обща тенденция, която да групира около една програма различни по интереси и стил режисьори, за да замести онова, което в Париж се нарича само-рекламиране на току-що създаден снимачен екип.

Младите режисьори в Италия се организираха под знамето на капиталистическото производство, подобно на скъпи коне за яздене, които си избират една или друга конюшня. Но скоро изпитаха на собствения си гръб, че при първата погрешна стъпка, при първия несполучлив филм новите господари могат много бързо да се откажат от ролята си на „меценати“. От друга страна, всеки режисьор има свой почерк, следва свой киноидеал и често, тласкан от най-различни влияния, слабо ориентиран от критиката, стига дотам, че с филма си внася объркване сред публиката. На зрителите днес не могат да се поднесат посредствени филми на иначе добри режисьори или филми, подобни на ония, които се правеха преди петнадесет години и отговаряха на тогавашното положение в Италия. Неуспехът сред широката публика на двата сполучливо създадени филма „Бандити в Оргасоло“ и „Жива кожа“ са красноречиво доказателство. А как ще бъдат посрещнати и приети произведенията на младите режисьори и сценаристи, организирани и ръководени от неуморимия Дзаватини?

Днес всички могат да определят стойността на злото, причинено на италианската култура от ония политически сили, които преграждат пътя на стария

несреализъм. Затова първа задача на авангарда е да изгради платформа, която да начертае пътища за младите творчески сили.

Вече споменахме за отговорността на критиката, която днес по различни причини е неспособна да направи една пълна обща оценка, а по-малко или повече се ограничава да се влачи след една или друга тенденция, да изтъква един или друг режисьор, без да има предпочитания. Ето защо тя е уважавана от ония, за които повече ласкаво, и е презирана от другите. Връзката читател-кино-критика може още по-малко да ни зарадва, ако е вярно мнението, което поддържа, че днес зрителите следват критиката, но ѝ се доверяват по-малко, отколкото преди. Всичко това показва, че картината не е толкова мрачна, а действителността е много по-сложна. Подчертаването на някои тревожни явления се наложило от бързото развитие на италианското кино, а също така и от израстването на публиката.

Достатъчно е да се отбележат филмите „Салваторе Джулиано“ и „Четири неаполитански дни“, в чийто успех създателите им не вярваха. Те бяха приети от публиката благодарение на талантиливите режисьори, които знаят как да развълнуват сърцето и съвестта на зрителя.

Справедливо е да се отбележи, че мнозина от италианските зрители искат киносът да не се влияе от „модните течения“, колкото и привлекателни да са те, кинокритиката да има по-голямо доверие в зрителя, да бъде повече проблемна, когато е възможно, без да е дребнава. Впрочем необходимо е да се осигурят условия, които до днес не са създадени, за да може този насъщен разговор между критика и зрител да се разшири и задълбочи.

Сега този разговор е още по-нужен, тъй като ни се струва, че през 1963 г. тези тревожни явления ще се задълбочат. Създаването на суперфилми, чието излизане на екрана се очаква през първите месеци на годината, поставя въпроса как ще се представят в новите си, тоя път цветни филми Висконти, Фелини, Антониони? Ще допринесат ли за увеличаване или намаляване на трудностите, които стоят пред младата смяна, тъй като тя няма перспективи и е хладно приета от страна на изисканата публика. С какви нови идеологически завоевания ще се обогати италианското кино, когато се снимат филми-гиганти от рода на „Библия“, в които суперпродукции се влагат огромни капитали, за да се видят на екрана имената на някои големи италиански режисьори заедно с Дрейер, Бергман, Бресон, Курасава? Нима не се знаят постиженията във филма „Бокачио 70“, който може да бъде наречен „антология на лукса“, достойна за „икономическото чудо“. Накратко: как ще може да върви напред италианската култура, ако демократичните сили не се борят за прекратяване дейността на тръстовете и не обединят своите сили, за да тръгнат по пътя, който отговаря на националните интереси?

Уго Казираги
Из в. „Унита“ — януари 1963

ОРСОН УЕЛС ОБВИНЯВА

Преди няколко седмици се появи по френските екрани новият филм на Орсон Уелс — „Процесът“, снет по едноименния роман на Франц Кафка.

Преди да разгледаме новия му филм, който Ги Бертран от „Кларте“ и Лашинз от „Юманите“ сочат като „един от най-забележителните филми в историята на кинематографията“, нека си припомним накратко кой е О. Уелс и защо американски филмови критици от

хърстовата преса го нарекоха „един отвратителен филмов гений“?

Преди двадесетина години за пръв път блесна по афиши и светлинни реклами името на един млад холивудски режисьор, който с филма си „Гражданинът Кейн“ показва голяма гражданска смелост, оригинално виждане и талант. В този филм Орсон Уелс рисува шеметното издигане на един вестникарски магнат и неговия печален край.

Това бе разобличаващ разказ за интимния живот и безскруполните борби на „царя на жълтата преса“ — американския мултимиллионер Рандолф Хърст. Темпераментната игра на Уелс (във филма той изпълняваше и ролята на „героя“ Кейн) и самотният му подход към сценарий и постановка му спечелиха още тогава много почитатели и много врагове. Негови приятели станаха честните прогресивни зрители по цял свят, а неприятелите му — холивудските филмови търгаши и магнатите от Уол Стрийт.

Със следващия си филм — „Великолепните Амберсонови“ — Орсон Уелс продължи нападите си срещу финансовата аристокрация, както и експериментите си с кинотехниката. Този филм му спечели нови лаври и нови неприятели.

В „Дамата от Шанхай“, която той постави, изпълнявайки главната роля, героят на филма се бори с всички сили и средства за слава и пари, но накрая, изтощен от неравната борба с финансовите акули, уморено заявява: „Какъв смисъл има човек да се бори и да живее в един такъв свят, където всеки безогледно те мами?“.

Тези три филма вдигнаха голям шум около името на младия режисьор и актьор, който бе напуснал Бродуей, за да завоюва Холивуд. Подетата срещу него кампания в печата му попречи дълго да намери работа. Орсон Уелс се обогува с филмовата столица и с родината си, заминавайки за Европа, където прекара седем години в самоналожено изгнание. През този период той филмира Шекспирови пиеси: „Отело“ и „Макбет“, както и „Третият човек“ по романа на известния английски писател Грейъм Грийн.

Преди шест години О. Уелс се завърна в Америка и скоро направи филма „Допир със злото“. В него той разкри безкомпромисните груби похвати на полицията в малък провинциален град близо до мексиканската граница.

Този му филм предизвика същата реакция и Уелс пак напусна Америка. След кратък интервал на театрална дейност в Англия, където той постави между другото и „Моби Дик“ на Херман Мелвил, той замина за Франция. В „Процесът“ заедно с Уелс участват Жана Моро, Роми Шнайдер, Елиза Мартинели и Антони Пъркинс. Действи-

ето на романа на Кафка се развива в Прага през 1920 година. Филмът на Уелс обаче не е свързан с определено място или време. Символите са изяснени, политически заострени и добиват съвсем съвременно звучене.

Героят Йозеф К. живее самотно в пансона на фрау Грубах. Една сутрин неочаквано в стаята му влизат двама агенти, които го уведомяват, че е поставен под домашен арест. Те не му обясняват в какво е обвинен. Съседите му започват боязливо да го отбягват. Посещава го вуйчо му Макс, чрез който той се обръща към един адвокат. В очакване на процеса, на Йозеф К. бива позволено да излиза и да ходи на работа. Обвиняемият отива на театър, за да се разсее, но успява да стори това. После посещава черква, но и свещеникът, към когото се обръща, не успокоява страховете му, а повече го разтревожава. Когато най-после се започва съдебното заседание, то така измъчва Йозеф К. и неговите близки, че той моли настоятелно агентите, които го пазят с един нож, да го забият в гърдите му и да сложат край на терзанията му. Вместо това двамата пазачи се отдалечават и хвърлят върху него бомба. Йозеф К. изчезва сред огромния черен облак от експлозията.

Кошмарното съществуване на обикновения човек от капиталистическото общество е пряк резултат от неговото неразбиране на силите, които движат заобикалящата го действителност. Истина, когато индивидът там е застрашен от някого или от нещо, законът го защитава. Но кой ще го защити от закона на класовото общество? Съдиите ли? Та те служат на силните на деня и треперят за мястото и спокойствието си. Те така обичат рушветите, виното и хубавите жени.

Уелс е модернизирал съвсем романа, като е вмъкнал във филма и кибернетика. „Електронни мозъци“ работят в услуга на правосъдието наред с полиция, войска и дълбокомислени адвокати. Но всичко това не може да спаси една отиваща си система, едно изтощено общество. Краят на Йозеф К. е символичен. Това е апокалипсисът на една цивилизация, застрашена от атомна катастрофа поради това, че не разбира своята вина и отговорност.

Илия Рилски

„БУНТАРИТЕ“ ОТ ОБЕРХАУЗЕН

„Ние обявяваме нашите претенции за създаване на нов немски игрален филм. Този филм се нуждае от нови свободи. Свобода от обичайните за бранша конвенции. Свобода от влияние чрез комерчески партньори. Свобода от опека на заинтересованите среди...“

По такъв реторичен начин излязоха пред обществеността през февруари миналата година на време на филмовите дни в Оберхаузен двадесет и шест млади западногермански кинодейци, инспирирани от наследената от Франция „нова вълна“. Тази акция намери силен отклик само затова, защото кризата на западногерманския игрален филм понастоящем е достигнала своя връх и копнежът за някой месия е завладял всички.

Оберхаузенските „бунтари“ искат да преобразят игралния филм. Но те, които малко по-късно се учредиха в група на „младия немски филм“, са достатъчно реалисти, за да знаят, че без пари филм не се снима. Това важи за късометражния филм, а още повече за игралния. Как да се постъпи тогава? Един от техните говорители, д-р Александър Клуге, писа за това в един швейцарски вестник: „Програмата, която се поддържа от Оберхаузенската група, ще се финансира след време чрез самата себе си. В началото, когато в сравнително кратък срок трябва да се създаде нов модел на филма... програмата остава да разчита все пак на обществено поощрение. Това значи, че в рамките на свободната киноикономика ние трябва да получим определен, некомерчески простор на действие.“ Материалните предпоставки за това д-р Клуге търси в бонския държавен бюджет. Ето парадокса и безсилието на младите кинодейци. Те желат освобождаването на западногерманския филм от своята духовна изолация. Но тъкмо тя е един важен белег на бонската културна политика. Те искат да намалят влиянието на чисто комерческата практика в киното, но с това те засягат основите на ка-

питалистическото общество. Те говорят за обществена отговорност и искат да се занимават със социална документация, с политически въпроси, с въпросите на образованието и с нови открития в областта на киното. Това звучи добре в забуления гъсталак на западногерманската филмова продукция, но остава да се изчака и се види дали гневът им един ден ще бъде голям или малък.

„Киното на татко е мъртво“ — с този боен вик тръгнаха на поход кинодейците. А с какво могат да ни се похвалят? Известни са ни няколко заслужили внимание къси филми против пресищането на западногерманския буржоа и против двойствеността на западногерманското стопанско чудо. Ханс Ролф Щробел и Хайн Тихавски привлякоха вниманието с „Бележки от Алтмюлтал“. Те разкритикуваха кретенизираните благородници и тевтонските героични предания. Петер Шамони заведе с д-р Александър Клуге „Бруталността в камък“. В него развалините на пищените постройки на мястото на нацисткия партийен дом в Нюрнберг са видени под тъгъл, който разкрива бруталността на фашистката система.

Проблемът за стопанското чудо се третира и от Волфганг Уркс в цветния рисуван трикфилм „Градинското джудже“. Същият режисьор създаде с „Плевелът“, един сатиричен трикфилм за апатията у дребния буржоа, който не се бори с опасностите, заплашващи обществото, и загива от тях. Харо Зенфт поставя на преден план в „Пароли и сигнали“ изборни плакати от годините 1918 до 1933 и с това се опитва да обясни вътрешните процеси във Ваймарската република. В „Тевтонците идват“ Петер Шамони взема на прицел туристическата треска на западногерманския дребнобуржоа. Щробел-Тихавски продължава репортажа си върху социалните проблеми на Южна Италия („Големият ден на Джовани Фарина“) с филма „Нотабене Медзоджорно“, който се старее да даде едно трезво тълкуване на социалните отношения в един мизерен кът на Европа.

Активността на Оберхаузенските „бунтари“ съвсем не се изчерпва с тези заглавия; но тяхната продукция се движи в тези рамки. Херберт Весели и операторът Волф Вирт вече предложиха на публиката един игрален филм. „Хлябът на ранните години“ възникна по новелата на Хайнрих Бьол. Филмът разказва за живота на един младеж, когато първите пълни с лишения

следвоенни години се приспособили към едно общество, което по-късно се изхвърля в надпреварата за буржоазно съществуване и капиталистическа печалба. Познанството му с едно момиче от родния град му помага да избяга в една привидна, малка индивидуална свобода, за която той не знае какво ще му донесе утре. Филмът претърпя неуспех в Западна Германия. Дребнобуржоазната публика седеше неразбираща пред един герой, който заменя златните вериги на буржоазната обезпеченост срещу материалната несигурност на духовната свобода. Тук двама от Оберхаузенците застанаха на прага на един път, който може да води към прогресивно ангажиращ игрален филм в буржоазното общество.

Оберхаузенците се отличават още — при целия размах на техните старания — и с порядъчна доза комфорти-

зъм. Те развиват една духовна концепция, за която би трябвало да знаят, и то не едва след аферата „Шпигел“, че тя не приляга на тясната схема на мислене у господстващите кръгове в Западна Германия. Те лелеят илюзиите, че Бон ще ги подкрепи финансово. Горчив данък за това вече платиха много филмови творци.

Въпреки диктатурата на западногерманските управляващи кръгове, която не допуска свободна, независима филмова продукция, на тях остава възможността сами да си извоюват простор на действие, какъвто колегите им от Италия и Франция вече придобиха напук на буржоазната държава в благодарение на който възникнаха вече много значителни филми.

Хорст Книтц

Из „Филмшпигел“, бр. 1, 1963 г.

Исторически календар

ИВАН ВАЗОВ... СЦЕНАРИСТ!

6 април 1917 г. В дневника си за своите спешни с народния поет професор Иван Д. Шишманов записва: „На кинематограф в „Модерния театър“. Даваше се някаква идиотска криминална драма.

Вазов ми разказва, че някой си Кулумджиян отдавна бил го молил да му съчини сценариото за една кинодрама из българския живот.

Съгласил се и цяла нощ не спал. Сюжетът щял да бъде от последните войни. Един румънски офицер, изнежен, развратен, идва в 1913 г. с румънските войски в България, в Тутракан. Тук той задиря една българка. Но в 1916 г. Тутракан е превзет. Мъжът (или годиникът) на българката улавя в плен румънския офицер. Той е в неговата власт, може да го убие, но накрая великодушно му прощава.

— За жалост, не харесах работата си и още през същата нощ я скъсах. И тогава само можах да заспя. Иначе щях да страдам от една натрапчива идея...

Като излязохме, отидохме при директора на кинематографа, някой си Джорджич, да узнаем какъв е тоя Кулумджиян.

— Айрт ну, един прост шмекер. Беше някое време у нас, но ни завлече 2,000 лв. и го изгонихме. Сега казва, че взел пари от жена си, но и сега не може да направи нищо с Вашата драма. За такова нещо се иска голям театър, веща режисура и много пари.

Вазов остана доволен.

— Добре, че не работих повече с тоя мошеник. Измъчи ме, да го вземат дяволите!“

Макар и кратки, тези редове са едно безценно свидетелство за интересите на Иван Вазов към още младото тогава седмо изкуство — киното. Те идват да съставят една любопитна страничка от историята на българското кино.

Като вече е известно, връзките на Вазов с кинематографа датират от още по-рано време. През 1913 г. столичните вестници се пълнят с рекламни съобщения на представителя на френската кинофирма „Пате“, арх. Торбов за предстоящото филмиране на Вазовите произведения „Към пропаст“, „Борислав“, „Под игото“ и др. По неизяснени причини тези проекти не са били осъществени. С известна увереност можем все пак да предположим, че и самият Вазов не е бил чужд на идеята на екранизирането на неговите творби и може би лично е поемал обещание да ги преработи за филм. Във всеки случай по силата на вече действувалите международни норми неговото съгласие сигурно ще да е било осигурено.

Не е изключено тези планове на французите за снимане на филми по Вазови песни и романи да са станали причина за събуждане на постоянен интерес у поета към кинематографското въобще. Защото, както свидетелствува същият професор Шишманов, Вазов ще да е бил доста сериозен кинолюбител и дълго преди написването на сценария му за Кулумджиян. Така например година преди тази дата Шишманов отбелязва в дневника си: „Гърло вече не го боли и ходи на кинематограф“. Това „ходи“ недвусмислено говори за един вече създаден у Вазов навик да посещава кинотеатрите. През 1916 г. Шишманов отново записва:

„Като си отиде Йенсен, излязохме да се разходим. В един кинематограф се дава някакъв пишионски филм из шведския живот.

— Е, да отидем да го видим в чест на Йенсена. Може би ще има красиви шведски ландшафти.“

Филмът беше наистина разкошен.

Като гледа пишините, елегантни костюми на дворцовия бал в представената кинематографска драма, наклонява се към мен и пришепва:

— Виж, аз съм демократ, ама обичам изящното, аристократичното.“

Други данни от по-късни години служат също за доказателство, че интересът на Вазов към кинематографа продължава до края на живота му. В 1920 г. той присъствува на проекцията на филма за тържествата по случай 70-годишнината му и половинвековнапа му творческа дейност. А непосредствено преди смъртта си поетът дава писмено съгласие на К. Сагаев за екранизиране от последния на романа му „Под игото“, като прибавя към него и няколко ценни творческо-професионални бележки за преработката на романа в сценарий.

Но да се върнем отново към неосъществения сценарий на Вазов, за който ни съобщава професор Шишманов. Този факт се нуждае от няколко допълнителни разяснения и бележки.

Видно е, че сюжетът на сценария е от съвсем близкото минало на нашата история: нахлуването на румънските войски в България по време на Междусъюзническата война. Темата е била и с актуално звучене, тъй като в онова време българската армия току-що е взела своя „реванш“ и води сражения в Румъния. Остава неизяснен въпросът за идеята, която поетът е искал да вложи в бъдещия филм. Важно е да се знае дали в него доминират шовинистични настроения в духа на някои от стиховете и статиите на Вазов от същото време или, както загатва финалът, в основата му е лежало някакво хуманистично етично начало. И двете предположения са закономерни. От една страна, известно е, че по-лошин година преди написването на сценария Вазов пише патриотарските стихотворения „Армата ностра!“ и „Коварна Румъния“, в които диша непонятна омраза към „власята“ въобще и които са направили най-неблагоприятни впечатления сред културната общественост. От друга страна, твърде вероятно е Вазов вече да се е вслушал в сериозната критика, която му е направил най-добрият му приятел проф. Шишманов, „да избягва вулгарните нападки против власите“, което „не му прилича“ и да запазва „репутацията на хуманен поет“, която е имал в миналото. Фактът, че в края на сценария оскъбенният герой-българин прощава на своя враг (който е при това „развратен офицер“, а не типичен представител на румънския народ) ни насочва по-скоро към второто предположение за едно хуманистично произведение.

За чисто професионално-художествените качества на написания сценарий не можем да кажем почти нищо само въз основа на толкова краткото изложение на съдържанието му. Можем само да предположим, че той ще да е бил остро конфликтен и динамичен, като подобава на истинско произведение на киноизкуството, но, изглежда, не е бил лишен и от мелодраматични „ефекти“ и „сюрпризи“, за което често критикува професор Шишманов Вазова във връзка с неговите драми.

Що се отнася до другите подробности от дневниковото съобщение на професор Шишманов, може да се прибавят следните разяснения: Кулумджиян, злополучният портьел на сценария, е добре известна фигура в нашия кинематографичен живот от миналото. Бивш билетопродавач в киното на „Модерен театър“ в Одрин по неизвестни пътища той бързо забогатява и става акционер на дружеството. Поради „разногласия“ с другите си съдружници той напуска „Модерен театър“ (затова Джорджич, директорът на театъра, го нарича шмекер, и през есента на 1916 г. основава собствено акционерно дружество — кино-къщата „Мари“, наречена на името на жена му, с чийто капитал започва дейността си. През март 1917 г. той вече представя своите първи филми в салона на конкурента на „Модерен театър“ — театър „Одеон“, „Баронът“ и документалния филм „Ръченица“. Неуспехът на тези две произведения вероятно го е накарал да се обърне към мастития народен поет, за да се осигури неговото име като залог за успеха на следващите си кинематографични начинания. Отказът на Вазов не го отчайва и по-късно ние отново се слъбъкваме с неговото име в следващата ни кинематография.

В заключение обективно погледнато дори и Вазов да беше написал и предал своя сценарий едва ли бихме могли да очакваме значителен филм по него, като се има предвид търговския подход към киноизкуството на бъдещия му продуцент.

Ал. Александров



Веселин Ханчев пише сценарий за игрален филм под заглавие „Лов на делфини“. Постановчик на филма ще бъде режисьорът Любомир Шарланджиев.



Нашата филмова делегация на премиерата на филма „Тютюн“ в Югославия: Йордан Матев, Невена Коканова, Борислав Петров, Вълко Радев и Николай Корабов.



Борислава Кузманова и Любомир Павлов в сцена от филма „Среща на брега“.

По разказа на Ю. Нагиб „Ранна пролет“ в свердловската студия режисьорите В. Усков и В. Краснополски поставят филма „Най-бавният влак на света“. На пръв поглед като че ли в разказа на Ю. Нагиб няма нищо особено. Война е. Влакът е претъпкан с хора. Те отиват към един от селските пазари, за да търсят продукти. Но зад тази обикновена фабула не е трудно да се открие остро внимание на писателя към характерите. Психологията на хората и отношението им към живота. Главните роли във филма се застъпват от З. Кириенко, Л. Шагалова, П. Кадочников, И. Рижов.

*

„Чакайте ни при изгрев“ се нарича филмът, който сега се работи в студията на „Молдава филм“. За основа на сценария е взета легендарната история за похода на отряда на Иларион Няге, един от верните помощници на Г. Котовски. Отрядът, състоящ се от шест души, получава нареждане да изнесе оръжие от тайния склад при устието на Дунава. Петима от бойците по пътя загиват. Шестият се завръща. Авторы на сценария са Е. Лотяну, И. Прут, режисьор Е. Лотяну.

*

Могъщ вълшебник превръща в кукли хора с коравосърдечни сърца. Забавни и тъжни приключения заставят куклените сърца да бият по човешки. Извършили редица добри дела, куклите си извоюват правото да станат отново хора.

Такъв е сюжетът на филма на „Белорус-филм“ „Куклена комедия“ (автори на сценария В. Виткович, Г. Ягфелд, режисьор В. Бичков).

*

Във филма „Аз ще си купя татко“, който сега завършва режисьорът И. Фрез в студията „М. Горки“, дебютира артистът Альоша Загорски, който е само на 5 години. Той изпълнява ролята на Димка. Както всички деца, и Димка иска да разбере как се е появил на този свят. Узнавайки, че мама го е купила в магазина, той ужасно се разстройва. Мама е забравила да му купи и татко...

*

Валентина Малявина („Иваново детство“) сега играе във филма „Сутрешен влак“ ролята на селската девойка Ася, която отива на работа в града. Тук Ася е поставена между два свята — света на старите отживели еснафски възгледи и света на новото, на съвременното. Тя трябва да си отговори на много въпроси, повдигнати от живота, да избере своя път.

В първите дни на новата година по екраните на естонските кина са се появили три нови филма, реализирани от студията „Талин-филм“.

Първият от тях — „Младежите от едно село“, режисьор И. Мицюря, е разказ за петима рибари от северното крайбрежие на Естония, които бурята захвърля на скалист залив, намиращ се, както по-късно се разбира, във Финландия. Тук те срещат свой съселанин, избягъл преди години в Швеция, който ги увещава да не се връщат в родната си.

Филмът „Ледоход“ е дело на младия режисьор К. Кинск. Действието се развива през миналата война в един малък залив. Третият нов естонски филм „От вечер до сутрин“, режисьор Л. Лаюс, засяга също събития, свързани с Втората световна война.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Иржи Вайс („Ромео, Жулиета и мракът“) снима филма „Златната папрат“ (по легендата на Ян Дрда). Сюжетът на легендата е фантастичен, но събитията са дадени в реалистичен план — приключенията на селския пастир Юри и влюбената в него горска магьосница Лезанка. В главните роли участвуват Вит Олмер, Карла Хадимова и Дана Смутна.

„За кого танцува Хавана“ — идеята за създаването на този филм — разказва режисьорът Владимир Чех („105 процента алиби“) — възниква по време на пребиваването на режисьора Гувари в Прага. Заедно със сценариста Ян Прохозка посетихме Куба, като пътувахме из цялата страна и разговаряхме с много хора от различни професии. Събрахме богат материал, който използвахме при написването на сценария. Действието на филма се развива в продължение на няколко дни и нощи през време на карнавала в Хавана, където се срещат петима младежи, бивши бойци, участвували при освобождението на страната. Всички главни роли режисьорът е поверил на кубински артисти.

Освен Владимир Чех в Хавана по покана на кубинските власти работят филми и други чужди режисьори: поляците Хофман и Скужевски, немският режисьор Курт Метцинг, френският режисьор Арман Гати. През януари е започнал своя филм и съветският режисьор Михаил Калатозов с оператор Урусевски. Сценарият е дело на известния поет Евгений Евтушенко.



Актьорът Иван Кондов в новия художествен филм „Смърт няма“.



Богомил Симеонов и Петър Слабаков в сцена от филма „Капитанът“.



„Моника Вита и Алан Делон в „Замъшление“ на Антониони.



Съветските актьори А. Азо и Е. Добронравова във филма „Утрешна прижа“. Постановка на режисьорите Металников и Аронов.



Бернар Блие във филма „Жерминал“ на режисьора Ив. Алепре.



Беба Ланкар в югославския съвременен филм „Тя и той“.

ПОЛША

Войници от една парашутно-десантна дивизия са герои на филма „Червените барети“, който се снима от колектива „Кадръ“. „Това ще бъде приключенски филм, но неговите събития са напълно достоверни и реални“ — разказва постановчикът — П. Коморовски. Героите на филма са смели и задружни момчета, всестранно развити. Това са хора, от нова формация, представители на съвременната полска младеж. Главните роли се изпълняват от Мариан Коциняк, Анджей Шаевски, Марта Липинская, Ричард Садовски.

*

Студията за рисувани филми в Белско е отпразнувала неотдавна своя петнадесетгодишен юбилей. През 1963 г. студията ще пусне 15 рисувани филма и 6 за телевизията в шест цикла под названието „Приключенията на Болка и Лолка“.

*

В студията за документални филми режисьорът Йежи Зарник завършва филма „Ежедневието на гестаповеца Шмит“. Героят на филма е автентичен. Шмит се е подвизавал в Полша и при бягството си след войната е оставил албум със снимки, придружени с обяснения. Тези снимки показват предимно екзекуции на партизани или евреи.

*

Александър Форд („Кръстоносци“) е започнал работа над пълнометражен документален филм за проблемите на войната. В областта на документалния филм Форд е работил още по време на войната. Негово дело са филмите „Бой за Ленино“, „Майданек“, а също и първите випуски на полската филмова хроника.

УНГАРИЯ

В студията „Будапешт“ са на привършване снимките на филма „На кръстопът“. Това е екранизация на едноименния роман на младата унгарска писателка Ержебет Галгоци. „Надявам се — е заявил режисьорът Йозеф Киш, — че филмът ще стане интересен и проблемен. Освен основната централна тема — колективизацията — засягат се и въпросите за вярата в хората и за тяхната принципиалност.“ Главната роля на председателя на колектива се изпълнява от известния унгарски артист Адам Сиртеш.

РУМЪНИЯ

Младият румънски режисьор Савел Стиопул („Пролет в Букурещ“, „По-близо до слънцето“) е написал сценарий за нов филм, в който се засяга проблема за любовта и

труда. По мнението на режисьора само любовта, съчетана с удовлетворението от работата, могат да направят смислен живота на човека. Затова героят на филма се бори за постигането на такова щастие.

*

Новият филм, който сега режисьорът Андрей Блайер снима, се нарича „Моят бивш приятел“. Действието на филма се развива в средата на лекари. Героите на филма са обхванати от силно чувство, но въпреки голямата любов, която ги свързва, не могат да се оженят. Младият лекар смята, че за да работи добре и успешно, е необходимо да бъде абсолютно свободен. По-късно самият живот го убеждава колко погрешни са били неговите схващания.

ГДР

Известният немски артист Гюнтер Симон изпълнява в новия филм на „Дефа“ „Операция „Прелюдио“ ролята на капитан от кубинската армия, който в началото застава на страната на Фидел Кастро, а в затвора става предател и работи за контрареволуцията.

ЮГОСЛАВИЯ

В Белград е създадено новото кинообединение „Белград-филм“, в което влизат студиите „Уфус“, „Авала“ и „Коштуняк“. През 1963 г. „Белград-филм“ е запланивал пускането на редица филми, между които „Човекът от дъбовата гора“ и „Ела и вземи“. Първият филм е разказ за човека, който във вихъра на войната попада в лагера на въстаниците. Филмът „Ела и вземи“ (за опита да бъде открадната картината на Тициан от музея в Дубровник) се снима от режисьора Новакович. Значително място в работата на „Белград-филм“ ще заемат съвместните постановки със студии от други страни.

ИТАЛИЯ

Обявени са поредните награди на Международния кино клуб в Рим — миниатурно копие на скулптурата на Донатело „Давид“.

Тази година награда за изпълнение на най-добра женска роля не е присъдена. По мнението на журито тя не е заслужена от нито една артистка.

Ралф Валоне получава награда за най-добра мъжка роля във филма „Изглед от моста“ (екранизация на пиесата на американския писател Артур Милер). За най-добри италиански филми са признати: „Тру-



Людмила Савелева в ролята на Наташа от филма „Война и мир“.



Горе, Силвана Мангано в сцена от филма „Процестът във Верона“. Долу, Силвана Мангано и Карло Линдзани по време на снимането на филма.



Операторът Христо Ковачев по време на снимането на документалния филм „Хора и бури“.



Из филма на Тони Ричардсон „Неприятните спомени на един бегач на дълги разстояния“.



Съветският киноактьор Николай Рибников.

ден живот“ на режисьора Дино Ричи с Алберто Сорди в главната роля, „Вакантно място“ на младия режисьор Ермано Олми и „Кучешки живот“ на режисьора Джакопети. От чуждите филми за най-добър е признат „Нюренбергският съд“ — режисьор Стенли Крамер.

*

Известният италиански артист Алберто Сорди ще дебютира като режисьор във филма „Дяволът“. Това ще бъде „филм-анкета“, жанр много нашумял в последно време в Италия.

*

От няколко седмици вече сензацията на италианските екрани е филмът „Четири дни в Неапол“ — режисьор Нани Лой. Авторите на филма се връщат отново към събитията на последната война. Неапол гладува. Американската армия е наблизо, но немците се готвят за отбрана въпреки опасността градът да бъде изцяло унищожен от постоянните бомбардировки по море и по въздух. Положението става непоносимо. Народът на Неапол се вдига на борба. Това не е революция, готвена и организирана, а въстание, възникнало спонтанно под напора на една вътрешна необходимост. В него вземат участие всички. Оръжието е малко. Боевете се водят с камъни, бутилки и попаднали под ръка домашни предмети. Накрая немците са принудени да напуснат града.

Филмът „Четири дни в Неапол“ е предизвикал буря от протести от страна на западногерманската преса. „Дер Щерн“ нарича филма на Лой „кулминация на антигерманските настроения в Италия“, а посланикът на ГФР в Рим пред представители на печата е заявил, „че най-добре би било филми за фашистско-хитлеристкото минало на немците в Италия да се работят съвместно в атмосфера на взаимно разбирателство“.

През време на пресконференцията режисьорът Нани Лой, обсъждайки историческата документация, е подчертал, че воден от тактични съображения, не е показал в своя филм ужасните кървави акции, с които си служила хитлеровата войска, и припомняйки си атаките в немския печат, добавил: „Не ние трябва да оправдаваме нашия филм, а немците трябва да молят за извинение.“

Италианските и задграничните артисти участват във филма анонимно, за да се подчертае автентичността на народния масов характер на въстанието в Неапол.

*

Лукино Висконти („Роко и неговите братя“) в скоро време ще започне снимането на серия филми с библейски сюжет. Продуцент ще бъде Дино де Лаурентис. Тези филми

●баче няма да имат нищо общо с американските библейски супер-гиганти.

ФРАНЦИЯ

Абел Ганс — най-старият френски режисьор — е започнал работа над широкоекранен филм „Сирано и Д'Артанян“, съвместна френско-испанско-италианска продукция. Ролята на Сирано де Бержерак е възложена на американския артист Жозе Ферер. Кавалерът Д'Артаня ще играе френският артист Жан Пиер Касел.

*

Франсоа Трюфо („Четиристотинте удара“) е замислил снимането на „Марсиански летописи“ — научно-фантастичен роман от американския писател Рей Бредбъри.

*

Популярният комик Фернандел играе главната роля във филма „Музика, напред“. В този филм за пръв път участва и неговият син Франк, по професия музикант.

*

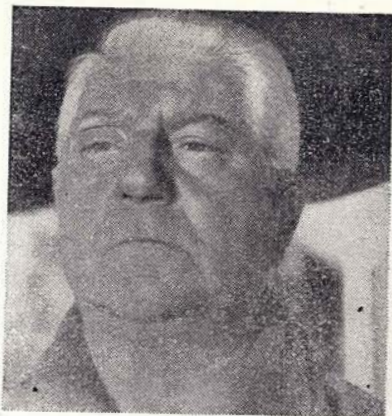
Режисьорът Марсел Камю („Черният Орфей“) е започнал снимането на своята първа комедия „Когато ангелът минава“. Във филма ще бъдат представени фантастично и гротескно приключенията на един ангел, който пристига в едно малко градче в Тоскания и за развлечение помага да се оженят двама млади. Ролята на ангела ще играе американският артист Антони Куин.

*

Парижкият седмичник „Експрес“ се е обърнал към режисьора Луи Мал („Частен живот“) с молба да разкаже нещо за своите бъдещи филмови проекти. Ето отговора на режисьора: „Сега работя над сценарий за нов филм. Това ще бъде моят пръв самостоятелен сценарий. Пиша го в три версии. Първата — „Историята на един известен пианист“, втората — „Достатъчно шампанско“, третата — „Тази вечер — тридесет години“. На коя от тях ще се спра, още не зная. Всеки мой нов филм отговаря на известен период от моя живот. Не бих могъл отново да работя филм от типа на „Зази в метрото“ или „Частен живот“. Моят нов филм ще бъде нещо съвсем различно.“

*

Известният роман-памфлет на Дидро „Монахинята“, който на своето време е предизвикал цяла буря, засягайки забранената тема за живота на монахините, е бил поставен този сезон на сцената на парижкия театър „Студио де Шан з'Елизе“ от режисьора Жак Риве. В главната роля е играла популярната френска артистка Ана Карина. В скоро време Жак Риве ще пренесе романа на Дидро на екрана.



Жан Габен във филма „Барон де ле Клюз“.



Федерико Фелини гримира една от изпълнителките в новия си филм със странното заглавие „Фелини — 8,5“.



Сцена от филма „Фелини — 8,5“ с участието на Марчело Мастоияни.



Шарл Азнавур и Лесли Карон в сцена от филма на Рене Клер „Четирите истини“.



Ева Крижевска и Збигнев Цибулски в сцена от полския филм „Престъпникът и момичето“.



Полската актриса Барбата Моделска в сцена от филма „Гласът отатък“.

АНГЛИЯ

Тони Ричардсън, автор на филма „Вкус на мед“ (получил награда на фестивала в Карлови вари 1962 година), е завършил филма „Том Джонс“ по класическия роман на Хенри Филдинг. Главната роля се застъпва от Алберт Фин. „Бих желал — е заявил Ричардсън — Том Джонс да бъде верен портрет на живота от 18 век. Въпреки че това е цветен филм, работил съм със същите реалистични методи, както моите предишни филми „Любов и гняв“, „Музик-хол“, „Вкус на мед“.

ИСПАНИЯ

С последния свой сценарий „Никъде нищо не се случва“ Хуан Антонио Бардем („Смъртта на велосипедиста“, „Главната улица“) е имал големи неприятности с цензурата. „Често ме питат — разказва режисьорът — защо въпреки трудностите, които срещам в Испания, не се решавам да замина и работя зад граница. Ето моя отговор: артист, който е пуснал дълбоко корени в своята страна, не се приспособява лесно към чуждите условия. Моите разкази не могат да бъдат пренесени в Италия или Франция. Не е изключено по-рано или по-късно поради цензурни и финансови затруднения да се наложи да напусна за известно време Испания. Но докато е възможно, въпреки трудностите, с които се боря, ще работя филми за Испания и в Испания. Нашият съюз на филмовите дейци (чийто председател съм) се бори с цензурата за издаването на никакви писмени указания, за да знаем какво е позволено да снимаме и какво не. До този момент ние не знаем и не можем да предвидим как ще реагира цензурата на един или друг сценарий. Към съвместните продукции цензурата е по-снизходителна и затова сега подготвям снимането на испано-аргентински филм „Черната хроника“, който ще бъде работен в Буенос Айрес.

*

Американският режисьор Фред Цинеман ще снима в Испания филм, чиито събития се развиват през време на републиканската война. Сценарият е написан по романа на Емерик Презбургер „Когато в неделя убиваш пълхове“. В главната роля ще участва Антони Куин.

*

„Да умреш в Мадрид“ — така се нарича новият документален филм на Фредерик Росиф, автор на известния филм „Време на гетото“. За да създаде своя филм, Росиф е прегледал много архиви и е открил ценни материали. При монтажа режисьорът е вмъкнал филмирани сцени от днешна Испания. Той е използвал също и частни любителски филми, правени преди двадесет и пет години от участници в републиканската война.

ЯНКО ЯНКОВ

НЕПРИМИРИМИТЕ



КИНОИЗКУСТВО

Библиотека литературни сценарии

1.

Пътища на войната. Неизвестни. Безкрайни.

Пътища на войната, осеяни със смърт и разрушение.

Пътища...

Пътища стръмни, хлъзгави, кални. Пътища, прекосявани от уморени крака, чаткащи копита, металически гъсеници, боксуващи колела...

Пътища на войната, какво ни връща сега към вас?

Нашата младост?

Споменът?

Подвигът?

Ревматичната болка?

Грозният белег..."

Вместо отговор глухо ръмжене на мотори и съскане на боксуващи колела.

Мъгла.

Пробивайки гъстата димка, колите ни се нижеха в сяло подчинение една след друга. Те се клатушкаха по разнебитения път и предпазливо се спускаха в дефилето.

Подготвяйки офанзива, ние работихме двадесет и три денонощия без смяна, без почивка. Отпечатъкът на хроническа преумора по лицата ни се предаваше като щафета от камион на камион, сякаш това беше един нескончаем конвейер от брадясали и зашеметени хора. Пред замрежените очи се мяркаха смътните очертания на танкове, влекачи, конски коли, санитарни линейки... В някакъв странен калейдоскоп се смесваха машини, артилерия, коне и хора...

Постепенно всичко се превръщаше в движещи се светлини, сенки, петна.

Чу се силен трясък. В пропастта полетя кола.

Очите широко се разтвориха. Предметите добиха реалните си форми. Ние потръпнахме.

На брега стояха войници и гледаха към бездната.

Отвред се носеха ругатни, противоречиви команди, преплиташа се класони, цвилени на коне и мучене на животни. Шумът се удряше в тясното дефиле и се връщаше, увеличен и деформиран.

Беше късно да се помогне. Състраданието на война е лукс!

Потеглихме с досада и безразличие, вливъйки се в общия полусънен поток.

Ние искахме да се наспим... Очите наново се затваряха.

2.

Бяхме строени на „плаца“. Стояхме и спяхме. Гласът на ротния доли-таше като на сън:

... „С братското сътрудничество на руските въздушни сили и югославската народоосвободителна войска противникът бе разбит и обърнат в паническо бягство — четеше поручикът известieto на българското главно командване... Уни-шо жени са неговите елитни подразделения: СС планинска дивизия „Принц Ойген“. Първа пехотна планинска дивизия..."

Шофьорите постепенно се разсънваха. Наоколо сновяха „Щаери“, маневри-раха камиони, прекосяваха мотоциклети.

Капитанът със сдържана радост продължаваше:

— ... първа сборна дивизия, една дружина на германското военно училище в Ниш, формираният в Белград полк „Аларм Регимент“ и други сборни части...

Радостта се чувствуваше в очите ни, в лекото подтягане на уморените те-ла, в скъпите усмивки.

— ... на бойното поле останаха 5 200 души убити..."

Ротният писар, страхлив и сервилен дебелак, се приближи предпазливо до

капитана и му доложи нещо. Офицерът веднага тръгна към училището, малка селска сграда, която сега ни служеше едновременно за ремонтна работилница, бензинов склад, щаб и база.

Командирът не ни освободи.

Ние останахме по местата си. Радостта все още не можеше да надвие умората. Тя се проявяваше сега в приятното отпускане на натежалите глави, в желанието да останем сами със себе си, в надеждата за почивка.

— Дас ист вер гуд! Принц Ойген е капут! — прозина се Манивелата, опирайки се с две ръце на провисналия почти до корема му войнишки колан.

Думите му не направиха впечатление. Той го отдаде на шофьорската простотия.

— Сега ще се наспим... — каза сякаш на себе си Серафим, около четиридесет годишен, запазен мъж с чиновническа физиономия и сравнително бодър вид.

Хората бяха потънали в собствените си мисли и никому не беше до приказки. На Божидар се струваше, че шофьорите подценяват победата, и за това започна:

— Ние трябва да направим нещо особено... — обърна се той към Ваклин, чието лице му се стори мрачно, дори безразлично.

— Направи... — късо каза Ваклин по начин, от който трудно можеше да се разбере сериозно ли говори, или се шегува.

Ротният се връщаше със стегната стъпка. Бяхме свикнали да разпознаваме настроението му дори по походката. Сега тя нищо добро не предвещаваше. Надеждите да се измием, преоблечем и наспим рухнаха. Ние го дочекахме нервни и недоволни.

— Накратко! Получих телефонограма: Поделение 22-31, в местността Църна чука на около стотина километра на югозапад от нас, привършва муниции и продоволствие. Участъкът е малък, но важен!

Преишните разнообразни мисли изчезнаха от лицата на хората. Сега се появяваше една обща мисъл, която ги обезличаваше.

— Немците готвят нощна контраатака! — ротният погледна войниците.

Редицата стоеше крива и безразлична.

— Нарещам: „Подофицерът Иван Стоев с пет изправни коли да потегли след 20 минути! От щаба на поделението ще тръгне офицер. Ще бъдете в негово разпореждане! Свободни сте!“

Шофьорите като че ли не чуваха. Те стояха на местата си. Около тях кипеше трескавият живот на мощната автомобилна база. На неговия фон неподвижната редица изглеждаше чужда.

— Междучасието свърши! — измърмори Манивелата.

— Повече приказки на пазар! — ротният не се шегуваше.

Манивелата тръгна. Останалите бавно се повлякоха след него.

Суровото лице на капитана омекна. Дори грубата войнишка шинела седеше на гърба му някак си не по своему. Зад него се развяваше разкъсан лозунг: „Като се подчиняваш на командира си — подчиняваш се на родината!“

— Иване! — извика ненадейно той.

Стоев се върна. Ротният го гледаше и мълчеше. Изглежда, искаше да му каже нещо важно и не знаеше откъде да започне.

— Слушам, другарю капитан!

Ротният постави ръката си на рамото му — мобилизираният инженер не беше се освободил от гражданските си навици — и двамата мъже тръгнаха към колите.

Манивелата се намръщи. Разговорът остана неизвестен.

3.

Прегърбени под тежестта на артилерийските сандъчета, трудоваците-турци се катереха по разрушенията, прескачаха изровените от бомбите ями и бавно се изкачваха по разнебитените стъпала. Добрали се до рампата, те товареха наредените коли, съпровождайки работата си с невъобразим шум. Провирайки се между товарачите, вървеше по „отпускарски“ облечен войник и гневно мърмореше:

— Вечната история! — неочаквано той спря, погледна колите и ядосано извика: — Ей, кой ще вземе капсулите, бе?

Шофьорите се правеха, че не го чуват, и човъркаха по колите си.

— Страхливци! — складажията наново тръгна по рампата.

— На вашите услуги, мадам! — спря го Манивелата.

— Я не се шегувай! — каза складажията по начин, който оправдаваше обръщението на Манивелата.

— Защо, бе! Аз ще кача капсулите, ти ще си доволен, колата ще друсне, аз ще изчезна, ти ще останеш! — Манивелата непрекъснато тикаше пръста си ту към партньора, ту към себе си. — Ала, бала, ница, тажъв светия няма!

Шофьорите се засмяха. Ядосаният складажия се надвеси, балансирайки с ръце да не падне, предизвикателно извика:

— Има ли мъже в тая колона!

— Стига си пискал — сръза го Ваклин, който помпаше задната гума на колата си — Я че ги земи!

Складажията беше изненадан:

— Другарю боец...

— Веднага в склада! — каза строг, макар и младежки глас.

Складажията се изправи.

Зад него стоеше Аспарух Крумов, красив подпоручик с детски начумерено лице:

— Защо си отпуснал само мармалад? Имаш сланина, халва и консерви? — ямичките на лицето му сърдито трепкаха.

— Не са от нашите, другарю подпоручик...

— След пет минути пълен порцион! Бегом...

Складажията прояви неочаквана пъргавост.

— Каппазани! Пречат на всяка крачка! — гледайки след него каза Крумов.

— Тъй вярно, другарю... — Манивелата направи жест, мъчейки се да си спомни името на подпоручика.

— Крумов! — каза спокойно момъкът. — Не мога да си спомня...

— И аз не мога... — Манивелата се представи — Пешо Манивелата...

Офицерът изгледа дребния хитрец, усмихна се подигравателно и се обърна на другата страна.

— И с вас ли се познаваме? — попита той шеговито друг войник, който беше вперил в него недружелюбен поглед.

Войникът мълчеше. Чуваше се само съскащата помпа на Ваклин.

— Това е Сандо Немията! — представи го Манивелата. — Искаш ли да говориш с него, задаваш въпроси и си отговаряш сам.

Подпоручикът сви рамене и тръгна надолу по стълбите. Сандо остана на мястото си, загледал след него.

Трудоваците бяха натоварили всички коли и сега предпазливо нареждаха сандъчетата с артилерийски капсули. Шофьорите напрегнато следяха всяко тяхно движение. Само Ваклин продължаваше спокойно да помпа.

Разглеждайки някакви документи, откъм склада се зададе подофицерът Стоев:

— Тръпваме, другарю подпоручик! Нещо да наредите?

Подпоручикът стеснително се усмихна:

— Не.

— Елате в нашата кола, другарю подпоручик! — каза оживено Божидар.

Подпоручикът погледна Стоев. Той кимна утвърдително, а след това се обърна наново към войниците:

— Пред и след Ваклин двойна дистанция! По колите!

Шофьорите се раздвижиха. Манивелата хвърли угарката си и отвори вратата на будката. На кормилото седеше дребно момче, явен параграфист. Заради ръста му шофьорите го наричаха Маломерния. Гошко умолително гледаше Манивелата:

— Остави ме да покарам, бате Пешо! — той стискаше кормилото, сякаш това беше детска играчка, която искаха да му отнемат.

— Детското велосипедче! — пресече го грубо Манивелата и махна с ръка да отиде на мястото си.

— Бате Пешо... — започна наново Гошко.

— Де, Манивела, де! — ядоса се Манивелата и се качи на стълонката.

Гошко отстъпи. Преди да потегли, Манивелата пренебрежително свали клончето с пъстри кленови листа, с което момчето беше украсило стъклото. Когато колата тръгна, се чу:

— Ще те върна в домакинската рота!

4.

Облегнал се удобно в ъгъла на будката, спеше Серафим. Не го събуди нито шумното оставяне на инструментите, нито бръмченето на електромотора. Стресна се едва когато колата потегли.

— Пристигнахме ли? — попита сънно той.

— Тръгваме! — отговори Ваклин.

Някакъв мисъл изкара спящия от състояние на летаргия:

— Нещо завързано ли возим? — последва жест „на скара“.

— Аха! — безразлично каза Ваклин.

Спящият за пръв път отвори очите си лениво:

— Какво?

— Капсули! — отговори Ваклин.

Лицето на Серафим се плисира от едри бръчки. Той направи жест, който означаваше: „Ти да не си мръднал“?

5.

Чат, чат, чат!

С лула в зъбите, подпоручик Крумов се мъчеше да запали прахан с огнивото си.

— Какви новини носите от България? — запалено попита Божидар. — Тук ще подивеем.

Крумов се мъчеше да разбере с кого има работа, затова отговори на въпроса с въпрос.

— Какви новини? Вътрешни или външни?

— И вътрешни, и външни! — нетърпеливо настояваше момъкът.

— София расте, но не старее — неопределено каза Крумов и се усмихна на шегата си. — По улиците митинги, плакати „Смърт на фашизма“... развалини! — той погледна към Стоев, който го наблюдаваше. — Норвегия пусна руснаците на своя територия...

Крумов млъкна. Шофьорите се замислиха.

— Студентите навярно са почнали лекции... — каза тихо Божидар.

— Откриват политехника... — подхвърли Крумов.

— Чуваш ли? — извика Божидар.

— Аха! — кимна Стоев.

Крумов погледна изненадано:

— Вие среднисти ли сте?

— Да! — каза Божидар.

— И не сте школници? — учуди се Крумов.

— Не харесахме на старото началство! — сухо отговори Стоев.

Разговорът ненадейно се прекъсна.

— Чат, чат, чат! Огнивото не хващаше.

— Разрешете да ви услужа — Божидар шракна запалката си.

— Не, благодаря. Тази семейна реликва е служила на две поколения офицери в четири войни...

Чат, чат, чат!

6.

Колоната се беше изтеглила по главното шосе. Камюните се движеха на равни интервали, с двойна дистанция пред и след колата на Ваклин.

Пътища...

Тилово всекидневие... Ние срещаме, настигаме и задминавахме уморена пехота, бодри кавалеристи и линейки — кертани с претърпени санитарни линейки пред които спираха колите ни и замираха сърцата ни...

Кръстопътища...

По биващите ипраеха хоро, погребваха мъртвите... лееха „Шумете, добри балкани“, „Катюша“. Миркаха се регулировачи, развалини и евакуиращо се население...

Пътища и кръстопътища...

Пътища, станали бит и всекидневие.

Будката на първата кола беше изпълнена от офицерската карта на Крумов, над която се бяха надвесили подпоручикът и Божидар. Крумов показва наляво и след двадесетина метра колата сви по страничен път...

Манивелата поддържаше кормилото с корема си, а високо вдигнатите длани показваше като фокусник. Той плесна и в ръцете му се появи подкова на суджуче. Гошко го гледаше учудено и с пренебрежение. Манивелата разчупи подковата и подаде едно парче на момчето. То настърхна, сякаш до него се доближаваше нещо нечистоплътно, и вдигна към лицето си пъстрото кленово клонче, да се запзи. Устата на Манивелата беше препълнена и той продължи обясненията си с примитивна пантомима: „Ти мислиш, че съм го откраднал? Нищо подобно!“ Кленовото клонче трепкаше от друсането.

Неспокойният Ваплин се заслушваше, душеше колата. Все му се струваше, че нещо не е в ред... Той отвори вратата, за да провери в движение задните гуми.

Колата зад него криволичеше. Водачът, слаб, около тридесет и пет годишен мъж, се унасяше в дрямка. На седалката до него стоеше полуизправено на задните си крака черно, домашно куче и напрегнато следеше криволиците. То наблюдаваше внимателно ту движението на шофьора, ту лъкатушенето на колата. Като разбра, че опасността се увеличава, залая предупредително. Шофьорът, Самотния както го беше кръстил Манивелата, се сепна и заздрави посоката. Едва тогава той погледна кучето и го поглади по главата. То скочи на скута на другаря си, провре се между ръцете му, сложи предните си крака на волана и се загледа строго напред. Сега кормилото беше в опитни лапи!

Сандо Немията, който през цялото време следеше тревожно зигзагите на своя другар, престана да натиска клаксона. Колата караше другият шофьор — последният от нашата колона, бай Атанас.

— И що не вземе втори човек! — съчувствено каза той. — Няма да издеяни без смяна!

Немията искаше да му възрази, но само го погледна. Атанас разбра и отговори вместо него:

— Кой знае, може би си прав...

Немията се усмихна.

Атанас продължи:

— Ние не се познаваме... Мъката си още не знаем.

Немията сви рамене.

— Мене също ме смятат за чишит! — Атанас разказваше простодушно. — Избягах от чорбаджиите от лекото... Обидих се един вид! — и за да бъде поясен, добави: — За човек не ме смятаха...

Немията го погледна с любопитство.

— Работех в „Чистотата“. Изхвърлях боклуците на София... Бях се вмирисал, а ми беше добре... от вътрешната чистота ли да го нарека... — бай Атанас кимва към Самотния и казва съвсем неочаквано: — Не, ти си прав!

Немията извърна погледа си към страничния прозорец. Изкачването се беше свършило и сега се спускаха в някаква долина. Погледна през прозореца и Атанас, но не забеляза нищо особено.

Немията вдигна шперплатовото парче, което заместваше счупеното стъкло, сякаш да се прикрие с тоя жест.

Колата отмина.

Изкарали ръцете си отвън, шофьорите даваха знак „стоп“.

Колоната се сгърчи и спря.

7.

Пред нас се простираше тясната долина на река Морава.

Мостът беше разрушен. До другия бряг имаше 60—70 метра. Ние стояхме като попарени от слана — неподвижни и кломнали. Стояхме безсилни и зли.

До него долиташе глухият, ритмичен топот на лебюдката, набиваща пилони за новия мост. Обхождайки инженерните съоръжения и натрупаните пилони, Божидар унило се изкачваше по пътеката към нас.

— Е? — енергично попита подпоручикът, без да изчака приближаването му.

— Ще бъде готов след два дни...

Войниците смъркаха с усилие влажните цигари и мълчаха. Всички съзнаваха, че е безсмислено да стоим на едно място, но никой не смееше да предложи да се върнем. Божидар погледна към подпоручика, но той мълчеше:

— Ако беше тук ротният... — започна Гошко.

Трапчинките на подпоручика трепнаха от прозрачния намек.

— Ако баба ти имаше мустаци, щяха да ѝ викат дядо!

Шофьорите бяха свикнали с грубостите на Манивелата, но все пак го изглеждаха сурово.

— Какво сте ме запнали! — ядоса се Манивелата. — Кръгом и лай дом — той рязко се обърна и тръгна.

Стоящият пред него Ваклин съвсем непринудено пусна дим в лицето му. Манивелата беше готов да се съдрпа, но гласът на подпоручика го спря:

— Не мърдай!

Манивелата учудено се обърна:

— Ние сме армия, а не войншки комитет! — сърдито каза Крумов.

Стоев се намръщи:

— Такива в комитетите не влизаха, другарю подпоручик!

— Ти не чети словесно, а решавай как ще преминем! — очите на Крумов святаха. — Това е твоя работа... — и за да смекчи, прибави: — другарю автомобил подофицер...

Подпоручикът беше прав. Стоев се засрами.

— Аз мога само едно да добавя: Връщане назад няма! — Крумов каза последните думи съдържано, тихо и развълнувано.

Далечен артилерийски тътен наруши мълчанието. Ние тревожно се слушахме. Зад планините се водеше бой, изходът на който зависеше от нас. Безслието ни вбесяваше!

Ваклин се обърна с умоляващ поглед към подпоручика, към Стоев, изглежда всички ни и зададено каза:

— Брато е там!

С какво можехме да му помогнем? Как да го утешим! Какво да направим? Ваклин хукна нагоре по течението.

Тичайки, той хвърли кожухчето и куртката си и нагази в реката. Отначало водата стигаше до бутушите му, после до коленете, до кръста. Ние гледахме учудено.

Течението леко го отнасяше, но той не преставаше, макар и бавно да се движи напред. Това не беше безсмислен порив на отчаян човек, а рискован опит да се намери брод! Водата стигаше вече почти до раменете му. Той опипваше внимателно с крака дъното и бавно — крачка след крачка — се отдалечаваше от нас.

— Намалява! Водата намалява! — извика ентусиазирано Гошко.

Най-дълбокото място беше преминато. Ваклин продължаваше да крачи към другия бряг, но сега водата достигаше до пояса, до коленете, до бутушите.

Ние се радвахме! Беше намерен брод!

Ваклин вече се връщаше. Дали от студената вода, или от умората, но той всега вървеше неуверено. Ние мислехме как да му помогнем, какво да направим... Той мина критичното място... подхлъзна се... Умее ли да плува?...

На повърхността се понесе само такеето.

Стоев се съблече... Немията хвърли кожухчето си... Атанас нагази...

Но Ваклин изплува кучешката и зацала към кепето. Ние се ядосахме, че се мъчи да догони понесеното от течението кепе. Крещяхме да се върне, но той си взе кепето, кепето с българското лъвче, което блестеше от водните капки!

Ние незабелязано бяхме застанали в една редица, сякаш искаме да отдадем военна почит на своя другар. Ваклин се спря малко преди да излезе на брега, но забелязал нашите погледи, се смути и с присъщата му скромност се измъкна, тътрейки се на една страна.

— Урааа! — извика само Божидар.

Другите почувствуваха неловкост.

— Я че минем! — каза кратко възрастният Ваклин и тръгна към дрехите си. Ние го заобиколихме.

8.

Колите гарираха една до друга. Стоев изскочи пръв от кабината, прекоси поляната и се спря на брега.

Дойдоха и останалите.

— Бай Атанасе, какво мислиш? — наруши мълчанието Стоев.
— Каквото зависи от нас, ще направим! Но това са машини. Може би ако караме внимателно...

— Не върти по киляфарски! Заседнем ли, излизане няма! — отсече Манивелата.

— Остани последен — ядосано му отговори Божидар.

Крумов реши, че трябва наново да се намеси. Той погледна Стоев. Стори му се, че подофицерът е страхлив и нерешителен.

— Трябва веднага да потеглим... — думите му звучеха меко и топло, без намек на заповед. — Но внимателно!

Немията вторачено го гледаше.

— Какво има? — попита недоумяващият Крумов.

— Ще преминем на трета!

— Щом Немията проговори, работата е наред! — Манивелата се изсмя.

— И аз мисля, че трябва на трета... — оживено каза Стоев.

Крумов отсече:

— Щом подофицерът така смята... така ще стане!

— Водата от инерцията ще се раздвои и ние ще вървим по сухо! — запали се Божидар.

— А после ще останем на мокро — язвително подхвърли Манивелата.

Загърнат във войнишко одеяло, към прупата се приближи зъзвещият Ваклин:

— Готови сме! — обърна се той към Стоев.

— Не бива да рискуваш! — каза Стоев — Пръв ще тръгна аз! — той погледна Крумов.

Подпоручикът кимна утвърдително глава.

— Ние ще тръгнем първи! — повтори Божидар.

— Средата не е страшна. За излизане нефела. Трябва да прецапаш на един волук! — изреждаше Ваклин.

— Внимавай! — разпореди се Стоев. — Докато не премина, никой да не потегля! Ваклин остава последен!

— Е...! — рече кисело Ваклин и се загърна.

Стоев тръгна към колата си. Божидар гордо вървеше зад него.

— Имаш ли нещо да ми кажеш? — попита Крумов Немията, който го гледаше ототрани.

Немията не отговори. Само неопределено повдигна рамене.

9.

Стоев и Божидар оглеждаха картата, гумите, щангите.

— На негово място също бих те срязъл! — измъквайки се отдолу каза Божидар.

— Не се меси с триците! — рязко го смъмри Иван.

— Ротният пак ще те газн... аман от тая мнителност!

Когато Крумов приближи, Стоев внимателно му каза:

— Вие можете да останете със следващата кола. Защо да...

— Аз съм офицер! — съдържано, но гневно каза Крумов и се качи в будката.

Стоев сви рамене и седна на мястото си. Дизелът се затресе. Заработиха чистачките. Колата потегли, набирайки бързо скорост. Ние се затичахме след камиона като деца, като че ли с това искахме да помогнем! Неизгорялата нафта беше в очите ни и ни задушаваше, но ние продължавахме да тичаме. Колата се откъсна от нас и полетя.

Чистачките работеха като метроном, който сега отмерваше не само времето, но и движението се пространство. Колата влезе в реката с голяма скорост. Отначало водата се разпръсна на две страни, като че ли преминаваше поливачна машина, след това пръските намаляха, но вълните се увеличаваха все повече и повече. Чистачките помътниха стъклото. Всичко изглеждаше странно, деформирано, безконтурно, променяйки размерите си като в криви огледала. Разбитата от страни вода се въртеше с вътрешно движение и се удряше с голяма сила в страничните стъкла.

Стоев държеше твърдо посоката. Острото му лице беше покрито с едри капки. Трудно беше да се разбере дали това са пръски или нервни пот. Колата навярно беше към средата, защото водата наоколо бошуваше. Очите на Божидар ентусиазирано горяха. Крумов стоеше напрегнато.

Будката приличаше на кабина на подводна лодка. Моторът не се чуваше. Усещаше се само някакво силно врене на вода и ритмично съскане на чистачките. Неочаквано просветна: отначало в единия ъгъл на стъклото, след това от страничните стъкла и изведнъж водата започна бързо да се стича, сякаш някаква гигантска помпа я изсмукваше.

Сега даже Крумов не може да скрие задоволството си. През размазаното стъкло брегът вече се струваше близък и достижим. Божидар ликуваше. Стоев триеше с една ръка стъклото и напрегнато се вглеждаше напред. За него опасността не беше минала. Инерцията намаляваше, скоростта бързо спадаше, сякаш някой беше откачил пружината на стрелката, а до брега имаше още двадесетина метра...

Какво да направи? Да продължи така или да смени скорост! Може би по-добре ще бъде, ако смени скорост! Той повдигна крака от педала на газта, приготви се да натисне амбриажа и изведнъж го спря мисълта: „Ами ако забоксувам?“ Колата намаляваше хода си. Той натисна наново газта и махна ръкага си от лоста. „Така е по-добре“. Докъдето стигне.

— Сменяй! — извика Божидар.

Но Стоев продължаваше да кара така.

— Сменяй! — повтори изкрещя Божидар.

Оставаха още десет метра, осем метра, пет метра, моторът губеше сили, скоростта намаляваше и колата недостигнала брега, спря. Учуден от постъпката на Стоев, Божидар беше онемял. А Стоев лежеше облегнат на кормилото, загледал в трептящата топчица на десния показател.

— Трябваше да смениш на време! — каза Крумов. В изискаността на тона му имаше нещо покровителствено, което ядоса Стоев.

— За да останем в средата на реката! — обръщайки гръб, каза Стоев. — Не трябваше да се колебая!

Стоев изгаси мотора, затегна ръчната спирачка, постави на скорост, отвори вратата, прецапа останалите 5—6 метра и излезе на сухо.

Оттук хубаво се виждаше отсрещният бряг и той махна с ръка за поздрав. Никой не му отговори.

10.

Отдалече изглеждаше, че шофьорите стоят на куп и очакват нареждания. Стоев махна с ръка. Групата не се раздвижи. Изглежда, че хората бяха заети с нещо друго. Дошлите Божидар и Крумов размахваха такетата си, но също не получиха отговор. Това го озадачи.

— Еййй! — извика силно Стоев.

Звукът заглъхна над реката.

— Трябваше да останете там, другарю подпоручик... — каза внимателно Божидар. — Май нещо не е в ред!

— Народна демокрация — пошегува се Крумов. — Ще гласуват и ще тръгнат!

Стоев се ядоса, но нищо не каза.

Какво всъщност се беше случило на оня бряг.

Манивелата беше станал неусетно център на внимание:

— Бабантлък у махалата! Тука сме два пъти пас!

— Царят на волана! — по детски викна Гошко.

— Аз... — Манивелата понечи да посегне, но го спряха.

— Голям, па го е страх! — заяде се Гошко.

Манивелата се отскубна. Гошко побягна. Авиаторските очила на кепето на Манивелата проблескваша от светлината:

— Корназлък ще продава... Доброволче! — Манивелата се навиваше все повече и повече. — Ами ние, дърти магарета, къде сме тръгнали?

— На кръщене! — задържайки яда си каза Самотния.

— На сръбска земя питам какво правим?

— Кръщаваме...

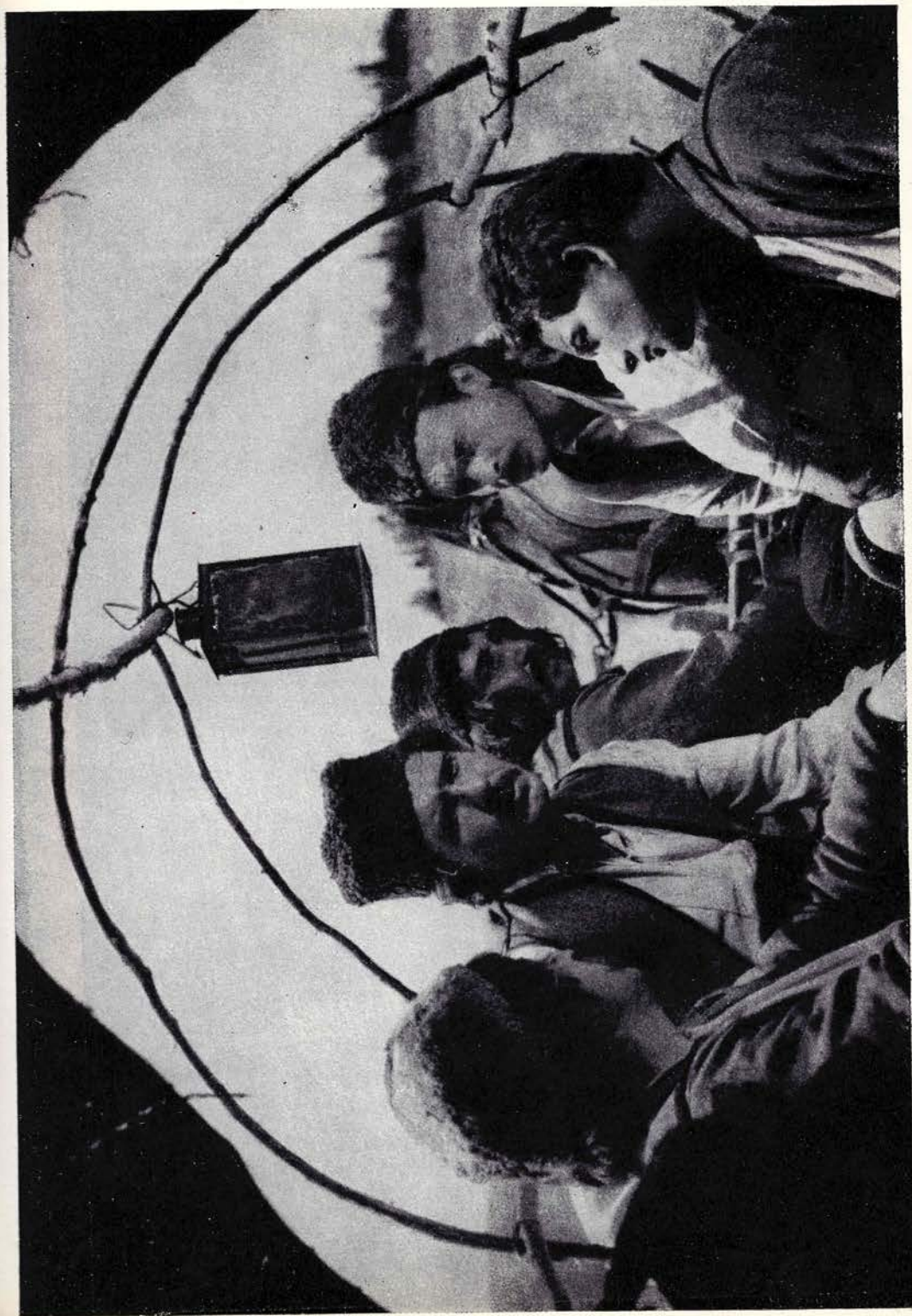
— Изгонихме немците от България и баста...

— Сега от Югославия... — Самотния говореше все по-тихо.

— С чужда пита помен правиш! Знаеш ли, голтак, как се купува кола бе, ти знаеш ли как съм ти събирал тия левчета...

— Знам... — спокойно каза Самотния и завъртя ръка към джоба си.

Манивелата се нахвърли, но преди да го ограбчи, изрева:



Сцена от филма „Легенда за Паисий“, постановка Стефан Сърчаджиев



Стойчо Мазгалов, Ангелина Сарова и Виктор Данченко в сцена от филма
„Легенда за Паисий“

— Колата! Колата ми!

От горния край на поляната се спускаше с голяма сила „Фомага“ на Манивелата с изписан застрашителен надпис: „Вардааа“. На кормилото с необикновена решителност седеше Гошко Маломерния. Манивелата се опита да се качи в движение, но шофьорите го задържаха и камрионът му с пълна скорост влезе в реката, издавайки неистов вой със сирената си. Сега вече никой не беше в състояние да спре разгневения частник... Загубил изведнъж чувството за хумор, Манивелата се мятеше и ругаеше:

— Отиде колата ми! — но водата беше достатъчно студена, за да го охладя. Нагазил до колене, той спря и примирено се загледа.

Голямата машина пореше мътната вода, оставяйки зад себе си широка бразда. Малкият Гошко се губеше зад кормилото, потънал на седалката в широката кабина. Краката му едва достигаха педала на газта, той надничаше зад волана, издал силно брадичката си напред. Имаше нещо много трогателно и мило в усилията на това слабичко момче. Сега Гошко приличаше едновременно на дете, получило в ръцете си любима играчка, и на мъж, преодоляващ непосилна трудност!

Машината си искаше своето, а уверена ръка и опитност липсваха. Неумолимата стрелка на километража безжалостно клонеше към нула... и колата постепенно спря. Люлееше се само неприличната кукла на Манивелата, една от ония фронтови „Гретхени“, които цинично въртяха очите си и дигаха полите си при другане. Гошко обърна погледа си на другата страна. Огледалото разкриви и без това удълженото му от болка лице.

Колата беше заседнала на около двадесетина метра от брега.

11.

Отсреща стояха Крумов, Стоев и Божидар.

— По-добре да измъкнем заседналите коли, пък тогава... започна след кратка пауза Божидар.

Стоев погледна към Крумов. Подпоручикът упорито мълчеше.

— Дай фунията! — каза Стоев.

Божидар не мръдваше от мястото си. Той очакваше, че подпоручикът ще се вмеси в техния спор:

— Да се посъветваме...

— Дай фунията! — каза Крумов, обръщайки се към Божидар. — В тая армия трябва всеки да е на мястото си...

Божидар подаде кривата нафтена фуния. Стоев я взе, изтри края ѝ, и повдигайки високата част нагоре, я приближи до устните си.

— Внимавай! — силно извика той.

Гласът му, увеличен от импровизирания рупор, достигна до другия бряг. Хвърляйки такетата си, шофьорите дадоха знак.

— Да пре-ми-не след-ва-щи-ят! — скандираше Стоев.

Шофьорите наново подхвърлиха такетата.

— Не сме-ня-вай ско-рост!

Стоев свали фунията и се загледа.

Гледана от брега, колата на Самотния приличаше на делфин, който се гмуркаше и показваше непрекъснато.

Загърнат в одеялото, Ваблин намръщено следеше преминаването. Немията мачкаше такето си, а бай Атанас въртеше ръцете си, като че ли той държеше кормилото.

Колата премина дълбокото място и вече наближаваше към заседналия „Фомаг“, когато неочаквано страничното стъкло се смъкна и Манивелата се надвеси навън. Той махаше с юмруци и гневно ругаеше. Разбиващите се в калника вълни го обсипваха с пръски, но той не преставаше да изсипва своите проклетия, които се заглушаваха от бумтенето на мотора и вренето на водата.

Гошко не се показваше. Колата на Самотния премина бързо напред, достигайки отсрещния бряг. Торпедото изкачи лекия наклон и стъпи на сушата. Задните колела, изхвърляйки кал и вода, поеха по следите.

Стоев се затича и прегърна слизацията от будката шофьор. Манивелата побърза да предложи обиятията си...

В това време от съседния бряг потегли Атанас.

Загърнат в одеяло, на поляната остана Ваблин. Беше му мъчно, че остана последен. Колата на Атанас премина „критичното място“. По всичко личеше, че

ще достигне края. Ваклин се обърна и се откъсна от брега. Самотата му тежеше. Потръпвайки от студ, той тръгна към будката. Серафим се беше излепнал удобно на цялата седалка и хъркаше. Ваклин го побутна не дотам деликатно и той в полусънно състояние се изправи, извъртя се и клюмна в другия ъгъл. Ваклин искаше да поприказва с него, да сподели вълнението си, затова го смушка.

— Серафиме!

— Ъ?

— Ако почнат да тепат шофьорите, на акере ще си идеш...

— Аз не съм шофьор, бе... наредих се при вас, за да не ме гепат в пехотата... — отговори Серафим, без да отваря очите си.

12.

Камионът на Манивелата приличаше на малко островче в средата на реката. Маломерният седеше свит, с крака, подгънати на седалката. Той беше вперил поглед в пъстрата пошла кукличка. Неочаквано тя се залюля, чу се силен плясък на вода, в будката зашуртяха струи и колата леко пропадна.

Сега вече нямаше съмнение — водата подкопаваше пъска и колата постепенно затъваше. Гошко се опита да отвори вратата, разбра, че не може, и затова се измъкна през страничното стъкло. Задържайки се за куката, той се метна в каруцериата. Слабите ръце на момчето едва издържах тежкия брезент. То се наведе и погледна пода. В каруцериата имаше вода. Гошко бързо се изправи, покатери се на будката и извика към брега:

— Ив-а-неее!

Не го чуха, защото двата камиона, откачили ремаркетата си, правеха опит да измъкнат колата на Стоев, която буксуваше, вдигайки фонтан от пръски.

Гошко коленичи на будката, след това прилегна и надвесил се почти до половина, провери ръката си през прозореца. Дрезгаво зазвуча натрапчивият сигнал на клаксона. Когато ръката му отмаля, той се изправи.

— Ив-а-неее! — извика той, държейки ръцете си като фуния. — Ко-ла-та за-тъ-ва! Ка-кво да пра-вя?

На отсрещния бряг бяха спрели работа и внимателно слушаха.

— У-да-ви-сеее! — извика Манивелата.

Съобщението изненада шофьорите. От мястото на Гошко се виждаше добре как те се събраха на купчина и започнаха оживено да спорят. Момчето едва долавяше неразбрания шум. Препирната ту затихваше, ту неочаквано силно избухваше наново. Гошко обикаляше будката, правеше опити да се спусне във водата, да даде личен пример на жертвоготовност, но машинално отдръпваше краката си с ужас, познат само на неумеещите да плуват... А толкова му се искаше да направи нещо...

От брега се откъсна войник и влезе в реката.

Направил десетина крачки, той заплува към камиона. Гошко се просълзи от радост и срам. Божидар, който вече приближаваше, се обърна назад. Зад него вървяха Стоев, Немията, Самотния, Атанас. На брега стоеше Манивелата и нервно пушеше.

— Ти защо не влезеш — попита го застаналият зад него Крумов.

— Не са ме учили... — Манивелата заплъска с ръце, като че ли плува.

— Човек цял живот се учи... — Крумов не се шегуваше. — Хайде...

— Паси боже от българин, кога се погърчи и от... — Манивелата млъкна.

— И от...? — попита хладно Крумов.

— И от... циганин, кога се потурчи... — Манивелата хвърли феса си и зацапа към реката. Насреща му идваха натоварени със сандъчета другите шофьори.

Крумов гледеше изпитателно след него, след това сви няколко крачки вдясно, разля нафтата върху насъбраните съчки, отдалечи се, подпалн напоено парцалче и го хвърли.

Лумна огън... Пламъци и пръски... Стелеща се мъгла и пара от нагорещените тела... Светнали очи и зъзнещи зъби, всичко се сливаше в едно. Тела, ксито отиваха и се връщаха, тръпнеха в студената вода и се грееха на огъня... Сандъчета... сандъчета, които се разтоварваха, сандъчета, които се складираха... Ръце, които поемаха, ръце, които носеха, ръце, които плуваха, ръце, които разтриваха премръзнали тела. И всичко това се преплиташе в общата трудова картина, сред огъня и водата, парата и мъглата, пръските и пламъците.

От пелената на парата се отскубна тяло и подскачайки на фона на огромните огнени езици, изскочи напред. Гол и зъзнец, стоеше Манивелата.

— Шумадийски соколи, за вас се бием! Какво се правите на три и половина! — злоба изкривяваше лицето му. — Хайде на доброто...

Една ръка залуши устата му. Беше Самотния.

На тридесетина метра, покрай брега на реката, минаваха югославски партизани. Това бяха изморени, полубоси, полуголи мъже, нарамили пушките и оскъдното си имущество, крачещи със завидна бодрост.

— Де манивела, де! — пъшкаше Манивелата.

— Ако гъкнеш, ще те удуша! — изсъска Самотния.

Върволицата се изтегляше, сякаш нищо не беше се случило, сякаш нищо не бяха разбрали. Долиташе само песента:

„Омладинци, омладинке велик е наш брой.

против рата и фашизма идемо у бой...“

Самотния пусна Манивелата. Двамата стояха край огъня и се гледаха враждебно. От телата излизаше пара, очите горяха:

— Какво кривиш джуки бе! Братчетата пет пари не дават, че ги освобождаваме...

Застанал на няколко крачки от тях, Крумов наблюдаваше спора.

Самотния направи усилие да се сдържи. Подпоручикът се приближи и лисна кутия масло в огъня.

— Трябва още масло — каза съвсем просто той, кимвайки към Манивелата.

Манивелата беше ядосан и не разбра какво иска.

Немията се беше спрял със сандък на рамо и гледаше към подпоручика.

Югославяните се бяха отдалечили на петдесетина метра, когато групата им спря. Няколко души се откъснаха от нея и тръгнаха обратно, приближавайки се към реката.

— — —

Купчината от сандъчета непрекъснато растеше.

В реката се бяха образували две групи: една, влизаща и една излизаща — една българска и една сръбска.

Две групи, които се срещаха и разминаваха като чужди. На нас ни се струваше, че всеки момент ледът на враждата ще се разтопи. Сух югославянин се подхлъзна и падна. Ние се хвърлихме, за да му помогнем. Той се изправи, кимна с глава и застана при своите. Настъпи пауза на неловкост, после двете групи тръгнаха наново разделени!

13.

Помощта дойде неочаквано. В първия момент ние не можахме да я оценим и се зарадваме. Мощен, тридесетонен влекач „Ханомаг“ изскочи изведнъж иззад баира и рязко спря. Минаха няколко секунди, колата стоеше на едно място и от нея никой не слизаше. Но в момента, когато, оставили сандъчетата, ние тръгнахме към влекача, се случи нещо, което ни парализира: от кабинката на „Ханомага“ слезна немец във войнишка униформа. Това беше толкова неочаквано, че ние няхаме време да извикаме. Действувахме по инстинкт: едни замръзнаха на местата си, други се прикриха зад сандъчетата, а трети просто се плъснаха във водата. Може би за паниката допринесе стърчащото от будката дуло, което непрекъснато се движеше. Ние няхаме със себе си оръжие.

Немецът недоумяващо ни гледаше. После се засмя силно. Ние стояхме мокри, зъзнещи и нерешителни. Гол, с празни ръце и нервно свити пръсти, Самотния тръгна застрашително към немца. Крумов го изпревари с въпроса си:

— Кой сте вие? — попита той по немски, надничайки зад сандъчетата.

Немецът се обърна към подпоручика.

— Стой! — извика дрезгав глас от кабината. — А мръдна, а ти теглих куршумо!

На прозореца израсна силует на едър български войник. Той прикриваше целия отвор и зад него се виждаше как немецът замръзна на мястото си.

Чули българска реч, нашите шофьори се раздвижиха.

— Напсувай да се разберем, бе! — оживи се Манивелата и тръгна към войника.

Останалите го последваха. Шофьорите доближиха влекача.

Самотния остана на място, загледан в ръцете си. До него долитаха отделни въпроси и отговори, които едва се отделяха от общия разговор.

— Предал се... — учуди се Божидар.

— Аха! — потвърди Шопа, който придружаваше немца.

— Ама с колата? — попита недоверчиво Манивелата.

— Аха... — отговори след пауза шопът. Той ставаше център на внимание и това забавяше реакцията му.

— Разлагат се вече... — радваше се бай Атанас.

— Е, ми...! — неопределено каза шопът.

— Да не е шпионин? — попита неочаквано Божидар.

— Е, па!

— Къде го караш? — попита Стоев.

— Он ме кара, я не съм шофьор. Сега они ще пошетат.

— Къде се предадохте? — попита по немски подпоручикът.

Немецът мълчеше.

— Къде се предадохте? — повтори въпроса си Крумов.

Немецът погледна умолително Шопа.

— А окна по нийному, а го утепах! — проговори вместо немца шопът. — Я си го учим по нашенски! Кажй сега какво искаш! — обърна се той към Крумов.

Немията се усмихна. Навярно беше доволен, че не отговориha на офицера. Крумов мълчеше.

— Измъкнете колата ми! — каза Манивелата.

— Фуййй! — извири рязко шопът.

Немецът застана мирно. Шопът показа заседналата кола, след това „Ханомага“ и завъртя ръцете си, като че ли мотае прежда.

Самотния стоеше настрана, без да се приближи към групата. До него достигахe югославянска реч:

— Събраха се старите ортаци...

— Мъжете пренебрежително гледаха към влекача. Сухият изтърси:

— Митре, българин ли си, та се грееш на чужд огън...

Югославяните си тръгнаха, без да се сбогуват. Митре ги последва...

Самотният прехапа устни. Искаше му се да извика, да ги убеди, че не са прави, но не намери сили...

14.

А в реката, прегърбени като бурлаци под тежестта на дебело стоманено въже, мълчаливо гледаха шофьорите. Те отмотаваха макарата-хаспел, стърчаща над бронята на влекача...

От колите се отдели човек. Той бе загърнат в одеяло и носеше нефтена туба в ръце. Беше гърбом към нас и откровено казано, не можахме да го познаем. Важното беше, че е българин. Той крачеше уверено към групата на югославяните...

Опъвайки въжето, шофьорите все повече и повече се приближаваха към заседналата кола...

Когато нашият войник наближи югославянската група, от нея се отдели човек и тръгна насреща му...

Завързана за въжето, колата бавно и някак особено тържествено се носеше във водата...

Югославянинът и българинът се приближаваха един към друг, постепенно намалявайки хода си...

Мощният мотор на „Ханомага“ се тресеше с все сила, за данавива бавно макарата-хаспел, придвижваща едва, едва тежкия товар...

Бавно се приближаваха и представителите на двата враждуващи народа. Ние не можахме да отидем при тях и за това сега виждахме само техните фигури, ярко откроени на склона. Те стояха известно време един срещу друг. После българинът направи два-три крачки и остави тубата на земята. Почака една секунда и отново отстъпи назад.

Постояха така. Наметнатите одеяла отдалече приличаха на антични тоги.

— Здраво друже! — каза смутено българинът.

— Здраво, господине!

— Благодарим за помощта!

Сърбинът отговори след малко.

— Сега сме вече достове...
— Другари... — измъкна се от устата на Самотния.
Наново замълчаха.
— Студено е! — каза Самотния, поглеждайки към тубата.
— Студено е! — повтори Митре.
Разговорът повече не продължи. Сърбинът неочаквано се приближи, взе тубата и подхвърли:
— Хвала лепо...
Самотния гледаше след него. Лицето му се разведряваше.
Ние следяхме срещата развълнувани.
Всеки по своему.
Пораждаха се странни, непознати чувства. Нови. Неопределени. Силни.
Мислите напиреха в главите ни остро, категорично, безразборно. Ние мълчаливо се питахме:
Кои са нашите врагове?
Кои са нашите приятели?
Каква е нашата цел?
Какво ни свързва и разделя?
Защо рискуваме и мръзнем?
Пламна огън. Очите ни светнаха. Ние се отдръпнахме. Пламъците се извиваха високо над малката югославянска група и топлеха премръзналите тела и душите на хората.
Огнят беше хвърлил невидим мост...
Ние напуснахме тия места, отдалечавайки се все повече и повече.
Колоната следваше своя маршрут.

15.

Колите едва пълзяха по неравния бряг, огъваха се в дълбоките канавки, застрашително се накланяха встрани, рязко се изправяха и една след друга се мъкнеха по следите на първия камион. И сякаш заедно с колите подскачаха и думите, изостряха се споровете, шракаха неочаквани мисли.

— Шовинизмът е костелив орех, още много зъби ще счупи... — Крумов захпа лулата и погледна към Стоев.

— По моему това не е шовинизъм, а недоверие... — Стоев внимателно вдигаше стъклото.

— Докога? — Крумов чаткаше с огнивото си.

— Не знам! — неохотно каза Стоев.

— Какво сме виновни ние, че корпусът тука е... — Божидар не довърши мисълта си.

— Политика — едни разгащат момите, други плащат белите — Крумов вадеше от торбичката нова прахан.

— Аз не искам да плащам за фашистите! — кипна Божидар.

— И аз не искам... — каза Стоев. — Но не е така просто, навярно не само хората, а и народите плащат за слабостите си...

— Тогава тази война е национално изкупление? — Крумов престана да чатка и погледна Стоев.

— Това е силно казано...

— Тая война е освободителна! — Божидар обичаше приетите определения...

— И всеки участващ минава през чистилицето? — продължи мисълта си Крумов.

— По моему не всеки...

Чат, чат, чат! Огнивото искреше! Праханта хвана!

Мъжете мълчеха. Общият разговор постепенно преминаваше в личен.

— Не всеки...? — повтори след пауза Крумов.

— А как ще ги делим?

— Те сами се делят... шило в торба не стои...

— Време ли е сега? — загрижено попита Крумов.

Стоев не бързаше. Крумов разпалваше равномерно лулата си, но по погледа му личеше, че отговорът го вълнува.

— Не! — отсече Божидар. — Нужно е единство.

— Нужно е да сме наясно! — замислено каза Стоев.

— Хайде да почнем тогава! Ти си демократ, ти — комунист, ти — плутократ! Не съм съгласен! — извика Божидар — След войната ще има време за това!

— Ще има ... — Стоев пуфтеше. — Ако не бъде късно!
— Стоев е прав ... — пускайки дим, каза Крумов. — Убежденията не са дреха да я смениш.

16.

Серафим спеше в тъгъла си.
Ваклин го гъделичкаше с крайчеца на гюдерията:
— Серафиме...
— Ъ!
— Кафан!
— Къде?
— Отминахме го ... — сериозно каза Ваклин.
— Е, що ме не събуди, бе?
— Ти ще проспипш войната, та един кафан голяма работа...
— Стига с тая война! Нито съм я обявявал, нито ще ме викат, когато сключат мир... — Серафим се ровеше в сухарената торба.

17.

— Колегите мечтаеха за гаражи, за агенции, аз за един камион — да не слугувам ... но не би! — Атанас попипа ревматичната си ръка.
Немията съчувствено го погледна.
— Късно разбрах, че се мамя.
Откровеността на Атанас смути Немията. Войникът се замисли.
— Излиза, че животът ми е бил празен рейс. Блъскал съм се, а в каруц-
ерията — нищо — нито за мене, нито за хората...
— То, такова, посоката да не сбъркаш... — неочаквано каза Сандо и въздъхна.

Бай Атанас се учуди, че Немията проговори, но не забеляза, че другарят му иска да каже още нещо и затова продължи своята мисъл:

— Дошло е време да направим нещо, смисъл ли да има, как да го кажа, не знам!

Бай Атанас се загледа напред. Шперплатовото парче падна и откри Немията, но тоя път той не го вдигна. Беше зает с нещо по-важно и сега не му беше до прозореца... Личеше си, че иска наново да продължи разговора и не знае как. Най-после намери сили:

— Сега на фронта, дето се вика... човек може да... — смътно заговори Сандо.

Атанас го прекъсна точно когато беше намерил повод да излее мъката си:

— Тука сме по-задължени. Друго е, кога човек е сам.

Поривът на Немията истина. Той вдигна шперплата и се скри.

18.

Самотния не беше сам. Волана държеше Гошко.

— Цял живот ще съм ти благодарен, бате Захари, цял живот!

Самотния се усмихна. Това беше първата усмивка, откакто го познавахме. Колата друсна. Кучето, което сега седеше между двамата, се огледа и лавна. Самотния се направи, че не забелязва.

— Ти ме поправяй като греша, бате Захари! — помоли Гошко.

— Добре.

— Без занаят не си полезен, а Манивелата си крие чалъма.

Самотния го погледна учудено.

— Какво е сега човек без професия.

Самотния скрито се любоваше на своя ученик.

— Манивелата разправяше, че след войната работите съвсем ще се объркат.

— Защо? — попита сухо Самотния.

— Като те коландрисват простаци... Човек трудно се научава да кара автомобил, та камо ли държава да управлява...

— Хъм! — не се съдържа Самотния.

— Манивелата разправяше, че в нашия полк изпратили пехотни офицери да оправят шофьорите. Добре де, ама те от автомобили нищо не разбират и командували например: „Пуснете на „феноменките“ водата“, „Пригответе пет де-

кавета“ с ремаркета!“! Представяш ли си леки коли с ремаркета! — момчето искрено и силно се изсмя.

Смееше се и Самотния:

— Дааа, Манивелата е прав! Ще се объркат работите, но за такива като него.

— Той иначе е добър...

— Добри сме ние, че го търсим... А за учението е истина... Който управлява, трябва да знае... изостане ли... — Самотния наново се засмя — Пет „декавета“ с ремаркета...

— Бате Захари, ама ти ще управляваш ли?

— Да, разбира се... Колата си! — пошегува се Самотния.

— А!

— Хайде сега да поспим!

Гошко го погледна развълнувано.

— Ама ти вярваш ли ми, бате Захари?

Самотния затвори очи.

Сега Гошко държеше кормилото гордо и уверено. Кучето до него се прозина, но не задряма. То стоеше на поста си.

19.

Пътища... Кръстосващи се пътища, в тая чужда, неприветлива земя... Километри... безброй километри, приближаващи целта... Мисли, безкрайни мисли за войната и дома... За дома напомнят и тихият дъжд, който се стича по стъклата, и неразораните прогизнали поля... Време е да се оре, да се сее... За дома напомнят малките куклички, поставените в автомобилната гарнитура портрети на близки, колетите и препрочитаното писмо: „Мили татко, това е първото ми писмо. Аз съм в първо отделение. Ти си най-милият татко...“

20.

Пейзажът неочаквано се промени. Мернаха се предвестниците на потре-саваш разгром. Пред изумените ни очи се разкри страшна трагедия. „На бойното поле лежах 5 200 убити, 22 артилерийски оръдия, 4 бойни коли, 45 противовъздушни тежки оръдия, 420 картечници, 1100 моторни коли, хиляди снаряди, 100 конски коли, 250 коня, радиостанции и други военни съоръжения и материали“.

Ние минавахме покрай войната, през войната, провирахме се под арките на заключените оръдия. Край нас се промъкваха светкавично остатъците от дивизията „Принц Ойген“, сякаш искаха с бързината да прикрият безсилието на за-стиналия си шпалир.

Колата постепенно намали хода си. Със замиращата скорост изчезваше ма-гнията, рухваше последната илюзия за силата на раяха...

Ние спряхме.

Пред нас беше огромната шахматна дъска на сражението, с разхвърлени черни фигури... топове, офицери, коне и пионки, намерили смъртта си в свет-лите квадрати на стърнищата и тъмните полета на угарите.

Ние стояхме така, както хиляди години са стояли победителите пред тру-повете на убития враг. В главите ни напиреха въпроси, които от векове са въл-нували човечеството, мисли за смисъла и безсмислието на войната, за живота и смъртта...

Полуреално, полусмътно, пред нас изникваха пепелищата на Троя, руините на Картаген, пламъците на Търновград... Мяркаха се шандарти и бончуки, кон-ски опашки и знамена. С вятъра на стрелите, дъждът на куршумите и бурята на взривовите се смесваха бойният вик на апахите, гръмогласното „Аллах“, победо-носното „ура“ и предсмъртни викове...

И милиони убити на Куликовското поле, при Адрианопол и Ленинград.

И милиони сакати в Париж и Хиросима...

И милиони вдовици, сираци... и шум от барабани, тръби, рокове и сирени!

В такива минути ние проклинаме войната!

В такива минути ние казваме „НЕ!“

В такива минути човек става пасифист...

Пасифист?

Нима, заслепени от нещастieto, не можем да различим:

Агресора от защитника?

Нашественика от патриота?

Революционера от тирана?...

Пред нас бе емблемата на „Принц Ойген“, пределно ясна и веществена: пред нас бе железният тевтонски рицар, облегнал се на двустранен меч! —

„Принц Ойген!“ Защо и за кого се биха?

Те воюваха по цяла Европа! Взеха участие при окупацията на Чехия, в полския поход, достигнаха Бордо! През пролетта на 1941 те бяха в България, взеха с шум Скопие и спряха в полите на Олимп. Участваха в челния отряд на южния танков клин в боевете за Киев.

... Пред нас бе просторно гробище и тишина. Мъртва тишина. Погледът ни се спираше на всеки войник поотделно, търпеливо търсеше да намери нещо човешко, нещо, което би породило поне съчувствие, но непрекъснато попадаше на консервени кутии, счупени бутилки, разпръснати карти... Пробити каски... Пред нас израсча камион с картеница в каручерията, разстрелваща небето. Смъртта беше сварила картечаря в момента на боя. Вцепенен, той стискаше дръжките... От движението той оживя. В това имаше нещо символично, поличено страшно.

— Гошкооо! — извика силно Вақлин.

Викът му ни върна на земята. Ние се сепнахме и обърнахме. Момчето беше слязло от платното на шосето и отиваше към изоставената в полето кола.

— Гошкоо! — крещеше Вақлин.

— Стига си викал, бе! — прекъсна го Манивелата, мъкнейки богата плячка. — Нека вземе, щом е мераклия...

— Гошкоооо! — извика наново Вақлин. Момчето го чу, но не се обърна.

То внимателно оглеждаше запазения „Мерцедес“, любуваше му се със светнали очи. Не му се вярваше, че една мечта така бързо и просто се бе осъществила. Сега той щеше да воюва наравно с другите!

Гошко тържествено отвори вратата и се качи в будката. Влезе, без да бърза. Подруса се на седалката, поглади арматурното табло, провери луфта на волана и се усмихна. После се погледна в огледалото: засмяната физиономия му се стори несериозна, той прие „мъжки“ вид, освободи от скорост и завъртя контакта.

Колата полетя във въздуха.

Взривната вълна ни отблъсна назад.

Кучето на Самотния зави.

21.

Едно цъфнало от мина противосамолетно оръдие се беше склонило като плачеща върба над гроба на Гошко.

Стояхме дълго, неподвижни. Манивелата се държеше настрана. Самотния постави на гроба оцелялото кормило и забърза към колата си. Ние го последвахме.

Кучето продължаваше да вие...

22.

Вихър от обрулени пъстри есенни листа съществувахе колоната. Те се издигаха, въртяха се безпомощно, лутаха се в пространствата, удряха се едно в друго и падаха, за да полетят наново. Да ни напомнят за човешкия полет и безсилие, за устремното движение и безпътница, за живота и смъртта. Те се носеха като птици и падаха като простреляни, за да увеличат губера на пътя.

23.

Хората се бяха затворили сами в себе си. Лицата им бяха съсредоточени, напрегнати, зли.

Краката натискаха педалите до отказ... От гумите на колелата отскачаха остри камъчета, водата от локвите се разпръскваше... тръби пулсиращо димяха, клоните на оголените вейки драскаха брезента, колите гневно подскачаха, сърдитата колона настървено се носеше напред...

И изведнъж — немци!

Живи немци!

Самонадеяни, помпозно горди! Немци, не разбрали нищо от тая война, немци, вървящи сякаш не в плен, а на парад...

В такива минути човек не се владее...

В такива минути пред очите причернява...
И колите тръгнаха сами към тях... Ще ти се да ги размажеш, унищожиш,
да отмъстиш...

А немците вървяха спокойно, нагло, без да трепнат!
Ние летяхме към тях! Секунда и ще ги смачкаме...
Те не се отместиха...
И ние свихме!
Ние!

Ние по-умните! По-добрите! По-политичните! По-човечните!

24.

... А мястото на Гошко в колата беше празно...

Празнината с нищо не може да се запълни...

Самотния разтриваше очните ябълки с длани и се мъчеше да се съсредоточи. Колата леко кривеше по пътя. Клепките се притваряха... едно две по-силни унасяния и той се сепна: „А кучето?“

Кучето го нямаше!

Кракът машинално натисна спирачката. Камсионът изпъшка. Самотния остана надвесен над кормилото. Колата на Атанас сигнализираше. Той махна и тя отмина. Самотния слезе на земята. Наоколо беше пусто. Запали цигара и дълго пуши, без да погледне към шосето. После разтърси глава и тръгна към колата. Поседа отново на кормилото и преди да потегли, погледна в огледалото.

От горния край на шосето едва се влачеше кучето. То нямаше сили даже да лавне, само тихо и болезнено скимтеше. Дойде до Самотния и се сви в краката му. В очите му нямаше укор. По-скоро се четеше признателност! Другарят му го беше дочакал!

25.

До железопътния прелез стоеше девойка и махаше с ръка.

Колоната се задаваше с пълна скорост и нямаше никакъв признак, че ще спре.

Момичето упорито продължаваше да маха.

Колите приближаваха.

Девойката свали кърпата от главата си и настойчиво даваше знаци да спрем.

— Нещо се е случило! — загрижено каза Божидар.

Стоев намали.

— Карай! Нямаме време за женски истории! — строго каза Крумов.

Стоев го послуша.

Момичето разбра, че няма да спрем. То се колебасеше какво да направи.

Колите приближаваха!

„Барьерите“! Момичето леко подскочи нагоре и увисна с две ръце на шлакбаума. Гредата се разклати и полетя надолу...

Стоев нямаше време да спре и се удари леко в дървото. Със силен шум отляво и дясно спряха и другите коли.

Момичето пусна барьерата и счупената греда отскочи нагоре, заставайки като бесилка над главата ни.

Момичето стоеше на железопътното трасе и ни гледаше презрително. Очевидно нещо важно го бе накарало да ни спре.

Пръв от колата изскочи Стоев и се втурна към ударения радиатор. След него Крумов:

— Какво има? — извика грубо Крумов, придържайки с кърпичка разбития си нос.

— Мини! — отговори момичето.

Ние комично замръзнахме на местата си.

— Можете да слезете! — не без ирония каза на сръбски момичето. — Минираното е по-нататък... — и то посочи с ръка.

— Слезни! — изкомандува през кърпата Крумов.

Ние се събрахме пред първата кола. По лицата ни се четеше тревога. Застанали в една редица около линията, ние гледахме обезпокоени шосето пред себе си. Там ни очакваше смъртта. После погледите ни се отпавиха към подпо-

ручика. Надявахме се, че той, офицерът, ще намери изход там, където ние, шофьорите, бяхме безпомощни.

Подпоручикът направи предпазливо няколко крачки напред. Ние се намерихме пред някакво малко кантонче, което сега беше полуразрушено. Около постройката имаше дворче с геран и дървена наблюдателна кула, която немците вероятно бяха строили по време на окупацията. Шосето се изкачваше по гол, вълнообразен хълм и възможност за заобикаляне нямаше.

Подпоручикът предпазливо се движеше напред, озъртайки се. Когато се изравни с момичето, той любезно попита:

— Колко е минираното?

— Два километра... и нещо...

— И мало више... — заядливо повтори Крумов.

— И мало више... — докачи се момичето и си тръгна.

Крумов смени тона:

— Чакай! С какви мини?

Момичето се поколеба, но показа с ръце.

— Кой минира?

— Минираха на разсъмване...

— Кой минира? — повтори Крумов.

Въпросът смути момичето и то не отговори.

— Кой минира? — настояваше Крумов.

Никакъв отговор.

— Как се казваш? — попита учтиво подпоручикът.

— Милица... — след пауза каза момичето.

— Милица, ако ти е мил животът, ще кажеш ли кой минира?

Момичето гневно го изгледа, извърна се и тръгна към кантона.

— Стой! — извика Крумов, но то не спря.

Подпоручикът застигна девойката и се изпреди пред нея.

— Шантаж! — рече той, обръщайки се към нас. — Евтина въдичка! Задържах ни, докато дойдат вашите... Арестувайте я! — и той кимна с глава към Манивелата.

Тая неочаквана суровост ни смути. Докато ние учудено се споглеждахме, Манивелата охотно застана до момичето.

— Другарю подпоручик... — започна Стоев.

— После! — пресече го Крумов.

— Другарю подпоручик, аз мисля...

Милица студено изгледа неочаквания защитник.

— Мирно! — изкомандува подпоручикът.

Ние го гледахме слисани.

— Колона мирно! — изкомандува той.

Ние се подчинихме.

— Внимавай! Може би това е засада! Нужно е час по-скоро да се измъкнем! — Крумов изопна куртката си и добави: — На фронта ни чакат. Трябва да потеглим незабавно!

Шофьорите го гледаха слисани. Крумов попита по-топло:

— Кой ще тръгне пръв?

Всичко беше така неочаквано, че ние стояхме объркани.

— Питам има ли доброволци?

Ние не можехме да разберем какво става, страхувахме се да тръгнем по минирания път.

— Такаааа — ядосано извика подпоручикът, — философи много, а смелчащи няма...

Упрекът явно беше адресиран към Стоев и Божидар. Божидар се опита да отговори, но Стоев го мушна с лакет.

— Комunistите сигурно ще покажат пример! — Крумов явно търсеше изход.

Подпоручикът премина покрай редицата. Шофьорите гледаха в земята. Той спря пред Божидар, дълго го разглежда, след това неочаквано се обърна към Стоев:

— Дай ключовете!

— Другарю подпоручик! — извика Божидар. — Другари...

— Дай ключовете! — повтори строго Крумов.

Стоев повдигна глава, изгледа подпоручика, но не мръдна от мястото си. Войниците съчувстваха на офицера. Той постепенно израстваше пред очите им.

Немията тревожно следеше тая увеличаваща се симпатия... Той се откъсна от редиците и тръгна към Крумов.

— Какво има? — попита бързо офицерът.

Войникът го гледаше втренчено и недружелюбно.

— Върви на мястото си...

Някаква непозната твърдост се беше появила в очите на войника:

— Господин подпоручик Крумов! Редникът Александър Петров от Горунака е готов за път! — доложи по своему Сандо Немията и неизвестно защо наблегна на Горунака.

Крумов трепна. Смущението му се предаде и на останалите.

Сега погледите ни се отправиха към войника.

Немията продължаваше изпитателно да гледа забъркания офицер. По лицето му заигра трагична усмивка.

Ние бяхме свидетели на някаква странна мълчалива престрелка на погледи, победител от която излезе войникът.

— Върви! — каза късо Крумов.

Немията искаше да каже още нещо, но се обърна кръгом и тръгна. След него, без да поиска разрешение, тръгна и Атанас.

— Ти остана! — меко каза Крумов.

— Господин подпоручик!

— Казах, остана!

— Да се сбогуваме... — рече Атанас.

Подпоручикът махна с ръка.

— Ваклине — промени изведнъж той тона си, — вземи пушката и на кулата. Ще наблюдаваш наоколо.

Бай Атанас прегърна Немията и остана, докато колата потегли.

— Спрете го! — извика отчаяно Милица.

Манивелата я дръпна настрана.

Камionen прекося железопътната линия и се спусна по шосето.

Подпоручикът забрави да ни даде „свободно“. Ние стояхме, без да мръднем.

26.

Колата на Немията се движеше по вълнообразното шосе, което ту се скриваше, ту се показваше, изкачвайки голия хълм в строга права линия. Пълзейки бавно, камionen измина двадесет метра... тридесет... четиридесет...

Ние стоиме мирно. Подпоручикът каза тихо:

— Свободно!

Никой не отпусна крак. Това беше единствената команда, която можехме да не изпълняваме и ние не я изпълнявахме от яд.

Колата пълзеше нагоре. Сто метра... сто и десет... сто и два... после, слизайки надолу, започна постепенно да се губи от погледа ни, докато изчезна съвсем. Пред нас беше само празното шосе. Чувахме се боботенето на дизела и никакъв друг признак на живот.

Очакването увеличаваше напрежението. Стояхме със замрял дъх.

Шосето още беше празно, но по рева на машината се чувствуваше, че колата наново се изкачва... ето, показва се предницата, а след това и целият камionen. Двеста и двадесет метра... двеста и тридесет...

Вече ни се струваше, че опасността е преминала, и затова започвахме успокоението.

Двеста и петдесет метра... двеста и шестдесет...

Сега ние отправихме подозрителни погледи към сръбкия.

Милица гледаше разтревожена, бръкнала по мъжки с ръце в джобовете си.

Двеста и осемдесет... Колата почти изкачваше втората височина. Изведнъж избухна взрив и повече нищо не се видя и чу. Писък на Милица и пълна тишина.

Никой не смееше да повдигне глава. Сякаш ние бяхме виновни за гибелта на другаря си. Не бяхме се още опомнили, когато бай Атанас се затича по шосето.

Съзнавахме, че отиването му е безполезно и въпреки това някаква скрита надежда ни караше да не вярваме в най-лошото.

Мината беше засегнала предното колело. Преобърнала се от интерцията по диагонал, колата лежеше на една страна. Ремаркетото се беше покатирило върху нея. Из жаруцерията му се бяха изсипали стотици хлябове. Чуваше се гласът на Сандо Немията, който за пръв път беше заговорил продължително:

— Не ме успокоявай! — задъхано говореше той.

Бай Атанас го подпря на едно сандъче.

— Аз съм виновен... много виновен... — пъшкаше Сандо... Повдигни ме малко... така... и трябва да знаеш... другите трябва да знаят... Накараха ме от общината да превозвам хора... посред нощ... аз не знаех какви са... — той се задъхна... Разстреляха ги военни в дерето... Заставиха ме да светя с фаровете... аз да светя... додето ги...

Немията губеше сили. Бай Атанас се опита да го окуражи:

— Ти сега такова... — започна Атанас.

Сандо отвори очи и го погледна строго:

— Исках, но не може... Кръвта с кръв, смъртта със смърт не се изкупват... ти така кажи на по... по... — той клюмна.

— Сандо! — извика бай Атанас.

— Чистотата...

— Да, да... — машинално повтаряше Атанас.

Неочаквано Немията се сепна, набра последни сили:

— Приличаше...

— Кой? — попита тревожно Атанас.

— Приличаше...

— На кого?

— Приличаше...

Стояхме като почетна стража.

По шосето, крачейки бавно към нас, се задаваше бай Атанас. Той беше праметнал през рамо раницата и карабината на Немията, а в ръката си влачеше сухарена торба.

Беше ясно, че Сандо е загинал.

Атанас се спря, остави на земята раницата и торбата, свали карабината и каза късо:

— Кой ще я вземе?

Шофьорите мълчаха.

— Аз викам да остане при мене — рече Атанас.

— Дай я! — каза Самотния с тон, който не търпеше възражения.

Бай Атанас се подчини.

— Сега накъде? — попита след малко той.

Настъпна пауза.

— Сега е вашият ред, господин офицер! — рече зло Милица. — Аз съм свободна. — Тя бутна Манивелата и тръгна към кантона.

Стоев започна да чатка нервно с подкова по шосето. Неусетно един след друг войниците къртеха чакъла с токовете си.

— Войници!... — започна Крумов, но гърлото му пресъхна.

Погледите на всички се отпавиха към подпоручика. Той прие на себе си горещата вълна и продължи:

— Войната иска жертви... Ще победят ония, които са готови да ги дадат!

— Измишльотини! — извика спрялата се при Ваclin Милица. — Трябва... — и тя се почука с юмрук по главата.

Подпоручикът изтръпна, но реши да не възражава.

— Българската армия не се е спирала пред нищо! Тя не познава страха и компромисите... — Крумов разбра, че фалшиви, и затова попита просто: — Кой ще тръгне?

— Аз! — рече Стоев. — Но ако има смисъл...

Милица прекъсна разговора си с Ваclin и се обърна към Стоев.

— Гюро Михайлов изгоря на поста си! — избухна Крумов.

— Армията сега е друга!

— Героизмът е... — започна подпоручикът.

— Глупост! — пресече го Стоев. — Когато е безцелен. Трябва да пристигнем невредими, а не безсмислено да мрем!

— Подофицер Стоев! — извика ядосано подпоручикът. — Демобилизирайте войниците пред лицето на врага!

— Клевета! — не се съдържа Стоев.

— Ще отговаряш пред военен съд! — подпоручикът трепереше, — Арестувайте го! Манивела!

Манивелата тръгна, но се спря от решителния поглед на Стоев, Милица следеше напрегнато спора.

Войниците стояха неподвижни.

— Арестувайте го! — извика наново Крумов и се пипна за пистолета.

Шофьорите застанаха зад Стоев. Самотният стискаше карабината, кучето до него непрекъснато лаеше.

Подпоручикът се изплаши и взе да отстъпва, но стигнал до бариерата, спря:

— Стреляйте! — извика той. — Аз съм български офицер и мога да загина с чест.

Ние се стъписахме. Подпоручикът използва смущението:

— Стреляйте!

— Чакайте! — бай Атанас застана в нише пространство. — Там гинат, а ние се дърпаме... Подпоручикът е прав, трябва дисциплина!

Войниците се разшумяха.

— Ама не може така урболешката, господин подпоручик! Трябва да се помисли... — бай Атанас се обърна към Стоев: — Кажете какво ще правим?

Войниците наобиколиха Стоев. Подпоручикът остана сам.

— Ще търсим друг изход... — каза замислено Стоев.

— Я че минем! — рече бавно Ваклин.

— Къде ще минеш, бе! — ядоса се Атанас.

— По трасето... — равнодушно отговори Ваклин.

— По кое трасе? — попита бързо Стоев.

— На трено! — Ваклин поправи дългите ръкави на куртката си — То се върти, върти и па излиза на шосето.

— Откъде знаеш? — попита недоверчиво Стоев.

— От кулата се вижда! — Ваклин погледна към подпоручика.

Крумов стоеше гърбом и гледаше трасето.

— Дайте картата! — каза съдържано Стоев.

Подпоручикът се обърна. Войниците не отидоха при него и той не тръгна към тях. Бяха се образували две групи и никой не пожела да направи крачка за сближение. Крумов извади картата и я погледна сам.

Железопътната линия описваше дъга около хълма и след няколко километра пресичаше шосето.

Крумов наново пое инициативата:

— Изправно ли е трасето? — попита той Милица.

Момичето млъкнаше предизвикателно.

— Изправно ли е трасето? — повтори Стоев.

— Изправно е! — Милица се присъедини към групата. — Релсите са надупчени, но трасето е здраво — охотно обясняваше момичето.

— Пригответе се за преминаване! — изкомандува Крумов. — Ваклин последен! Пооо колите!

Шофьорите не изпълниха заповедта. Те очакваха нареждането на Стоев.

— Треба например, да пробвам... па да тръгна пръв, щото... — Ваклин неумело друскаше ръката си...

— Разбирам... — каза Стоев. — Върви...

Ваклин тръгна, но се спря развълнувано:

— Момичето не бива да го оставяме само... ония ще го пречукат.

Милица се правеше, че не разбира. Крумов — че не е чул.

— Бай Атанасе, седни в колата на Захари, Божидаре и ти също... Милица, ела с нас... — тихо каза Стоев.

— Това от съжаление ли е?

— Не, заповед!

— Щом началството нарежда... — ядовито рече момичето и демонстративно премина пред Крумов.

Стоев погледна към подпоручика и нищо не каза. Войниците се изнизиха. Милица тръгна с тях.

Крумов остана сам. Съсем сам. Такава развръзка той не бе очаквал. Самотния го погледна и сви рамене.

— Елате при мене господин подпоручик — сервилно извика Манивелата.

29.

Колелата ровеха нетрамбования чакъл, изкачваха се по траверсите и наново хлътваха, разпръсквайки острите камъни, които шумно звъняха в ламарината на калниците. Ресорите се огъваха и неочаквано изправяха като тетива, подхвърляйки натоварената със смъртоносен багаж каруцери... Сандъчетата се надигаха и спускаха, приближаваха и отдалечаваха в отмерен строг ритъм, подчертаван от ръмженето на моторите при изкачване и астматичното им задъхване при спадане.

Пружините на седалката омекотяваха тласъка и тялото на Ваclin подскачаше равномерно. Лицето, на което трудно можехме да се съсредотичим от непрекъснатото движение, беше напрегнато и сурово. Пред торпедото бавно се движеше мрежата на трасето, сякаш запъхтяно се изкачвахме по безкрайна стълба с безбройни стъпала-траверси. Тревожеше всеки допълнителен шум, всяко по-силно накланяне.

— Ама и аз съм един късметлия... — рече иронично Серафим. — Събудих се баш пред смъртта!

Ваclin не го погледна. Сега не му беше до шегите.

Останалите камioni бяха на значително разстояние. От далече те приличаха на пълзящо влечуго, което се огъваше с прешлените си — коли и ремаркета, за да се придвижи напред.

Манивелата подскачаше гневно на седалката. Предишната разпуснатост беше изчезнала от лицето му.

Чат, чат, чат! От огнилото на Крумов изскачаха искри.

Праханта не ловеше.

Манивелата погледна подпоручика. Движенията на офицера бяха нервни, непознати. Нямаше помен от предишния покой. Това го развесели:

— Старата кримка засече... — подхвърли той.

Крумов го изгледа зло.

Манивелата разбра, че подпоручикът е доловил намека му, и едва се съдържа да не се усмихне. След това дълго се рови в паласката, преди да му подаде кибрита си:

— На!

Крумов не посегна.

Манивелата остави кибрита върху натрупаните на седалката „трофейни“ части и се загледа настрани.

Чат, чат, чат! Праханта не ловеше!

Желанието да запуши надделя и Крумов посегна към кибрита.

Манивелата се облегна. Зад него беше залепена снимка, направена преди войната. Той беше в цял ръст — подпрян на калника на луксозна кола, с разкопчана кожена куртка, пеперудка, брич, гамаши, грижливо стегнати с връзки.

Крумов отмести погледа си и пусна дим.

— Пускай дим и се не бой... — двусмислено каза Манивелата.

Крумов помисли, преди да отговори:

— Не са ме учили...

— Какво? — попита Манивелата.

Офицерът се загледа за секунда в лицето му и след това реши:

— Да пускам дим! — той очакваше, че ще изненада шофьора, че най-малкото ще последва въпроса „тогава?“.

Но Манивелата само му върна:

— Човек цял живот се учи!

Подпоручикът се ядоса. Той очакваше повече от разговора, а се оказа, че пред себе си има дребен хитрец.

Неочаквано нещо силно изтрака. Двамата се сепнаха. От тръскането беше паднал карборатор. Манивелата се наведе да го вдигне.

— Защо ги събираш? — Крумов търсеше да се закачи.

— Ще потрябват...

— Събирай, събирай, после всичко наведнъж ще вземат! — сега Крумов се усмихна криво.

— Бият през палците! — ядоса се Манивелата.
Вместо отговор Крумов пусна дим.

30.

Божидар негодуваше:

— Не вярвам! Тоя човек върви с нас!
— Като ремаркетата... Мъкнеш го и винаги е зад гърба ти. На всеки завои може... — Самотния направи жест, като че ли колата се обръща.
— Не вярвам! Той не би се държал така!
— При други обстоятелства Самотния би се пошегувал, но сега каза сурово:
— Слушай, момче, мен фашистите само веднъж в живота ме излъгаха и повече „но пасаран!“
— Това са догадки и ти нямаш право! — строго каза Атанас.
— Догадки! Сега ще го питам как се в турско село сланина продава!
— Стоев каза никакви саморазправии! — Атанас беше категоричен.
— Български офицер... — мислеше гласно Божидар.
— Български...
— Изглеждаше нов човек...
— Нова крина с вехто дъно!
Тримата се замислиха. Траверсите ги подхвърляха ритмично.

31.

Стоев гледаше напред като вдървен. В първите минути мислехме, че е прекомерно съсредоточен, но когато крадешком погледна надясно, където седеше Милица, всичко ни стана ясно. Присъствието ѝ го смушаваше. Момичето гледаше сериозно напред, но очите му дяволито играеха. Младежите се стесняваха да заговорят. Колата ги подмяташе, те се мъчеха да се задържат и в това имаше нещо наивно и малко смешно.

— Може ли да се говори с началството? — започна заядливо Милица.
— Може! Ако отговорят на въпросите му... — опита се да се пошегува неумело Стоев.
— Питайте!
— Кой минира пътя?
Момичето се намуси.
— Любопитство или разпит?
— Проверка на откровеността...
— Срам ме беше да кажа... — в тона на Милица прозвуча искрена нотка.
— Не разбирам.
— Нали си българин...
— Това обида ли е?
— Аз ви мразя! — Милица стисна скули.
— Защо ни помагаш тогава? — Стоев изпитателно я изгледа.
— Защото гоните немците. — Момичето се наведе да види ефекта от думите си.
— И тях ли мразиш? — погледите им се срещнаха.
— Повече от вас! — тя не свалише очите си.
— Истинска сръбкиня! — той я гледаше упорито.
— Не ти ли харесва? — от очите ѝ сякаш изскачаха пламъчета.
Стоев сваля погледа си и се загледа напред.
— Аз също се гордея, че съм българин, но не делия хората така — и той разсече въздуха с ръка — на раси...
— А как?
— Така... — Стоев няколкократно хоризонтално махна с ръка — на класи
Момичето не каза нищо. То само любопитно разглеждаше войника. Подхвърлянията ги раздалечаваха и в същото време ги правеха някак особено близки. Стоев от време на време поглеждаше крадешком Милица, която упорито го наблюдаваше.
Тя неочаквано каза:
— Пътя минираха сърби!
Стоев млъкна, сякаш нищо не беше чул.

— Пътя минираха сърби... — поетори тя, страхувайки се, че той не я е разбрал.

Стоев я погледна, но и тоя път нищо не каза.

— Защо мълчиш? — извика ядосано тя.

— Не вярвам! — каза спокойно Стоев.

— Дражевисти... — ядосано допълни момичето.

— Така може! — Стоев се усмихна. — Защо не каза?

— Защото са сърби! — момичето неочаквано избухна. — Не мога да се червя пред вашите! Ти какво искаш от мене? Да ти кажа защо ви мразя! Ти знаеш ли какво са правила тука? Знаеш ли какво значи български...

— Фашисти! — прекъсна спокойно Стоев момичето. — Знам! Варвари!...

А в коя страна те не са варвари? Та няма вашите...

— Ти не агитирай, аз сама знам... — Милица дълбоко въздъхна. — Но ми е тежко да ви приема..., макар че сме братя...

— Може би затова е тежко...

32

Едра пот се стичаше от лицето на Ваклин, влизаше в очите му, лютеше му непрекъснато. Шофьорът не откъсваше погледа си от трасето, не смееше да се обърне. Напрегнато гледаше напред и Серафим.

И сякаш на пук на всичко рече:

— Да бяхме хапнали барем!

Ваклин не му отговори, но спря колата и даде знак на другите да спрат. След това се смъкна и тръгна надолу по линията, без да гледа къде стъпва. Клатушкайки се от това, че попада ту на траверсите, ту на чакъла, той усилваше движението си, затича се, излезе от релсите, спусна се по откоса на насипа и чак когато стигна дъното на дълбоко дере, спря. Сега изведнъж стана ясно защо беше слязал тук. Пред него имаше железопътен мост десетина-петнадесет метра дълъг, седем-осем метра висок, мост без перила!

Дерето беше стръмно и да се премине през него беше изключено. Ваклин чешеше ядосано с юмрук брадата си, след това се обърна гърбом и се изпика.

Откъм моста долиташе гласът на Манивелата:

— Тоя път измъкване няма!

После се завърза остър спор. Отделните гласове не се различаваха. Чуваше се само напрегната нервна fuga. Ваклин се закопчаваше в движение. След това се провря под моста, огледа го от всички страни и се покатери по сипея. Мина незабелязано покрай спорещите и тръгна към колата си, отмерено стъпвайки по траверсите, сякаш искаше да спечели време за размисъл...

Серафим го чакаше, подпрян на колата. Когато Ваклин се приближи, той му подаде дебела филия, намазана с мармалад. Ваклин я взе и замислено започна да яде.

— Има ли вода? — неочаквано попита той.

— Радиаторът е пълен... — отговори Серафим.

— За пиене.

Серафим тръгна за матерката.

Ваклин продължаваше да яде, без да забелязва, че здравата се е изцапал. Серафим му подаде матерката. Той отпи, върна му я и рече просто:

— Събери си и другите работи.

— Не трябва да рискуваш! — рече Серафим, разбрал намерението му.

Ваклин вдигна очи и го изгледа. Усмивка разкриви лицето му, по-скоро печално, отколкото горчиво:

— Няма как! — дровлачено каза Ваклин. — Аз си знаех...

— Проклетата да е цялата тая работа... — промърмори Серафим.

— Свои са там! — добави Ваклин.

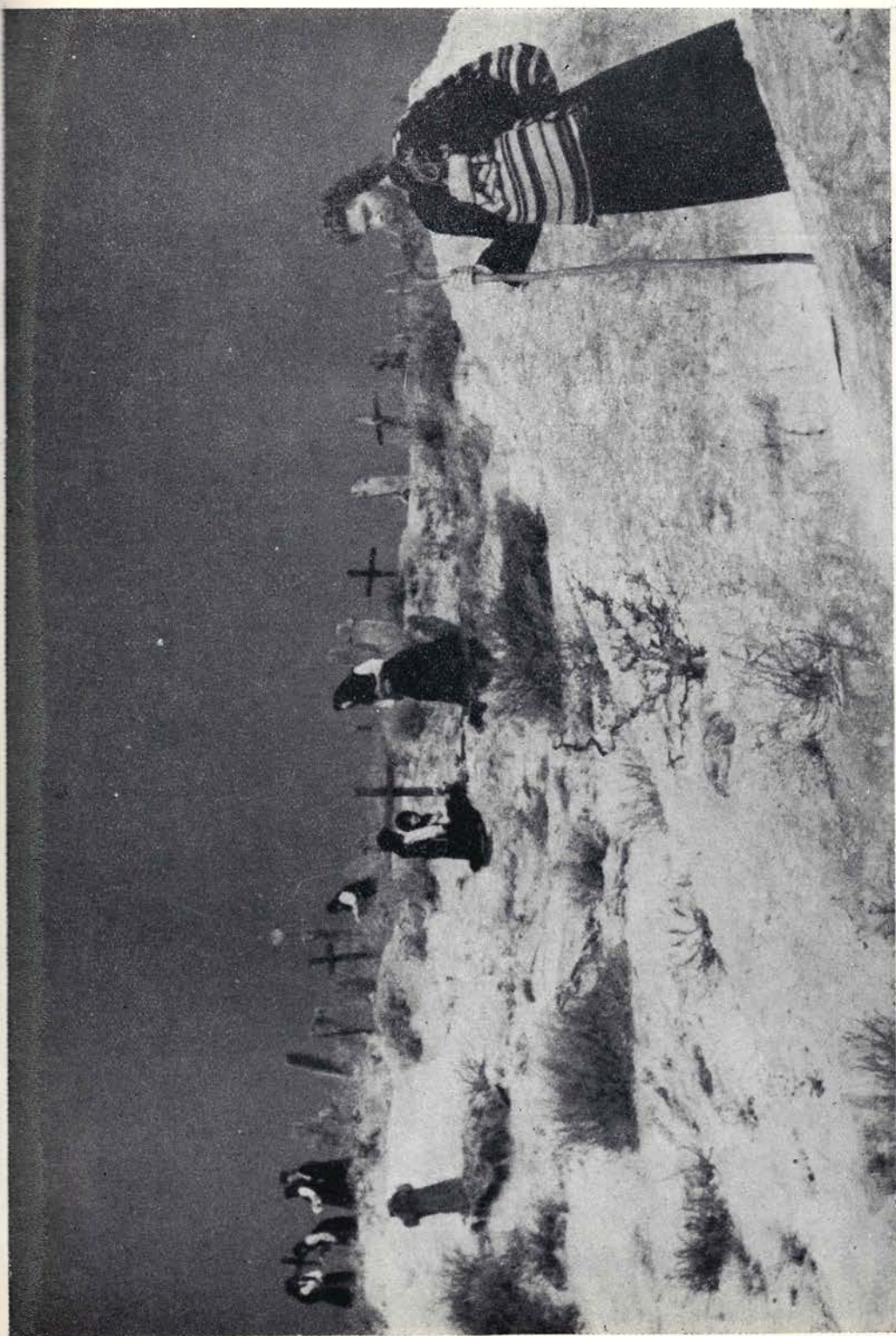
— Както кажеш... — сви рамене Серафим, — ама рекох...

— Само да не трепна...

— Аз да прегледам колата... — прикривайки смущението си се извърна Серафим и тръгна назад.

Ваклин закопча куртката си до горе, изопна я и се качи в будката.

Серафим стоеше със забит поглед в земята, държейки в ръце провизоналата сухарена торба, раницата и пушката, която малко странно се съчетаваше с оклюмания войник:



Виктор Данченко в ролята на Паисий от новия български художествен филм
„Легенда за Паисий“



Сцена от филма „Легенда за Паисий“

— Ти прощавай, ама аз не мога..., всичко разбирам и не мога — за-
давено рече той.

Ваклин потегли.

— Да бяхме откачили поне ремаркетото... — викаше след него Серафим, но колата не спря.

Потеглянето на Ваклин беше решило всички спорове. Шофьорите, стоящи на линията, се стъписаха. Някои се опитаха да го спрат, но в последния момент и те отскочиха настрана. Самотния изтича по моста, за да помага, а останалите, страхувайки се от експлозия, залегнаха.

По лицето на Ваклин нямаше и следа от вълнение: то беше само изопнато и неподвижно и затова изглеждаше като мъртво. Колата наближи моста.

Самотния стоеше на отсрещната страна с вдигнати ръце, готов всеки миг да даде знак.

Ваклин трепна! Колата беше стъпила на моста и изведнъж той се почув-
ствува като във въздуха. Нямаше ориентир, топките на страничните показалци
се люлееха безпомощно. Колата вече не бумтеше, а звънеше по траверсите! Още
малко и да загуби самообладание! Да намали — това значи да не потегли. Оста-
ваше само да се довери на опитната си ръка, на твърдия характер, на помощта
на другаря си.

Самотния командуваше точно:

— Така, така! Прав, прав!

Милица гледаше с широко отворени очи.

— Малко десен изправяй!...

Манивелата нервно дъвчеше цигара, Серафим се обърна да не гледа...

— Давай, давай, давай!

Колата беше стъпила средата на моста. Колелетата на задните гуми се
движеха почти по първаза. Ремаркетото даваше застрашителни отклонения...

Бай Атанас тревожно се оглеждаше.

Божидар затвори очи.

— Десен, десен, изправяй, прав!

С нарастването на напрежението Ваклин се уморяваше и все по-трудно се
овладяваше.

Серафим гузно гледаше надолу.

Колата леко се унасяше, ремаркетото се огъваше след нея, но все още по-
слушно я следваше...

Стоев и Милица захласнато следяха преминаването.

— Сокол! — рече с възхищение Милица.

Стоев не й отговори.

Пред десния показалец се мярна земя, после се видя как Самотния от-
скочи настрана. Колата беше стъпила на другия бряг. Ваклин продължаваше да
кара по някаква вътрешна инерция...

Самотния изтри с кепето потта по челото си, потри очите си, изкачи се на
старото място и извика:

— Следващият!

Следващият беше Манивелата. Той се сви до храста и гузно погледна към
Крумов. Офицерът го гледаше проникателно и също мълчеше.

— Следващият! — повтори Самотния.

Зад гърба му се зададе Ваклин:

— Скоро ще мръкне — рече той и тръгна обратно по моста.

Ние развълнувано следяхме как Ваклин вървеше към колата на Мани-
велата. Неочаквано той спря:

— Ключовете...

— На таблото са... — отговори Манивелата и виновно наведе глава.

Преди да тръгне, Ваклин огледа колата. Подложката на дясната гума беше
съвсем изтъбушена. Ваклин се намръщи. Гумата можеше всеки момент да гръм-
не, но друг изход нямаше. Той се качи в будката и потегли.

Самотния съсредоточено жестикулираше.

Голямата кола бавно пълзеше по моста. Тя беше по-широка от Ваклино-
вата и затова всяко най-малко отклонение означаваше смърт.

Манивелата не приличаше на себе си.

Милица беше притаила дъх. А надулата се гума се въртеше като ексцентрик!

Манивелата не издържа и запълзя по насипа. Подпорукият го спря. Ко-
лата вече превалеше.

Божидар облекчено въздъхна.

Камионът беше отминал, когато Самотния тръгна по моста.

Ваклин го настигна по средата.

— Върни се! — спря го той. — Я че прекарам останалите.

— Благодаря ти — рече тропнат Самотния, — но волана ми има голям луфт! Аз съм му свикнал...

— И аз свикнах... — Ваклин неловко махна с ръка.

Самотния го прегърна и тръгна към колата си. Ваклин се върна обратно. Сега той щеше да помага на своя другар.

Черньо покорно слезе от будката и доверчиво сви опашката си. Самотния му махна с ръка да не мърда от мястото си и кучето затропа с крака, че е разбрало. Едва когато колата потегли, то усети, че е измамено и силно зави. Огледа се наоколо, наруши заповедта и тръгна след камиона.

По шосето луфтът не се чувствуваше така силно, но сега наистина се оказа голям. Трябва желязна воля, самообладание и голяма опитност, за да може човек при такива условия да овладее машината. Сигурната ръка на Самотния обираше луфта и плавно коригираше, сякаш камионът плуваше във въздуха. Бързо, точно и ясно жестикулираше и Ваклин. И сега чувството на притеснение и страх ни напуснаше. Ние се изпълвахме с възторг и гордост от смелостта, увереността и издръжливостта на нашите другари!...

А кучето покорно вървеше след колата.

Развълнуваната Милица понечи да се кичи в будката, но Стоев я спря. Момичето го изгледа строго и попита късо:

— Ти нали вярваш, че ще преминем?

— Вярвам! — отговори Стоев.

— И аз вярвам! — каза Милица, усмихна се нежно и смутено го погледна.

Стоев не беше повече в състояние да се противи. Нежността окриля. Колата плавно се понесе. Вдъхновени от подвига на другите, а може би от неочаквано породилата се близост, двамата горяха. И сякаш пътуваха не в подскочащия камион, а летяха в безкрая. И сякаш пред тях нямаше мост, а само небе, облачно небе и залез пробиващ на снопове прекъснатия свод, залез, озаряващ лицата им.

Сякаш сега не беше война, а щастлив мирен ден...

Блестяха от заника и релсите, и стъклата на кабините, и рефлекторите на фаровете... Колоната тържествено се движеше напред, горда за преодолените препятствия

33.

И пак колоната.

Сега вече с десетина светещи, тънки прореза като котешки очи-фарове, с блестящи релси и гърбавия силует на стоного. Имаше нещо тромаво и непохватно в тоя късоглед, едва пълзящ керван и едновременно с това нещо упорито, спогаено, неопределено.

Светлината на арматурното табло не изпълваше будката, но идвайки от долу, загрозяваше лицата. Спорът беше в разгара си:

— Веднъж да се върнем...! — уверено каза Манивелата.

— И ще ни посрещнат! — Крумов размахна клончето на Гошко.

— Ще ни посрещнат! — Манивелата го взе от ръцете му и го постави на стъклото, там, където то стоеше отначало...

— С цветя и... въпроси: „Къде си бил? Какво си правил?“ ... в гласа на Крумов зазвучаха метални нотки.

— На фронта бях...

— А преди това? — Крумов настъпваше. — Слушай, не се прави на дете! Комунистите признават червената книжка!

— Аз имам своя книжка!

— Каква?

— Търговско тефтерче и си правя сметките — Манивелата се оживи. — Не могат целия народ да... — и той направи от пръстите си решетка.

— Не могат... — повтори Крумов, — защото им трябва... Но такива като теб...

— Аз не съм фашист! — ядосано каза Манивелата.

— Но собственик. За тях е определен... третият кръг на ада, ако не се лъжа. Щом си доволен...

— Аз само така ритам — загрижено каза Манивелата, — а отвътре ме гризе... място не мога да си намеря...
— Мястото отдавна ти е определено... — двусмислено каза Крумов.
— Няма какво да се прави... — въздъхна Манивелата.
— Има.
Манивелата го погледна.
— Не трябва да стигат там, където са тръгнали.
— Сега ли? — сепна се Манивелата.
— Изобщо...

Стоев и Милица бяха особено оживени.
— Не е точно — засмя се Стоев.
— Ммм... Може би търпимост!
— Търпимост също не е точната дума, но по-приляга.
— Нужна е значи национална търпимост! — каза замислено Милица.
Стоев беше склонен към философстване.
— А може би национализмът след войната изобщо няма да е на мода и хората ще могат да се радват на Адриатика...
— И Варна... — добави Милица.
— На Шумадия...
— И Балкана... — изреждането забавляваше момичето.
— На Белград...
— И София...
Очите им се срещнаха.
— На Сплит... и Църна чука — каза с въздишка Стоев.
— От небето на земята... — учуди се момичето.
— Другото сега е илюзия... — горчиво каза Стоев, — а Църна чука е реалност.

— Не разбирам?
— Сега отиваме за Църна чука.
— Тогава трябва да спрете на първия прелез! — разтревожено каза момичето.
— Главното шосе води за Шумнатица.
— Два пътя ли са?
— За Църна чука се отклонява черен...
— Има ли бариери?
— Не, само обикновен прелез.
— Наблизо ли е?
Момичето се огледа:
— Около триста метра.
— Те може да го отминат...
— Ще се върнем обратно.
— С ремаркетата? Невъзможно!

Стоев започна трескаво да гаси и светка фаровете и да натиска отливисто клаксона.

Колоната се източваше. Минаваше време. Сигнала не бяха приели. Последната кола непрекъснато мигаше.

После неочаквано започна да примигва и колата на Самотния. В общия шум на бучащите машини зазвуча натрапчиво още един клаксон.

Секундите течаха, колоната продължаваше да се движи, а колата на Манивелата продължаваше да свети с ослепителните си фарове...

Защо свети? Защо не предава тревожния сигнал?

Манивелата гледаше сърдито. До ушите му достигаше морзирация клаксон, а от страни трепкаха светлините на задната кола.

— Да предам сигнала? — попита той неловко.

— Карай — Крумов зло подхвърляше от ръка на ръка „трофеен“ карборатор.

— Стоев ще... — започна Манивелата.

— Кой знае какво му е хрумнало на тоя простак! Карай! Това не е трамвай! да спираме всеки пет минути!

И колоната пътуваше, без да спре...

Какво можеха да направят задните коли! Да задминат? Не! И те само безпомощно свиреха и гаснеха като светулки...

А Ваклин?

Ваклин почти дремеше над кормилото, завладян от умората.

А Серафим?

Серафим бодърствуваше за пръв път. За пръв път му беше станало съвременно, че не може да замести другаря си.

— Ваклине!

Шофьорът трепна.

— Ъ?

— Ти разбираш ли от железничарски знаци? — попита тихо Серафим.

— Ц!

— Нещо ми се мерна!

— Задминаването забранено! — пошегува се разсънлия се Ваклин.

Мигаше колата на Стоев, мигаше колата на Самотния, а колата на Манивелата продължаваше да ни следни като нагло, нетрепкащо око.

34

Съвсем неочаквано колата на Манивелата спря. От нея изскочи Крумов и побягна напред. Тичаше ловко, припряно, разкъсвайки светлинния сноп, тичаше към предния камион.

Ваклин го чакаше с ръка на челото, прикривайки се от фара.

— Ти защо спиаш, бе? — извика запъхтян Крумов.

— Има път, та рекох...

— Не виждаш ли, че е черен!

— То пътищата на войната са черни, господин подпоручик...

— Давай, не губи време! Давай...

— Ами ако се бяхме заглавили... — започна да се оправдава Ваклин.

— Давай.

Ваклин явно мотаеше... Чакаше да дойдат другите...

— Да се посъветваме рекох...

— За какво?

— За пътя... — каза запъхтения Стоев.

Крумов несдържано се удари по планшета. Той почти не се владееше. Стоев се държеше като че ли нищо не бе се случило.

— Защо?

— Да не го сбъркаме в тъмното... — с лекота отговори Стоев.

Двамата стояха и се гледаха. Стоев усмихнат, залят от светлината и Крумов с тъмния си изкривен силует.

— Карайте напред и не се бойте! — Крумов стоеше отпуснато. — Стигнете ли централното шосе, завивате наляво! Нали така Милица?

— Централното шосе е по-нататък... — започна Милица.

— Видите ли...

— Но това е пътят за Църна чука! — не се сдържа темпераментната Милица.

Стоев се ядоса. Момичето беше развалило плана му:

— Тебе никой не те пита!

Милица разбра, че е сгрещила, и отстъпи.

— Не може да бъде! — каза съвзелият се Крумов.

Манивелата хапеше устните си, щеше му се да проговори, но го ядоса спокойствието и самонадеяността на Стоев и той замълча.

Крумов се обърна. Зад него стърчаха опънати като на пост силуетите на Самотния, бай Атанас и Божидар. „Може би това е случайно? Едва ли!“ Той неочаквано коленичи, извади картата от чантата и каза:

— Все пак да проверим!

Войниците се наведоха. Джебното фенерче на Крумов осветяваше картата.

— Да, разбира се, ето тука е централният път, преди да стигнем трасето се отделя черен за Чуката... Щяхме да се заблудим... — изправяйки се каза Крумов.

— Важното е повече да не се заблуждаваме... — Стоев се изправи...
— Разбира се! — усмихна се Крумов. — Манивела, минавай отпред, да не станат грешки.

Самотния трепна.

— Захари, карай след тях... — непринудено рече Стоев. — Ваклин да мине последен.

35.

Колоната лъкатушеше из тясното планинско дефиле. Колите изскачаха от завоите, осветяваха острите скали, дълбоките пропасти и се скриваха, за да се покажат наново.

Настръхнали — Самотния, Атанас и Божидар — следваха първата кола „настъпвайки я по петите“.

— Настъпили са ни по петите! — се оправдаваше Манивелата.

— Давай, давай! Партизанските части чакат... ама ще им приседне.

— Не разбирам!

— Тая вечер край! Прехвърляме се оттатък... — Крумов беше станал неузнаваем. В Шумнатица ще ни чакат до полунощ...

— Ама...

— Не бой се, ще те взема със себе си... важното е преди това да ликвидираме колоната.

— Ама...

— Сантименталностите настрана! Ти мислиш, на мене ми е леко да напусна България, ти мислиш, че така лесно се къса... Неее, лъжеш се. Ние ще се върнем. И как ще се върнем!

— Господин подпоручик...

— На следващия завой ще удариш в скалата. Останалото ще свърша аз! Манивелата го гледаше с ужасени очи:

— Ами колата!

— Да ти пикая на колата!

Манивелата изтръпна и намали скоростта.

— Карай! — изрева Крумов и надигна карборатора.

Манивелата наново увеличи. Сега той гледаше само пред себе си, нервно въртейки глава на една страна.

— Завивай! — изкрещя Крумов.

— Не! — викаше Манивелата и здраво стискаше кормилото.

— Завивай!

— Аз съм българин, бе!

— Завивай! Твоята мамица! — Крумов се опита да избие кормилото, но Манивелата го блъсна и започна да намалява. Сборичкаха се! Крумов се изви и удари шофьора с карборатора.

Колата започна да лъкатуши. Сирената издаваше страшен вой.

Самотния, Атанас и Божидар се надигнаха.

Колата препречи пътя, тръпна към пропастта, зави към скалите, удари се и спря.

Самотния изскочи пръв от кабината. След него останалите. Колите след тях спряха една след друга.

Крумов тичаше по шосето. Направи десетина крачки и спря. Измъкна бомба, откъсна капсулата и замахна! Чу се изстрел.

Беше стрелял Самотния.

Крумов се гърчеше на земята, протягайки ръка към димящата бомба. Тогава изскочи кучето, малкото черно куче на Самотния и се спусна към офицера.

Ние викахме Черньо при себе си, примамвахме го, заплашвахме го, умолявахме го, но кучето пазеше ръката, протегнала се към бомбата. Самотния се спусна да го спаси, но Стоев го задържа, поваляйки го на земята.

Взривът беше кратък.

Фаровете на колата светеха така, както са светили, когато Крумов е разстрелвал хора... Това беше някакво особено възмездие.

Отново огънчетата оживяваха тъмното дефиле.

Лицето на Божидар беше отново възбудено и одухотворено:

— Непримиримот! Само жестока непримиримот с фашистите...

— Това беше известно още през двадесет и трета... — иронично каза С.мотния.

— И през тридесет и трета и през четиридесет и трета и... всяко поколение открива по своему едни и същи истини... — с болка се включи в разговора Атанас.

В колата седяха представители на три поколения...

Фаровете светеха като очите на хората.

37.

Слънце! Голямо светло слънце изгря над батареята на Църна чука. Боят беше привършил през нощта и сега всички спяха...

Спяха като убити и нашите шофьори, един, втори, трети... Самотния с двамата си другари, Ва克林 на кормилото, сякаш в съня си продължаваше да пътува, Манивелата с превързана глава, Милица, прислонила се на рамото на... На кого? Любопитният Серафим се надигна да види, сега той единствен не спеше — беше дневален, надигна се, но някой го побутна отзад и той се обърна. Беше Стоев. Серафим наново погледна в будката. Милица се бе облегнала на шинелата му...

— Вдигай хората! — каза Стоев със сънен дрезгав глас.

— Ама... — започна Серафим.

— Повече приказки на пазар! — повтори новият командир думите на ротния...

38.

Колоната отново беше на път. Обратен път!

Това беше една щафета от мощни коли и уморени, брадясали, заспиващи, мили нам хора, които воюваха скромно и смело за щастието и мира! Хора с лица, огрени от утринното слънце, и очи, озарени от чувството за изпълнен дълг.

Хора без ордени...

Пътища на войната. Неизвестни. Безкрайни.

„Пътища на войната, какво ни връща сега към вас?“

Нашата младост?

Споменът?

Подвигът?

Ревматичната болка?

Грозният белег?

Едва ли...

КИНОТО и научно-атеистическата пропаганда. София, Наука и изкуство, 1962. 104 стр.

Тази брошура има за цел да улесни и насочи кинолекторите по научно-атеистическата пропаганда към по-правилно използване на късометражния филм от действащия филмов фонд.

ХРИСТОВ, Г. Техническа експлоатация на кинофилмите. София, Наука и изкуство, 1962. 52 стр. (ДП „Разпространение на филми“).

Брошура, посветена на отделните начини на експлоатация и различните мерки, които се вземат, за да се опазят кинофилмите. Предназначена да ползува работниците в кинификацията и специалистите по засегнатите въпроси.

*
* *
*

АБРАМОВ, Н. П. Дзига Вертов. Москва, Изд. АН СССР, 1962. 186 стр. с илл. Монография, посветена на най-якия и талантливия представител на съветското документално кино от 20-те и 30-те години — Дзига Вертов. В монографията е направен пълен анализ на творчеството на кинорежисьора-новатор, създал в съветското киноизкуство ярко образния, публицистичен документален филм. Авторът изтъква, че класическото наследство на Вертов в областта на документалния филм е равностойно на това на Айзенщайн и Пудовкин в съветския художествен филм. Монографията е снабдена с подробна библиография на всичките публикации на Вертов върху киноизкуството както и с филмография на документалните филми, създадени от бележития режисьор.

ВАРШАВСКИЙ, Я. Л. Встреча с фильмом. Москва, Искусство, 1962. 168 стр., 8 л. илл.

Тази книга увлекателно и образно ни разкрива средствата за художествената изява в киното. Разглеждайки филмите от последните години („Четиридесет и първият“, „Балада за войника“, „Чисто небе“, „Поема за морето“ и др.), авторът се спира подробно на своеобразието в почерка на различните режисьори — Чухрай, Довженко, Рейзман, Алов и Наумов и др. Той разглежда и образната структура на филма, похватите на режисьорите, операторите, актьорите в стремежа им да доведат своите творчески замисли колкото се може по-близко до зрителя.

ВАСИЛЬКОВ, И. А. Логика и поезия. Наука и киноизкуство. Москва, Знание, 1962. 64 стр. (Новое в жизни, науке, технике. 6 серия. Литература и искусство. 19—20).

От тази брошура читателят научава за големите и разнообразни възможности на научно-популярното кино. Като взима за примери най-добрите научно-популярни филми, авторът доказва, че създаденото чрез тях е най-удачно тогава когато във филма е съчетана научната достоверност с вярната художествена мисъл.

Във втората част на брошурата авторът подлага на критика грешките, допуснати от създателите на научно-популярни филми в стремежа им към излишна и подчертана увлекателност, говори за нови форми и средства на кинопопуляризацията. Към брошурата е дадена и подробна биография.

ДРОБАШЕНКО, С. В. Экран и жизнь. О художественном образе в документальном фильме. Ред. С. С. Гинзбург, Москва, Искусство, 1962. 240 стр. II л. илл. (И-т истории искусств. М-во Культ. СССР).

Оригинален труд, посветен на творческите проблеми на документалния филм. Анализирайки редица изтъкнати произведения на съветската кинопублицистика от

40-те и 50-те години на нашия век, авторът разкрива причините за техните творчески постижения и неудачи, като се спира по-подробно на отделните художествени способности, характерни за жизнеността, убедителността и правдивостта на документалния филм.

Книгата е разделена на 4 основни дяла: I. Жизненият факт и художественият образ. II. Художествена трактовка на факта. III. Монтажен образ. IV. Характеристика на човека. В подробния увод към своя труд авторът проследява пътя на съветския документален филм от неговото зараждане до края на 50-те години. Книгата е снабдена с подробна хронологическа филмография на документалните съветски филми от 1919—1960 год.

КИНЕМАТОГРАФИЯ Армении. Отв. ред. Гр. Чахирьян. Москва, И-во восточной литературы, 1962. 348 стр., 14 л. илл., с илл. (М-во культуры СССР. И-т истории искусств.)

Сборник с очерки, посветени на развитието и днешното състояние на киноизкуството в Армения.

Към сборника е дадена в хронологичен ред филмография на всички художествени, мултипликационни, документални и научно-популярни филми, произведени в Арменската ССР от 1925 год. до 1961 год. вкл.

КОСМАТОВ, Л. В. Операторское мастерство. Москва, Искусство, 1962, 167 стр. с илл. (Б-ка кинолюбителя).

В книгата на известния съветски кинооператор Л. В. Косматов е разказано за основните проблеми и моменти в операторското изкуство. Авторът дава и редица сведения за различните кинематографични образи, за композицията на снимките, за осветлението през време на работата, за цветната снимка, за монтажа на филма и работата на оператора над целия филм.

Книгата е предназначена за кинолюбители, които са запознати с кинематографическата техника и процесите на фотографията, които умеят да направят фото и киноснимки.

КРАСИНСКИЙ, А. В., В. И. Смалъ и Г. П. Тарасевич. Белорусское кино. Короткий нарыс. Минск, АН БССР, 1962. 220 стр., с илл.

Тази книга представлява пръв сериозен опит да бъде предоставен на читателя един сравнително по-обстоятелствен исторически обзор върху първите стъпки и основните етапи от развитие на белоруската национална кинематография. Авторите са се стремили да пресъздадат най-важните характерни моменти и тенденции в белоруското кинезкуство. Анализирани са най-представителните и изтъкнати белоруски филми, очертани са творческите образи на най-важните и видни майстори на белоруското кино. Накрая е дадена пълна филмография на белоруските филми, създадени от 1926 до 1960 год. вкл.

КРЮЧЕЧНИКОВ, Н. В. Выразительные средства фильма. Москва, Искусство. 1962. 104 стр., с илл. 4 л. илл. (Б-ка кинолюбителя).

Кинолюбител, който желае да намери за своите филми голяма аудитория, проповядва авторът на тази книга, е длъжен не само да знае за какво и кое точно бутонче да натисне при снимането, но и да умее всестранно да използва художествените възможности на кинематографичната техника: кинокамерата, обектива, осветителната апаратура, кинолентата и т. н. Освен това кинолюбителят трябва да владее спецификата на монтажа, композицията на филмовия кадър и останалите изразни средства на киното.

На всички тези проблеми, посветени на най-съществените елементи на филма, авторът на тази книга посвещава повече от 100 страници, написани в популярна и достъпна за масовия читател форма. Книгата е предназначена за подготовка на кинолюбителите — за всички, които сериозно се занимават с киното и се стремят да се научат да създават оградотени в художествено и техническо отношение филми.

Монографията за Лангхов е богато илюстрирана с приложения — 16 листа илюстрации, фотоси от негови роли в театъра и във филма и участието му в културния живот на ГДР.

Забележка: Всички посочени книги се намират в Нар. библиотека „В. Коларов“ или в по-големите научни библиотеки в столицата.

Д. К. Бошнаков

